

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE  
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES  
CENTRE D'HISTOIRE « ESPACES ET CULTURES »

## THÈSE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du grade de Docteur en Histoire de l'art  
Université Clermont Auvergne

# La place du texte dans les expositions d'art contemporain en France et son impact sur le processus artistique (au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle)

## Volume 2

Présentée et soutenue publiquement par  
Martial Déflacieux  
Le

Thèse sous la direction du Professeure Marianne Jakobi  
Et du Professeur Cédric Loire

Jury :

**Mme Marianne Jakobi**, Professeure des universités, spécialité : histoire de l'art contemporain, Université Clermont Auvergne.

**Mme Paula Barreiro Lopez**, Professeure des universités, spécialité : Histoire de l'Art Contemporain, Université Grenoble-Alpes.

**Mme Sandrine Morsillo**, Professeure des universités, spécialité : Arts Plastiques, Université Paris1.

**Mr Fabrice Flahutez**, Professeur des universités, spécialité : Histoire de l'Art, Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

**Cédric Loire**, Professeur de l'enseignement supérieur, spécialité : histoire et la théorie des arts, École Supérieur d'Art de Clermont Métropole, Clermont-Ferrand.

# SOMMAIRE

---

## **ENTRETIENS** (personnes citées, e.g.)

1. Entretien Yannick Miloux (février 2012).
2. Entretien Didier Mathieu (février 2012).
3. Entretien Claire Jacquet (novembre 2012).
4. Entretien Bernard Blistène (décembre 2012).
5. Entretien Eric Audinet (décembre 2014).
6. Entretien Fabien Vallos (décembre 2014).
7. Entretien Claude Rutault (octobre 2017).
8. Entretien Jean-Charles Vergne (novembre 2017).
9. Entretien Eric Mangion (août 2018).

## **ENTRETIENS** (auteurs *Fiction à l'œuvre*, e.g.)

1. Clerc Thomas (mai, 2013).
2. Duché Bernard (mai 2013).
3. Renaude Noëlle (octobre 2014).
4. Foucard Daniel (novembre 2014).
5. Delbecq Marcelline (novembre 2014).
6. Soyer Sabrina (déclaration à l'espace Paul Ricard / janvier 2011).
7. Leal Fred (septembre 2014).

- 8.Mréjen Valérie (novembre 2014).
- 9.Labaume Vincent (novembre 2014).
- 10.Quintane Nathalie (mai 2013).
- 11.Monnier Pascal (octobre 2014).
- 12.Bory Jean-François (mai 2013).
- 13.Marty Éric (février 2016).
- 15.Viscogliosi Fabio (février 2016).
- 16.Adam Philippe (février 2016).

### **QUESTIONNAIRES** (artistes cités e.g.)

- 1.Réponses par courriel de Raphaël Boccanfuso (juillet 2019).
- 2.Réponses par courriel d'Eric Watier (juillet 2019).
- 3.Réponses par courriel de Lina Hentgen du (juillet 2019).
- 4.Réponses par courriel d'Hugo Pernet (28 juillet 2019).
- 5.Réponses par courriel de Mathieu Mercier (août 2019).
- 6.Réponses par courriel de Céline Ahond (août 2019).
7. Réponses par courriel d'Emmanuel Lagarrigue (novembre 2019).

### **ICONOGRAPHIE**

Fig.1 : Cécile Bart, *Tanzen*, 1998.

Fig.2 : Michel Verjux, *Poursuite en angle, mi rasante, mi-frontale*, 1998.

Fig.3 : Ernest T, *Composition en jaune et rouge, étude d'après Mondrian*, 1998.

Fig.4 : Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon*, 1998.

Fig.5 : Gygi Fabrice, *Vidéotheque mobile*, 1998.

Fig.6 : Mohamed El Baz, *Bricoler l'incurable. Détails Niquer la mort*, 2005.

Fig.7 : Hubert Duprat, *Sans Titre*, 2008.

Fig.8 : Benoît Maire, *The square in a forest*, 2008.

Fig.9 : Vincent Ganivet, *Compresseur*, 2007.

Fig.10 : Ryan Gander, *A portrait of the artist conceiving this title*, 2010.

Fig.11 : Jason Dodge, *En Algérie, Djidjiga Meffrer a tisse une tapisserie dont la longueur du fil correspond à la distance de la terre a la troposphère ; il lui a été demande de choisir un fil de la couleur de la nuit*, 2007.

Fig.12 : Jason Dodge, *Be the moss-dim yellow light if only by electric*, 2010.

Fig.13 : Evariste Richer, *Cumul pluviométrique (Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane)*, 2006.

Fig.14 : Hugo Pernet, *Rouge, Jaune, Bleu*, 2009-2012.

Fig.15 : Robakowski Jozef, *From My Window*, 1978-1999.

Fig.16 : Hans Schabus, *Passagier*, 2000.

Fig.17 : Maria M. Loboda, *A Guide to Insults and Misanthropy*, 2006.

Fig.18 : (Didier Marcel, *Sans titre*), janvier 2001.

Fig.19 : Stéphane Thidet, *Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table [...])*, 2008.

Fig.20 : Richard Fauguet, *Cif l'éclipse... Sans Titre*, 1999.

Fig.21 : Hippolyte Hentgen, « *Sans titre 1* », 2010.

Fig.22 : Hippolyte Hentgen, « *Sans titre 2* », 2010.

Fig.23 : Roland Flexner, *Sans titre*, 2000.

Fig.24 : Roland Flexner, *#33 (série bubbles)*, 2000.

Fig.25 : Royal art lodge, *sans titre (Writing) (Ecrivain)*, 2004

Fig.26 : Royal art lodge, *Drawing 2*, 2004.

Fig.27 : Jean-Pierre Le Bars, (*sans titre*), 2004.

Fig.28 : Jean-Pierre Le Bars, *Bruxelles*, 2001.

Fig.29 : Anne et Patrick Poirier, *Sans titre de la série Gradiva*, 1999.

Fig.30 : Anne et Patrick Poirier, *L'ombre de Gradiva*, 2000.

Fig.31 : Dominique BLAIS, *sans titre, (Lustre)*, 2007-2008.

## ICONOGRAPHIE FICTION A L'ŒUVRE

Ill.1 : Jeff Wall, No, 1983.

Ill.2 : Reena Spaulings, *Untitled (small flag 3)*, 2005.

Ill.3 : Roman Opałka, *Opałka\_1965 / 2011*.

Ill.4 : Robert Barry, *Returning*, 1975 - 1977.

Ill.5 : Mathieu Mercier, *Holothurie*, 2000.

Ill 6 : Hubert Duprat, *Sans titre*, 1989.

Ill.7 : Manuel Alvarez Bravo, *La Bonne Réputation endormie*, 1938.

Ill.8 : Pierre Molinier, *Moi en 1925*, vers 1970-1976.

Ill.9 : Claude Lévêque, *Sans Titre*, 1993.

Ill.10 : Urs Lüthi, *Tableaux récents*, 1977.

Ill.11 : Michel Journiac, *Piège pour un travesti : Arletty*, 1972.

Ill.12 : Larry Clark, *Untitled*, 1972.

Ill.13 : Cindy Sherman, *Untitled n°67*, 1980

Ill.14 : De Gruyter & Thys, *Der Schlamm von Branst, (La boue de Branst)*, 2008.

Ill.15 : Laurent kropf, *Dimanche*, 2012.

Ill.16 : Peter Fischli et David Weiss, *Die Gesetzlosen (Les Hors-la-loi) (Un Après-midi tranquille)*, 1985.

Ill.17 : Olivier Vadrot, *Laptop fire*, 2009.

## TABLE DES MATIÈRES

## **ENTRETIENS** (personnes citées, e.g.)

---

Présentation : ces entretiens ont été réalisés entre 2010 et 2019, lors de rencontres ou par téléphone. Ils ont été élaborés sous forme d'entretiens libres, favorisant une discussion ouverte. La liste n'est pas exhaustive (e.g.).

1. Entretien Yannick Miloux (février 2012).
2. Entretien Didier Mathieu (février 2012).
3. Entretien Claire Jacquet (novembre 2012).
4. Entretien Bernard Blistène (décembre 2012).
5. Entretien Eric Audinet (décembre 2014).
6. Entretien Fabien Vallos (décembre 2014).
7. Entretien Claude Rutault (octobre 2017).
8. Entretien Jean-Charles Vergne (novembre 2017).
9. Entretien Eric Mangion (août 2018).

## **1. Entretien Yannick Miloux (février 2012).**

Entretien avec Yannick Miloux réalisé le 21 février 2012 à Limoges au FRAC Limousin qu'il dirige depuis 2000. Historien de l'art de formation, Miloux a été codirecteur de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, une institution qui rassemble dans le même lieu un FRAC et un centre d'art.

**Martial Déflacieux : Lors de l'acquisition d'une œuvre, quelles informations vous parviennent, que demandez-vous à son sujet ?**

**Yannick Miloux :** Quand on achète des œuvres, une fois que la décision est prise, une fois que le Conseil d'Administration a voté, etc., et a accepté, on envoie un courrier aux artistes et aux galeries en leur disant « Voilà, on va vous acheter telle œuvre comme convenu à tel prix, etc. ». Puis on leur donne un certain nombre de documents à compléter et à nous renvoyer, signés par l'artiste normalement, qui comportent précisément des informations comme cela : le titre, l'année, les matériaux, s'il y a des choses un peu particulières. Pour qu'en cas de souci plus tard, si on doit restaurer la pièce, on puisse savoir qu'elle est constituée de tel type d'ingrédient, que sais-je, s'il y a des spécificités particulières aussi, là où ça a été créé, si éventuellement ça a été produit par quelqu'un, enfin toute sorte de pedigrees sur l'œuvre. Cependant, il arrive qu'il y ait des erreurs. J'en ai constaté.

**MD : C'est-à-dire, l'erreur qui émane de la galerie par exemple ?**

**YM :** De la galerie ou d'une mauvaise saisie, aussi. Parce qu'évidemment on parle de l'instant T aujourd'hui, sur comment on fonctionne. Mais il y a dix ans, ce n'était pas

exactement aussi précis que cela. Il s'avère qu'il y a des œuvres qui ont par exemple été mal enregistrées, dont le titre a été mal enregistré et qui restent parce que finalement, c'est dans les données de la bécane et les changements sont trop compliqués à procéder.

**MD : Cela concerne l'archive écrite et l'archive numérique ?**

**YM :** Oui, par exemple. Pour passer de l'une à l'autre, il peut y avoir des coquilles ou autres. Il arrive aussi que les artistes, au bout d'un certain temps, changent leur manière de faire, changent d'avis et décident qu'une œuvre qui n'avait pas de titre va en avoir un, va changer de titre, etc. Vous parlez du titre, mais on peut même parler de l'œuvre. Il m'est arrivé d'acheter des œuvres vidéo par exemple qui avaient des spécificités, des contraintes très particulières d'exposition : pas moins de telle surface d'écran, etc. D'accord, c'est assez rigide. On se dit « Si on la veut, c'est comme ça et puis ce n'est pas autrement ». Puis une fois qu'on est passé à l'acte, une fois qu'on l'a, on rappelle l'artiste en disant « Nous avons l'opportunité de montrer l'œuvre à tel endroit, dans tel contexte. Mais finalement, on ne pourra pas respecter ces conditions. Est-ce que vous pouvez revenir là-dessus ? » Voilà, cela se renégocie.

**MD : Le travail de conservation n'est pas celui d'un musée, il faut travailler avec le vivant.**

**YM :** Oui, même si on vieillit tous. Évidemment le temps passant, malgré tout on est obligé d'essayer de prendre toutes les précautions nécessaires. Il est vrai que la question du changement de titre, c'est déjà arrivé. Nous avons par exemple une œuvre assez ancienne de Molinero, à l'époque où nous avons travaillé avec elle ici, cela remonte à pas mal d'années, elle ne titrait jamais ses œuvres. J'ai écrit de partout



« Elle ne veut pas titrer ses œuvres. C'est un choix. ». Il s'avère que 3 ou 5 ans après, elle a décidé de commencer à les titrer.

**MD : Avez-vous actualisé les titres ?**

**YM :** Non, du coup c'est resté comme cela.

**MD :** C'est un exemple que j'avais observé dans votre collection. Par exemple, il y a un certain nombre de livrets où la rubrique « matériaux » est exactement au même endroit que d'autres. Il n'y a pas d'écrit sans titre sur un certain nombre de livrets. C'est la rubrique matériaux qui tombe à vif.

**YM :** Qui décrit vraiment ce que c'est ?

**MD :** Oui.

**YM :** Mais c'est vrai que la décision pour elle de titrer ses œuvres est relativement récente. En tout cas, elle est postérieure au travail que nous avons fait avec elle. Cela voudrait dire que finalement, si on a pu écrire à l'époque sur les œuvres qui étaient concernées, qu'elle ne titrait pas et que c'était volontaire, voilà.

**MD :** Savez-vous d'où vient cette volonté ?

**YM :** Ce que je sais aussi pour tenter d'éclaircir la chose c'est qu'avant que l'on fasse cette expo monographique avec elle, elle détruisait beaucoup de ses sculptures au fur et à mesure qu'elle avait pu changer d'atelier dans sa vie, etc. Elle avait mis vraiment beaucoup de choses à la poubelle, il ne restait pratiquement rien de l'époque

antérieure. Il s'avère qu'à partir du moment où nous avons fait cette expo avec elle, elle a décidé de moins détruire et même un peu mieux : elle a acheté une grange en Creuse comme un stock pour ses sculptures, ce qui est quand même un petit peu nouveau. On va dire trois ans après qu'elle soit passée ici, elle a commencé effectivement à titrer mais en faisant plutôt des jeux de mots.

**MD : Oui. Je pense d'ailleurs à « Sans titre (provisoire) ».**

**YM :** Voilà.

**MD : C'est un jeu qui est quasiment indépendant de sa démarche. On dirait que c'est dissocié.**

**YM :** Oui. Mais c'est vrai qu'en même temps, je sais que l'on a une œuvre à elle dans la collection depuis déjà longtemps qui avait été achetée avant que je n'arrive et qui avait été je crois mal titrée. C'était visiblement une coquille. C'était justement peut-être un élément descriptif ou un élément lié aux matériaux qui était passé dans la rubrique « Titre ». C'était une coquille de saisie. Du coup, c'est resté. On peut aussi considérer que l'erreur étant une sorte de chose un peu humaine, ce n'est pas non plus si grave que cela.

**MD : Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est cette chose que l'on appelle soit le livret, soit la feuille de salle. Je ne sais pas comment vous-même, vous l'appellez ?**

**YM :** On fait un petit journal d'exposition, dans lequel on présente l'expo. Il y a des fois où on l'alimente assez conséquemment en donnant plein d'infos aux visiteurs, puis

d'autres fois où on fait plus limité et à côté de cela, on propose des documents un peu complémentaires que l'on peut consulter sur place si les gens ont un peu plus l'envie d'avoir des informations, des détails sur les artistes et sur les œuvres, etc. Il y a des livrets où il y a des textes préexistants qu'ils peuvent consulter et que l'on rassemble.

**MD : Quel est l'objectif principal de ce livret, pour vous ?**

**YM :** C'est de synthétiser on va dire quelques idées qui sont un peu à la base de ce projet d'exposition.

**C'est donc un document d'explicitation ?**

**YM :** Oui, c'est finalement quelque chose qui laisse entendre ou qui essaye de faire comprendre pourquoi et comment on a fait ce projet, pourquoi on le fait et comment on le fait. Donc on donne un peu les entrées. J'imagine que vous avez lu celui concernant cette expo-ci. Voilà, je crois qu'il est assez clair. On explique comment on peut à partir de la collection du FRAC faire quelque chose qui ait un peu un caractère historique avec les ressources dont on dispose, mais qui permettent de mettre en perspective la figuration sur une vingtaine d'années, des années 60 aux années 80. À ce moment-là, il s'agit de pouvoir proposer une relecture iconographique de l'évolution de la figuration.

**MD : Vos livrets sont-ils très détaillés ?**

**YM :** Oui, relativement.

**MD : Il y a un parti pris qui n'est pas celui de tous les FRAC, c'est vraiment de mettre toutes les légendes détaillées.**

**YM :** Oui.

**MD : Ainsi, on sait même le nombre d'œuvres présentes dans l'exposition.**

**YM :** Nous avons fait quelques fois plus. Il y a quelques années, nous avons fait une expo qui s'appelait *Photopeintries*. Le premier épisode, c'était « Comment peindre après Picabia et Richter ? ». J'avais posé une question à tous les participants, à tous les artistes. Alors il y avait 5 lignes, 3 lignes, 10 lignes sur cette question : « Comment peindre après Picabia (le peintre de tous les styles successifs) et après Richter (celui de plusieurs styles menés de front ? ». Puis nous avons publié les réponses dans ce journal. C'était aussi une manière de faire quelque chose qui ressemble à une sorte de débat, ce qui sous-tend une expo.

**MD : Est-ce que vous pourriez vous passer de ces livrets ?**

**YM :** Est-ce qu'on pourrait s'en passer ? Maintenant, on a pris l'habitude et puis les gens aiment bien qu'on les leur donne. C'est une sorte de petit journal d'expo produit en interne. Je sais qu'avant mon arrivée ici, je suis là depuis 12 ans, il y avait quelque chose qui existait : c'était un petit dépliant imprimé. Il contenait des informations, etc. Cependant, il ne permettait pas d'être aussi souple peut-être ou réactif par rapport au fait qu'une expo, on peut l'organiser sur le papier. Mais entre ce que l'on a prévu sur un plan et la réalité même de l'exposition, il peut y avoir des petits changements, des petites modifications, etc. Du coup, on ne pouvait plus ajuster. Alors que le fait de le produire ici en interne, une fois que l'expo est prête, si on doit modifier la place de

deux œuvres par rapport à ce qu'on avait prévu, on peut le faire. Dans ce journal, on va pouvoir tout restituer exactement là où ont les choses, si on décide d'en mettre plus ou d'en enlever, etc. Il y a une variable d'ajustement qu'il est possible d'avoir dans ces cas-là et qu'on ne peut pas avoir si on fait imprimer un document.

**MD : D'accord, donc c'est quelque chose de suffisamment souple pour coller à la réalité de l'exposition ?**

**YM :** Il faut que cela transparaisse vraiment dans le petit journal que l'on produit à cette occasion. Effectivement, il est parfois prêt deux heures avant le vernissage. Mais du coup, techniquement et matériellement, c'est possible.

**MD : Je me demandais aussi la différence qui peut être faite ou non entre le communiqué de presse qui est envoyé et la réalité.**

**YM :** Il n'y en a pas. Nous sommes francs, les choses que l'on envoie à la presse sont finalement ce que l'on va trouver dans les journaux locaux. Ils prennent le texte tel que. Il peut y avoir une différence de quantité. C'est-à-dire que quelquefois, on va faire un communiqué de presse un peu plus restreint, synthétique et le développer davantage dans le journal qui est ici.

**MD : Pour éviter les coupes ?**

**YM :** Voilà. Mais dans l'ensemble, les arguments sont les mêmes, etc. Il m'est même arrivé certaines fois de faire des compléments. Un communiqué de presse, c'est plutôt une déclaration d'intentions. Après, il y a la réalité de l'expo avec les petites modifications que nous avons pu donner tout à l'heure. Il m'est arrivé une ou deux fois

en cours d'exposition d'avoir envie d'éditer un complément parce que finalement, j'avais pensé à des choses qui se sont finalement avérées exactes, avec des hypothèses qui ont pu être vérifiées, etc. Mais parfois, des choses pas tout à fait prévues apparaissent.

**MD : Ceci alimente votre pensée ?**

**YM :** Voilà, et j'ai envie de le faire savoir parce qu'effectivement dans le cours d'une exposition il y a l'ouverture, le vernissage, la première visite avec la presse, etc. Puis un mois après, on fait ce que l'on appelle une lecture d'expo. C'est une sorte de « visite guidée », de conférence. Cependant, le discours évolue dans le temps, ce qui est normal. Ce n'est pas exactement la même chose au départ et à la fin. Il y a donc de nouvelles idées qui peuvent apparaître et que j'ai envie de faire passer. Soit, je me contente de l'oralité et je fais ceci lorsqu'on fait des visites, soit éventuellement j'ai un peu plus d'envie que cela passe et je fais un complément, je propose des pistes en plus, etc.

## **2. Entretien Didier Mathieu (février 2012).**

Entretien avec Didier Mathieu réalisé le 21 février 2012 à Saint-Yrieix-la-Perche au Centre des livres d'artistes qu'il dirige depuis 1999. Diplômé de l'École nationale d'art décoratif de Limoges (DNSEP 1981), Mathieu travaille pendant une dizaine d'années dans une imprimerie en tant que maquettiste. De 1992 à 2000, il est éditeur sous le nom de Sixtus/Éditions et travaille dans différentes écoles d'art dont celle de Cergy-Pontoise et celle de Limoges. Il a dirigé la publication des catalogues raisonnés des éditions de : Bernard Villers, Herman de Vries, Lefèvre Jean Claude, Paul-Armand Gette et, avec Marie-Hélène Breuil, celle de Claude Rutault. Mathieu est également membre de la section française de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art).

**Martial Déflacieux : J'ai préparé un certain nombre de questions.**

**Didier Mathieu :** Globalement, nous sommes quand même complètement en porte à faux par rapport aux autres institutions. Puisque l'objet, c'est justement écrire et l'imprimer. Y compris spatialement : comme nous avons beaucoup d'œuvres écrites, puisqu'il y a cette médiatisation où il faut absolument des textes et des textes, nous n'avons pas à en rajouter. Les œuvres se présentent d'elles-mêmes.

**MD : Elles n'ont pas de cartel ?**

**DM :** Si, mais ce sont des cartels strictement informatifs.

**MD : C'est-à-dire la date, les matériaux ?**

**DM :** Oui, voilà. Mais tout ce qui est panneaux à lire qui pollue toutes les expos que l'on voit, ça n'a pas lieu d'être ici. On ne va pas mettre un *Statement* de Weiner et de la même façon en lettres autocollantes l'explication du *Statement*. Cela n'aurait pas de sens.

**MD :** Oui. Du coup, c'est censé être un spectateur lecteur ?

**DM :** Voilà. Nous sommes obligés d'introduire la question de la quantité, du nombre de personnes qui fréquentent le lieu et justement du temps passé par les gens qui viennent. Il y a bien évidemment des gens qui poussent la porte et qui repartent, mais la plupart des gens restent une heure, une heure et demie.

**MD :** Il y a une différence ?

**DM :** Oui, c'est énorme. C'est la fréquentation d'un lieu qui n'est pas immense. Les œuvres à montrer nécessitent du temps passé.

**MD :** Donc c'est dans sa nature que l'exposition retient aussi l'intérêt, car elle est écriture ?

**DM :** Oui.

**MD :** Quand on dit « Centre du livre d'artiste », il y a un présupposé ? À savoir que dans ce centre, l'artiste est plasticien ? Ce n'est pas le Centre du livre d'artiste, à savoir que l'écrivain est un artiste ? Du coup, ça s'appellerait une maison du livre ?

**DM :** Oui.



**MD : En tout cas après, la communauté à laquelle ça s'adresse, c'est plus ou moins des gens qui ont une formation ou qui en même temps ont un travail plastique ?**

**DM :** C'est cela, oui.

**MD : D'accord, c'est le préalable. Quand ces plasticiens deviennent auteurs, est-ce que ce sont des auteurs comme les autres ?**

**DM :** Non, non. Pas du tout. L'écriture des *Définitions-Méthodes* est à la fois complètement indépendante de sa peinture et complètement liée à sa peinture, à son statut de peintre. Parce que s'il y a quelqu'un qui écrit, c'est bien Rutault. Son écriture va du roman noir pas encore publié à une espèce de mix de textes théoriques.

**MD : Roman noir ?**

**DM :** Oui, oui. C'est un amoureux des romans noirs. D'une part parce que toute son écriture des définitions méthodes où la pièce existe au départ avec un texte, mais que ce n'est pas que du texte. Puisqu'il faut bien que ces peintures aient une réalité.

**MD : On dirait qu'il arrive à embrasser cette contradiction d'*ut pictura poesis*, c'est-à-dire la pensée, la suprématie de la pensée.**

**DM :** Oui. C'est vraiment quelqu'un à qui il faut s'attacher dans l'écriture. Ce n'est pas un livre qui s'adresse à des littéraires, ici. Ce n'est pas de la littérature, on est dans l'écrit. C'est aussi un lieu qui est handicapant pour ça, puisqu'il cumule deux

inconvenients qui peuvent arrêter le spectateur ou le lecteur. C'est que nous sommes dans l'art contemporain des 60 dernières années et qu'en plus, il faut lire. C'est donc un cumul de choses pénibles. On ne peut pas vraiment comprendre les publications que l'on a en collection ou qu'on montre si on n'a pas une connaissance de l'art contemporain des 60 dernières années. La lecture ne suffit pas. Mais c'est un lieu qui marche aussi, ce n'est pas si rebutant que cela.

**MD : Oui. Surtout parce que comme vous l'avez dit, il y a l'écriture. C'est en tout cas un domaine où on peut avoir l'illusion au début d'y accéder. Après, même si le travail est difficile.**

**DM :** Oui. Je reste persuadé que plus c'est difficile, plus ça intéresse les gens.

**MD : Oui.**

**DM :** L'exposition Rutault de l'été dernier a littéralement captivé les gens. Je n'aime pas dire « les gens ».

**MD : Oui, le public ou les spectateurs ?**

**DM :** Oui. Ça a été l'une des expositions les plus captivantes.

**MD : Quand je vous posais la question de l'auteur, l'exemple que vous m'avez donné c'est Rutault. Parce qu'il embrasse les deux figures en fait du plasticien, voilà. Après, par rapport à l'ensemble du fond que vous avez et puis des expositions que vous produisez, il y a peut-être des artistes qui présentent un autre visage ?**

**DM** : Oui, la typologie est très variée.

**MD** : **En tout cas, il n'y a pas de modèle ?**

**DM** : Non, aucun. Si on prend Bernard Villers qui lui aussi est un peintre, le déclencheur de beaucoup de ses livres c'est souvent un texte littéraire. Il y a toujours dans la plupart de ses livres une citation. La parution du texte peut être ainsi, sous ce biais. Il se trouve aussi que nous avons beaucoup de revues. C'est l'aspect de l'artiste éditeur. C'est une partie qui est très vaste et importante pour les années 60-80.

**MD** : **C'est quelque chose que je méconnaissais totalement.**

**DM** : Il faut aussi accrocher. La revue d'artiste, c'est vraiment bien.

**MD** : **Le seul témoignage que j'ai eu, c'était Philippe Cazal qui m'en avait parlé justement. Comment s'appelait la revue de Philippe Cazal ? Ce n'est pas « Étant donné » ? Cela vous dit quelque chose ?**

**DM** : Cela me dit quelque chose. Philippe Cazal, je ne connais pas bien. Je ne sais plus qui il y avait, après, dans cette grande revue. Il y a une partie d'artistes éditeurs. Puis ensuite, il y a tous ceux qui étaient obligés d'écrire comme tous les conceptuels.

**MD** : **Oui.**

**DM** : Il fallait bien que, quelque part, il y ait quelque chose de tangible à leur œuvre. Je crois qu'il y a deux mouvements très gourmands d'imprimés, c'est Fluxus et les conceptuels.

**MD : C'est une ressource importante aussi pour le centre, toute cette époque ?**

**DM :** Oui, oui.

**MD : On peut dire aussi pour les générations suivantes ? Enfin, ceux qui sont dans cette filiation ?**

**DM :** Oui, c'est ça.

**MD : C'est quelque chose qui occupe beaucoup ?**

**DM :** Oui.

**MD : Je pensais à quelque chose que j'ai vu hier. C'est Paul Virilio qui dit que l'image a supplanté l'écrit. Il dit « L'écran a remplacé l'écrit ». Est-ce que dans la programmation du centre, on voit de « jeunes » artistes qui seraient peut-être le témoignage d'une certaine résistance à l'image telle qu'elle se développe aujourd'hui ?**

**DM :** Oui, il y en a plein. Des gens comme Jean-Pascal Flavien, qui travaille assez souvent avec Julien Bismuth. Ce sont des gens qui ont 35 ans. C'est cette génération qui est la culture de cela. Voilà, ce sont des gens cultivés qui ont une connaissance de ce qui s'est fait avant.

**MD : Et leur approche du texte, elle est appréhendée par l'image ou pas du tout ?**

**DM :** Ils mixent très bien les deux. Ce sont des gens justement qui ne confondent pas. Je trouve qu'il y a eu une période où tout était un peu mélangé. Mais là, les artistes peuvent passer de l'écrit à l'image et à un travail strictement numérique sans confusion. C'est-à-dire qu'ils vont utiliser le bon outil au bon moment et au bon endroit.

**MD :** Pour continuer dans l'esprit de Virilio, ils ne sont pas pris de vitesse ? C'est-à-dire que ce dernier parle du progrès et de la vitesse. C'est en fait une génération qui arrive à manipuler ces choses-là sans problème ?

**DM :** Oui, sans problème. C'est la génération qui est née avec, qui n'a pas eu à découvrir puisque l'outil était là. Ils s'en servent et voilà. Le pire, c'est la confusion des outils. Lire un livre sur écran ne me paraît pas intéressant, car on est à la fois dans le plat. Il n'y a aucun rapport au corps. C'est-à-dire qu'on ne manipule pas un livre grand comme cela et un livre grand comme cela.

**MD :** La question du format disparaît un peu.

**DM :** Sur l'écran, on a une position physique qui est unique, que ce soit un écran petit format ou un écran grand format.

**MD :** En plus, l'utilisateur en général a son écran qui ne bouge pas. En fait, le format est totalement oublié aussi ?

**DM :** Oui, oui. Il n'y a pas de format. Alors que sur écran, on peut faire des choses magnifiques, mais qui sont pensées pour l'écran.

**MD :** Parmi le fonds, est-ce qu'il y a des artistes qui sont plus platoniciens ? Les

**plasticiens arrivent à l'écriture parce qu'ils remettent en cause de pouvoir de l'image ? Est-ce que cela existe ? Je les connais assez peu, c'est pour cela que je pose une question peut être naïve. Les artistes en sont venus à l'écriture ? Peut-être que l'écriture a même pris le dessus sur la pratique ?**

**DM :** Oui. Rutault l'écrit, mais je n'ai pas la phrase en tête. C'est dans l'un de ses derniers livres, où il explique que l'écriture suffirait. Ce serait la chose ultime.

**MD :** A l'inverse. Y aurait-il des formes textuelles qui engendrent des formes plastiques ?

**DM :** Il faut y réfléchir.

**MD :** Oui, il faudrait regarder cela de plus près.

**DM :** Sur ces rapports de l'écrit à l'image, il y a tout un ensemble d'artistes assez intéressants. Ce sont tous les gens qui ont travaillé me semble-t-il avec ou dans la mouvance d'Ian Hamilton Finlay par exemple.

**MD :** Ce sont des gens qui venaient de l'écrit ?

**DM :** Oui, qui se réclament comme étant poètes. Après, il y a tous les gens qui ont travaillé sur le langage qui amenaient une production écrite et très visuelle à une époque. Il y a peut-être une petite différence entre les gens qui vont travailler sur le langage, qui passent par l'écrit et les gens qui vont vraiment utiliser l'écrit, y compris dans cette dimension visuelle.

**MD :** Oui, d'un côté il y a peut-être plus les littéraires et peut-être de l'autre côté

**plus les plasticiens ? Je suis désolé de schématiser.**

**DM :** Oui. Ce qui est aussi très prenant en France et qu'on ne retrouve pas ailleurs, c'est cette domination du littéraire. On n'a pas une culture de l'image, ici. La France n'a pas une culture d'image. Il n'y a qu'à voir, il n'y a qu'à se promener dans les villes. Tout ce qui apparaît comme textes dans les publicités est de l'ordre du littéraire, pas du visuel. C'est-à-dire que faire une affiche strictement de texte dans cette dimension visualistique, c'est impossible. En Allemagne, cela ne pose aucun problème. Il faut qu'il y ait de l'image et que le texte qui l'accompagne, y compris dans les pubs pour les parfums ou autre, soit littéraire, mais pas visuel.

**MD :** Dans les livrets du CDLA, il n'y en a pas.

**DM :** Non, il n'y en a jamais.

**MD :** On a dit tout à l'heure qu'en général, les textes présentés n'avaient pas de titre. Enfin, ils sont légendés par rapport aux matériaux avec des choses qui sont spécifiques à l'édition, c'est-à-dire le nombre d'exemplaires, des choses comme cela ?

**DM :** Le nombre d'exemplaires, le format, oui. Il faut tout de même savoir qu'une grande partie du fonds est strictement in-montrables.

**MD :** C'est intéressant.

**DM :** Oui, parce qu'il y a quand même beaucoup de ces livres-là qui n'ont d'intérêt que quand on les tient en main. C'est la première chose. Ils sont strictement in-montrables

parce qu'un livre, ça ne se montre pas. Ça se manipule.

**MD : D'où l'importance de la recherche au centre, j'imagine ?**

**DM :** Oui. Puis après dans le choix, justement sur les revues, il y a des contraintes idiotes. Je ne montre pratiquement jamais un texte dont on ne peut pas avoir la totalité. Il faut que le texte tienne sur deux pages ouvertes, pour ce qui est des revues. Après sur certaines choses, lorsqu'on a plusieurs exemplaires, on peut le donner dans sa totalité de lecture. Puis si c'est vraiment nécessaire, on fait des photocopies pour donner la suite. Voilà.

**MD : Est-ce qu'il y a un sens de lecture ?**

**DM :** Oui. Du moins, j'essaye toujours de faire des expos qui se lisent, mais aussi qui se lisent d'une exposition à l'autre quand c'est possible. Donc il faut venir assez souvent. Il y a des renvois spatiaux. J'aime bien remplacer telle publication qui a été montrée à tel endroit dans telle vitrine par une autre. C'est un truc tout à fait souterrain qui n'est pas visible, encore que. Il y a des gens qui y sont un peu habitués.

**MD : C'est ce qui fait la nature de l'exposition ?**

**DM :** Fatalement et peut-être encore plus qu'avec une œuvre plastique, parce qu'on ne s'en aperçoit pas, il y a quand même un choix qui est opéré de lecture. C'est aussi que les expositions ici doivent être une totalité. C'est-à-dire que l'on peut faire une exposition collective d'œuvres au mur, sculptures, chacune a son entité avec des rapprochements soit intelligents, soit plus ou moins fortuit. Mais là, on ne peut pas. Il faut que la totalité des pièces - en moyenne, 100 à 120 pièces - forme un continuum.



**MD : Vous privilégiez les expositions collectives...**

**DM :** Non, de temps en temps on est obligé d'en faire, mais d'abord on fait beaucoup d'expositions monographiques. À ce moment-là, la plupart du temps, l'artiste est là. On la fait avec lui.

**MD : Il paraît difficile de la faire sans lui.**

**DM :** Oui, puis sans lui cela ne m'intéresse pas. Plus que les expositions thématiques, ce qui m'intéresse ce sont les expositions historiques dans lesquelles on peut lire une histoire et ses publications. Les expositions thématiques, on est obligé d'en faire parce que c'est un peu la voie tranquille. On fait quelque chose sur la ligne. C'est assez amusant, mais ça ne va pas très loin. Mais il y a des expositions qui sont plus que thématiques, qui ne sont pas historiques dans les pièces que l'on montre, mais historiques dans leur fabrication. Elles disent une histoire de ce type de publication et les relations entre les artistes. Voilà, c'est un peu cela qui me plaît assez.

**MD : N'est-ce pas une chose étrange de présenter des expositions de textes qui se parcourent à l'aide d'un autre texte ? Dans le sens qu'il y a peut-être beaucoup plus de doublons que dans un livret d'exposition ou dans une feuille de salle dans une exposition d'art plastique. Nous sommes sur deux formes différentes, où il y a parfois aussi de la distance.**

**DM :** Oui c'est vrai. Il y a plusieurs livrets qui ont été conçus avec les artistes exposés.

**MD : Cela devenait un travail sur le livret lui-même ?**

**DM** : Oui, exactement. Je pense en particulier à l'exposition de Lefèvre. Le plan, c'est la contribution de l'artiste.

**MD** : **C'est ce qui m'intéresse aussi dans cette proposition de livrets faits avec un soin pas possible, j'ai trouvé, au vu du soin qui est apporté par d'autres institutions sur le livret qui comporte beaucoup moins d'informations en général, ou des informations qui sont plus allusives ou dans une démarche de médiation. Nous en avons déjà parlé.**

**DM** : Oui. Ce que l'on essaye de faire, c'est que toute publication qui sort d'ici colle à l'objet de son étude. C'est-à-dire qu'il y a une histoire sur ces publications. On essaye de s'inscrire dans cette histoire-là. À chaque fois, il y a un texte théorique. Ce sont plus que des catalogues. C'est une production où il y a une pensée, une idée qui est diffusée y compris dans les tout bêtes catalogues de vente. Nous essayons de mettre un point d'honneur à ce que les publications ou ce que l'on va diffuser ne soit pas en contradiction avec ce que l'on va montrer et avec l'histoire de ce qu'on montre.

**MD** : **On voit apparaître dans ces livrets un certain nombre de titres. C'est peut-être l'ultime question. Comment est traitée la question du titre par ces artistes utilisant le texte ?**

**DM** : Le problème du titre est de toute façon compliqué parce qu'on hérite de la peinture. Par exemple, il y a quelque chose qui m'a toujours frappé, je ne sais plus si c'est un Renoir, c'est cette femme qui est dans un café. C'est titré l'Absinthe. Si on regarde cette femme, ce n'est pas l'absinthe, mais l'absente. Elle n'est pas là. Alors, qui a donné ce titre « L'Absinthe » ? Est-ce qu'il a été donné à postériori ?

**MD : Je l'ignore. Donc on hérite de tout cela, sur le titre. Si on prend Paul-Armand Gette, c'est très clair. Voilà, chez vous ce doit être beaucoup plus univoque que chez Renoir par exemple. C'est-à-dire que la question ne devrait pas se poser.**

**DM :** mais elle se pose. Il y a un livre de Jean-François Bory où le titre est intégré au livre. C'est un peu comme le texte de Mallarmé, ce n'est pas le titre. Les éditeurs l'affichent comme un titre. Sur la première de couverture du livre de JF Bory, il y a marqué « Bientôt ». Sur la dernière de couverture, il est marqué « Le livre ». Est-ce que le titre c'est « Bientôt » ? Puisqu'il y a tout un jeu de mots justement après à l'intérieur des pages. Le dernier mot du texte, c'est « Le livre » qui est au dos de la couverture. Alors, dans certaines collections il apparaît sous le titre de « Bientôt » et dans d'autres, il apparaît comme étant « Le livre ». Pour le cartel, j'ai mis « Bientôt/Le livre ». Je suis l'inventeur du titre.

**MD : Oui et surtout, vous utilisez un outil graphique ?**

**DM :** Oui.

**MD : Donc de l'image, un signe ?**

**DM :** Oui, qui est commun et qui indique une rupture. En tout cas, c'est un signe qui est largement lu. Il indique deux entités différentes. Enfin, deux morceaux qui vont ensemble, mais qui ne se côtoient pas.

**MD : je trouve que c'est très amusant. Il y a une sorte d'ironie de l'histoire, du rapport à l'image et au texte.**

**DM** : Oui. Par exemple, les plus faciles à titrer ce sont les titres de Paul-Armand Gette. Ce sont des titres qui utilisent la forme très littéraire du titre qui annonce, avec des différences de typographie. Il utilise souvent une première partie de texte qui renvoie à ce que l'on connaît des titres que j'adore, ces espèces de titres à rallonge.

**MD** : Oui, très poétiques.

**DM** : Voilà, qui sont dans une forme de littérature. Ils utilisent cela avec distance. Il a écrit pour le livre un texte très court qui est une espèce de quatrième de couverture où il parle très bien de cela. Il dit que dans le domaine scientifique, tant qu'un article n'est pas paru, le travail n'existe pas. Il s'est dit « Pour moi, c'est pareil. Tant que ce que je fais n'est pas publié, ça n'existe pas. Au-delà du texte, je crois que plus que le texte, c'est quand même l'idée de la publication qui nourrit, qui inquiète et qui passionne tous ces artistes-là. C'est l'idée d'être publié.

**MD** : Oui. Dans l'idée de publier je pense que bien au-delà d'une exposition ou de la création d'une œuvre, il y a quand même l'idée de perdurer, aussi.

**DM** : Oui.

**MD** : William James ne parle que de cela en permanence. « Vous êtes en train de me lire, mort. Vous vous rendez compte ? C'est moi, je vous écris de mon vivant ». C'est vrai que cela peut passionner. J'aime bien cette idée de « Tant que ce n'est pas publié, ça n'existe pas ». Pareil, tant qu'il n'est pas montré, le travail n'existe pas. En tout cas, pas dans l'histoire de l'art ou dans l'histoire de la littérature. Ce qui veut dire qu'il faudrait revoir l'histoire de l'art ou de la

**littérature comme on l'entend aujourd'hui par une approche spéculative. C'est-à-dire qu'il faudrait recommencer à spéculer sur les creux que nous ont laissés un certain nombre d'histoires. Il se trouve que l'on a vraiment une lecture assez linéaire, sans doute assez injuste pour certains.**

**DM :** C'est sûr.

**MD :** Elle est surtout très incomplète.

**DM :** La lecture de cette histoire passe par les revues de création. C'est formidable, ceci crée des liens entre les artistes. Autant que faire se peut, on s'attache justement à faire des expos qui disent cela. Gette est publié par Isidore Isou. Il y a des pans entiers de l'œuvre oubliés. Pas par la faute de l'artiste. Certaines fois, ils font ainsi. Des choses ont été retenues, puis ensuite cela se fait par la publication. Gette, c'est environ 300 publications. On les sort toutes sur la table, vous avez l'entier auquel vous pouvez avoir accès. Vous avez l'entier de toute cette partie de son œuvre. Il est impossible d'avoir vu toutes ses expos. Il est impossible de réunir dans un même lieu l'entier de son œuvre. Alors que par la publication, cela devient possible dans un minimum de place. Nous avons à lire la continuité. Ceci est tout à fait passionnant. Il faut que l'on se rende compte qu'il n'y a aucune rupture. On voit comment tout s'articule. La première photo de salle de bains, c'est pour une expo à l'Arc en 64 ou 65. C'est là qu'elle apparaît, mais pour un autre boulot, pour quelque chose de tout à fait différent. C'est passionnant. Nous avons cette possibilité d'avoir 40 ans de recul, de regarder en même temps. On peut sortir les 300 livres de Paul-Armand Gette et les traverser.

**MD :** Il y a une compression du temps ?

**DM** : Oui, complète. Il est impossible d'avoir vu toutes les expositions de Gette.

**MD** : Je voulais vous poser une dernière question. Vous connaissez cet engouement dans la sphère de l'art contemporain, de l'art plastique, pour l'archive ?

**DM** : Oui.

**MD** : Cela passe par des gens que vous avez présentés, il me semble, la Documentation Céline Duval par exemple ?

**DM** : Oui.

**MD** : Puis bien d'autres, en fait. Ceci passe par le regard historique des gens comme Pierre Leguillon. Je pense aussi à des artistes qui auto-documentent leur travail ou pour qui la forme plastique est la documentation. Ce sont donc des pratiques qui souvent rejoignent énormément la production de textes. Quel regard portez-vous là-dessus ? C'est quelque chose qui me semble nouveau, en tout cas nouveau par sa reformulation parce que c'est peut-être vieux comme le monde.

**DM** : Pour tous les gens qui s'intéressent justement aux publications d'artistes, Ulises Carrión était le premier à avoir considéré des archives. Cela date des années 80. Ce n'est pas très vieux, mais tout de même. Il en est de même pour Maurizio Nannucci. Son archive, c'est un peu plus tard entre 85 et 90. On a quand même montré Lefèvre, dont le travail est intéressant. Cependant, ce n'est pas un archiviste. En fait, les artistes

qui ont constitué des archives, ce ne sont pas des archivistes puisque le document n'est pas mort.

**MD : Ce ne sont même pas des archives au sens strict, en fait.**

**DM :** Oui, c'est une création. Il y a une très belle vidéo de Carrión là-dessus. C'est une boîte d'archive où ils travaillent sur fiche. L'archiviste, c'est tout de même la fiche qui est aussi importante que le document. Sans fiche, il n'y a pas d'archive. C'est peut-être pour cela que Nannucci n'a pas d'archives, puisqu'il ne sait pas ce qu'il a. Donc peut-être qu'il dit qu'il le sait, mais il ne fait pas de fiches. La fiche fait donc l'archive. Lefèvre joue beaucoup de cela. La documentation d'images, je ne mettrai pas cela du côté de l'archive. Parce qu'à ce moment-là on met tout le travail de Friedman du côté de l'archive, ce qui n'est pas le cas. Ensuite, qui est-ce qu'on pourrait citer ?

**MD :** Je pense à une myriade de jeunes artistes qui ne sont pas très connus et qui utilisent le texte. Il y en a un qui s'appelle Thomas Meret qui sera bientôt au musée de Rochechouart dans une exposition qui ouvre le 28. Des artistes qui ne sont pas totalement amenés à faire cela, mais par exemple souvent on trouve dans les expos un dispositif avec vitre qui place les éléments. C'est parfois peut-être plus de l'archéologie que de l'archive.

**DM :** Oui.

**MD :** Voilà. Je me demande si c'est un signe ou une réalité historique. Le problème se pose par rapport à la production littéraire des artistes. Vous commencez son histoire aux années 60-70. On n'a pas beaucoup de marge de manœuvre pour voir l'effet des évolutions. Puis cette entrée en matière de

**l'institution, c'est en fait dans les années 50. C'est la naissance de la politique culturelle, de la médiation.**

**DM :** Oui, mais les arts plastiques ont toujours été les vilains canards. Nous avons beaucoup échappé à tout cela. Cela n'a rien à voir avec ce que l'on dit, mais je suis effaré du peu de qualité de texte qui est diffusé par les institutions. Je suis assez terrifié. J'écris. Qu'on considère que j'écris bien ou pas bien, ce n'est pas un problème. Mais sur une exposition, j'y ai du plaisir. J'écris un texte. Je ne vois pas beaucoup de mes collègues qui font cela. À part un truc comme un communiqué de presse peu ou prou interchangeable sur les artistes et les expos. Je ne vois pas. La deuxième chose qui m'effare, c'est que l'on commence à recevoir cela de la part de FRAC ou de centres d'art non plus des catalogues, mais ce qui est publié par les entreprises à la fin de l'année, des comptes rendus d'activité illustrés avec un contenu et des images. La personne avec qui j'en parlais me dit « Regarde, en fait c'est ce que les financeurs font ». Donc on va de plus en plus au-devant des désirs supposés de ceux qui nous financent. Cela ressemble à des comptes rendus d'activité illustrés.

**MD :** C'est assez curieux, on est d'accord. Une chose est aussi assez incroyable par rapport à la qualité textuelle des livrets. Je me suis aperçu que beaucoup de feuilles de salles ou de livrets offerts aux visiteurs étaient en fait le communiqué de presse. Donc il part d'un objectif qui est celui d'intéresser la presse et de fournir des éléments très succincts pour une publication généralisée.

**DM :** C'est cela.



### **3. Entretien Claire Jacquet (novembre 2012).**

Entretien avec Claire Jacquet réalisé le 21 novembre 2012 à Bordeaux, dans les locaux du FRAC Aquitaine. Jacquet est alors directrice du FRAC Aquitaine depuis 2007. Le travail éditorial du FRAC Aquitaine est exemplaire en raison de l'exigence portée à l'élaboration des notices que Jacquet a décidé de reprendre entièrement à son arrivée au FRAC, en raison également d'un projet éditorial singulier appelé *Fiction à l'œuvre* qui consiste à proposer à des auteurs d'écrire un récit à partir d'une œuvre de la collection du FRAC Aquitaine, en raison enfin du rôle occupé par Jacquet dans la fondation de la revue « Trouble » à la fin des années quatre-vingt-dix, revue qui souhaitait redonner la parole (critique) aux artistes.

**Martial Déflacieux :** Pour commencer, pouvez-vous me rappeler les conditions de la revue *Trouble*, et décrire qu'elle était sa particularité éditoriale ?

**Claire Jacquet :** C'est une revue fondée à plusieurs, on a commencé à y travailler à partir de 1999/2000 et je crois que le premier numéro est sorti en 2001 ou 2000.

**MD :** Vous l'avez fondé avec Boris Achour, c'est bien ça ?

**CF :** Oui et aussi François Piron, Émilie Renard, qui était comme moi commissaire d'exposition, critique d'art et Boris Achour. À l'époque, on était marqué par un certain nombre de revues d'art. Je pense qu'à toutes les époques les revues ont marqué des générations de critiques d'art parce que c'est là où l'actualité critique était le plus en prise directe avec la création contemporaine. En tout cas, on arrivait un peu à la fin de *Documents sur l'art*, *Bloc-Notes* et aussi celle de la revue *Omnibus*. Je crois que les

trois revues ont disparu plus ou moins l'une après l'autre. On n'est pas parti du constat de la disparition de ces trois revues mais cela faisait partie du...

**MD : Du contexte...**

**CJ :** ...du contexte, c'est bien cela, et l'idée c'était vraiment de faire une revue que de texte, sans image, de revenir à un format comme ça, très classique et à la fois très radical parce que de nos jours le texte ne va pas sans image, dans tous les magazines d'art, il y a les deux. Cela nous permettait aussi d'éditer une revue à moindre coût puisqu'il n'y avait pas du tout de reproduction en quadri... et le postulat c'était d'essayer d'interroger les nouvelles formes du texte critique ou d'artiste. Nous souhaitions essayer dans cette revue de retravailler de nouvelles formes de discours sur l'art, venant d'artistes ou de critiques d'art et avec, on va dire l'intuition qu'on pouvait, disons déverrouiller, oui c'est le terme « déverrouiller », le clivage texte critique théorique du côté de la critique d'art et texte d'artiste soi-disant spontané pas très critique pas très théorique du côté de l'artiste. Et je pense que c'est une revue qui aurait, enfin qui a assez réussi cet objectif-là, enfin j'en suis assez persuadée, après je ne sais pas, peut-être ce ne sera pas l'avis de tout le monde mais je pense que c'est quelque chose qui a pu se faire, parce qu'il y avait un artiste dans le groupe, vous voyez... parce qu'il y avait ces échanges permanents entre artistes et critiques d'art.

**MD : C'est un moment où la parole de l'artiste était affaiblie selon vous ?**

**CJ :** Non, en fait ce qu'il se passait c'est, qu'au fond, les choses étaient quand même toujours très très très catégorisées ou catégorisables, c'est-à-dire dans un catalogue d'artistes souvent on avait le texte scientifique, puis la critique d'art et ensuite le texte

d'artiste qui venait en contrepoint mais qui était assez normé finalement, qui répondait vraiment à un style de texte d'artistes...

**MD : Un style qu'ils s'imposaient à eux-mêmes finalement alors ?**

**CJ :** Oui, l'idée de *Trouble*, c'était de pouvoir dire que le texte d'artiste peut être aussi critique, et le texte critique, il pouvait être plus créatif.

**MD : Je comprends.**

**CJ :** On a travaillé sur les deux tableaux ; on a récupéré des textes d'artistes, mais volontairement très très critiques, très théoriques et de l'autre côté, avec la critique d'art, on s'est un peu obligé à sortir du texte critique classique, de l'interview, parce qu'en fait il n'y a pas beaucoup de formes d'écriture, il en existe deux, le texte critique ou l'entretien avec l'artiste. Il y avait des formes à réinventer.

**MD : Avez-vous réfléchi à la raison de cette volonté, c'est à dire pourquoi cette distinction n'était plus valide à votre sens ?**

**CJ :** La distinction ?

**MD : Entre texte critique scientifique et texte d'artiste plus créatif. C'est cette distinction que vous remettez en cause pour renouveler l'approche critique ?**

**CJ :** On ne l'a pas remis en cause, on a voulu l'interroger, et puis très vite dès le premier numéro, c'est ce que nous avons fait.

**MD : Vous vous êtes aperçu que ça donnait du sens ?**

**CJ :** En tout cas, on a senti qu'on s'amuseait beaucoup plus à essayer de renouveler des formes critiques plus souples ou plus conceptuelles aussi. Les artistes aussi enfin du côté de Boris Achour, étaient très content de voir à quel point on pouvait prendre au sérieux un texte d'artiste en le plaçant comme texte critique d'emblée, pas simplement en tant que texte d'artiste.

**MD :** Cette invitation faite aux artistes de s'engager un peu plus dans le travail critique existait-il déjà en France où l'avez-vous initié ?

**CJ :** Cela existait déjà, bien sûr ! C'était simplement qu'on avait besoin et envie de le faire affleurer vraiment... Cette revue est partie d'un constat : une sorte de manifeste, placer les textes critiques et les textes d'artistes sur le même plan, à valeur égale. Cela consistait à dire que les textes critiques peuvent être beaucoup plus créatifs et que les textes d'artistes peuvent être très théoriques. On avait des exemples déjà, on avait qu'à regarder autour de nous, Mike Kelley par exemple. Il a écrit des textes critiques, très très argumentés, très riches et puis du côté des critiques d'art, on sentait des gens comme Vincent Labaume, enfin des gens qui étaient entre critiques, textes d'artistes, on ne savait pas très bien, c'étaient des textes un peu ovnis pour nous.

**MD :** En plus la naissance de la critique c'est quand même une naissance qui s'est faite avec les artistes, je pense notamment à ce qui s'est passé dans les salons, finalement la critique est née pour une grande part dans les salons.

**CJ :** Du commentaire des salons, oui.

**MD :** Dans les commentaires des salons, et puis à travers les journaux dans lesquels les caricatures étaient une sorte de forme critique qui passait par le dessin, pas seulement une forme textuelle. Pour que *Trouble* revienne à cette origine-là, à cette forme de la critique (sa dimension artistique), il a bien fallu qu'elle disparaisse, que vous veniez combler un manque ?

**CJ :** Qu'est ce qui a disparu ?

**MD :** La part créative de la critique au profit d'une analyse plus « scientifique » ?

**CJ :** Nous on voyait les deux... Ces deux discours coexistaient, mais avec une hiérarchisation, c'est ce qui nous gênait en fait vous voyez, c'est plutôt la question de la hiérarchisation...

**MD :** Ah d'accord, c'est une question de la légitimité, alors ?

**CJ :** Oui en quelque sorte. Ou plutôt c'est une question de formatage de ces textes. Le texte critique par exemple se distinguait par des notes de bas de page alors que l'artiste n'en fait pas, enfin voilà tout l'appareillage critique qu'on sent chez l'universitaire ou le critique d'art qui a besoin d'aller appuyer son argumentation en citant ses sources, etc.

**MD :** Oui.

**CJ :** La coexistence entre critiques et artistes à l'intérieur de la revue permettait de faire jeu à parts égales, c'était notre principal souci.

**MD : Je comprends.**

**CJ :** C'était aussi une revue un peu expérimentale où on était là pour expérimenter des nouvelles formes de textes critiques émanant d'artistes...

**MD :** Et cela a été possible aussi parce que le contexte le permettait, la revue est apparue au moment d'une crise de la critique, non ?

**CJ :** Oh non, je ne pense pas, non, non, pas du tout.

**MD :** Vraiment spontanément ?

**CJ :** C'était une revue faite à la maison. On se voyait régulièrement.

**MD :** Ah oui ?

**CJ :** On dinait, on discutait.

**MD :** Et cela s'est fait comme ça.

**CJ :** Oui, il n'y avait pas du tout de, comment dire... on n'avait aucune visibilité, on était hyper jeunes, on avait moins de trente ans...

**MD :** Mais vous ne vous disiez pas tout de même qu'il y avait, à ce moment-là, un petit problème dans la critique telle qu'elle s'organisait ?

**CJ :** Non, on a été très étonnés je pense que quelques années après, deux, trois ans, je crois, quand la revue *Fresh Théorie* est sortie, de sentir beaucoup plus chez eux, une volonté de leadership, enfin quelque chose qui était beaucoup plus en lien avec des enjeux de pouvoir et de visibilité sur la scène française, nous c'était pas du tout ça. Nous, on était une espèce de revue laboratoire.

**MD :** Est-ce que cette chose que vous avez inventée a conquis aujourd'hui une visibilité ? J'ai été invité il y a deux ans à écrire un article sur des diplômés de l'école des beaux-arts de Toulouse et la personne qui m'a proposé ce travail, **Beatrice Méline**, a un projet qui s'appelle *Hyper texte*. Elle demandait aux gens qui écrivaient, qui étaient plus ou moins des critiques, mais plutôt plus, de s'investir dans le texte d'une manière très différente, originale, qui pouvait être romanesque, etc. L'aspect expérimental de *Trouble* n'est-il pas devenu chose courante aujourd'hui ? Il y a beaucoup d'exemples de projets où les critiques et les artistes inventent des formes originales d'expression éditoriales ; j'ai vu encore récemment un catalogue d'une exposition de Ryan Gander à la Villa Arson, **Éric Mangion** et cet artiste se sont prêtés au jeu d'un dialogue dans le noir figuré dans ce catalogue sous forme de BD. À vouloir trop inventer, ne peut-on pas craindre une forme de... cabotinage ?

**CJ :** **Éric Mangion**, par exemple, a été très marqué par *Trouble*, c'est un des rares dont je peux être sûr.

**MD :** Ah oui ?

**CJ :** Il nous a invités très tôt, nous avons fait le premier, non le deuxième lancement de *Trouble*, au FRAC PACA. La première fois c'était aux Frigos, aux anciens Frigos

de Paris. Eric Mangion a été très marqué par l'arrivée de *Trouble*, oui... Après cette forme de récréation dans la critique... on en parlait tout à l'heure, on est peut-être passé trop vite ; j'ai fait mon DEA sur un critique en photographie Paul Perrier qui a fondé la Société Française de Photographie. Il s'avère qu'en fait, il a pris plein de pseudos pour écrire différentes choses, à la fois sur et au-delà de la photographie, sur la peinture et bien d'autres choses. J'ai découvert par exemple que Jean Fleuri, critique du réalisme, a écrit des textes de fiction, traversés par des questions esthétiques. Il y a Henri Monier aussi, qui était une espèce de caricaturiste mais qui a parlé de photographie dans des fictions. Il y avait déjà des formes hybrides dès le 19<sup>ème</sup> siècle mais qui n'étaient pas prises pour de la critique... Je les ai redécouvertes par le prisme de la critique d'art, mais il y a toujours eu comme ça des espèces d'objets non identifiés qui ramassent des choses différentes que l'on n'arrive pas bien à caser. C'est ça qui nous a intéressé dans *Trouble*, d'où le nom d'ailleurs, au singulier parce que *Trouble*, c'était l'idée qu'il y avait quelque chose qu'on n'arrivait pas vraiment à distinguer ou à cerner, quelque chose qui recelait une part d'opacité et de clarté en même temps, voilà ce qu'était un peu *Trouble*.

**MD : Bien.**

**CJ : Voilà.**

**MD : Je vais passer à un autre type de questions.**

**CJ : Je pense quand même à une autre chose pour *Trouble*... je ne sais pas... si vous voulez passer à un autre sujet...**

**MD : Non, je vous en prie.**



**CJ :** Je travaillais à ce moment-là dans une institution qui était le Centre National de la Photographie et je pense que *Trouble* c'était aussi un moyen d'en sortir. Je trouvais que la critique était très institutionnelle ou très institutionnalisée on va dire et nous tous, on était déjà dans l'institution ou tout proche d'elle, mais on avait envie de maintenir, de créer un espace qui justement lui échappe. Cela arrangeait bien tout le monde quand même, que cela soit comme ça. Je m'occupais notamment d'un journal qui s'appelait le Journal du Centre National de la Photo qui était aussi un journal hybride puisqu'il traitait à la fois des actualités au Centre National de la Photo, des expos, mais également de questions beaucoup plus générales liées à la photographie. Il y avait quand même une certaine ligne du parti, on va dire, dont je m'accommodais assez bien, *Trouble* c'était une revue non institutionnelle.

**MD :** C'est un modèle qui aurait pu s'institutionnaliser ?

**CJ :** Justement pas, je pense qu'on n'a pas pu et donc on a arrêté, enfin on ne l'a pas fait volontairement.

**MD :** Cela ne vous ennuie pas si on change de sujet ?

**CJ :** Non, non.

**MD :** Au FRAC Aquitaine, quelles sont les fonctions de vos dépliants ? Je dis dépliant parce que c'est, dans les dossiers informatiques communs de l'équipe du FRAC, le nom que vous lui attribuer, mais il ne le porte pas lorsqu'il est publié.

**CJ :** Oui c'est un dépliant.

**MD : Que vous ne nommez pas ainsi ?**

**CJ :** En effet, je réalise qu'il n'a effectivement pas de nom.

**MD :** Pour quelle raison les textes ne sont pas signés ? Individuellement ou collectivement, ce n'est ni une critique ni un jugement.

**CJ :** Est-ce que c'est une originalité ou comme j'ai tendance à le croire, plutôt une pratique courante ?

**MD :** Oui c'est une pratique assez courante, mais il n'empêche que je la trouve assez curieuse. Au centre d'art contemporain, « La Galerie » à Noisy-Le-Sec, les journaux sont tous signés, les notices par exemple sont celles de critiques crédités à la fin des « journaux » de leur exposition. Le texte de présentation est une contribution collective, clairement précisée. Les textes mis à disposition du public par les institutions ont évolué au cours des dix dernières années et leur élaboration s'est beaucoup professionnalisée. Je vois bien comment ils sont construits, souvent dans l'urgence, avec plusieurs auteurs, en faisant des assemblages. J'ai l'impression que petit à petit ces choses s'organisent un peu plus autour d'une équipe éditoriale, même si elle n'en porte pas officiellement le nom.

**CJ :** La fonction du dépliant est de proposer un document d'aide à la visite qui permet au visiteur de se repérer dans l'exposition au moment où il y est physiquement.

**MD :** Mais il ne dispose pas souvent de plan au FRAC Aquitaine.

**CJ :** Oui, mais en tout cas les textes suivent le parcours de la visite. Il y a eu des plans au début et puis pour des raisons économiques, il faut que ça tienne sur une feuille recto verso, nous n'en avons plus fait.

**MD :** Il y en a eu c'est vrai.

**CJ :** La fonction du dépliant, c'est vraiment d'aider à la visite au moment où le public est dans l'exposition et aussi, que ce soit aussi un matériel avec lequel il puisse repartir pour le lire chez lui, réfléchir de nouveau à l'exposition, c'est une espèce de mémo qui peut être lu dans un second temps.

**MD :** Vous pensez que cela arrive ?

**CJ :** Je fais toujours cela, où que j'aille, je ne lis pas les documents quand je suis sur place, je regarde bien les œuvres et après je lis pour avoir la version officielle après avoir été imprégnée de l'exposition pour me sentir en adhésion avec ce qui était écrit ou pas. Le texte sous-tend ma lecture de l'exposition. Le dépliant ne porte pas de nom parce c'est un document. Le nom, c'est le titre de l'exposition. Le dépliant n'a pas besoin d'être nommé pour être identifié. Les textes ne sont pas signés parce que c'est un travail en permanence collectif, toujours, c'est-à-dire qu'en général quand on prépare un sujet d'expo, je commence par faire un texte. Après, Aurore, chargée de la communication, le nourrit, on l'envoie à l'artiste, l'artiste le reboutique.

[L'entretien est interrompu par une visite.]

**MD : Et donc...**

**CJ :** Effectivement ils ne sont pas signés parce que tout le monde met la main à la pâte et que j'ai peut-être repris aussi l'habitude que j'avais prise dans les deux précédentes institutions où j'ai travaillé, à savoir le Centre National de la Photo et le Jeu de Paume où les choses n'étaient pas signées, c'était le texte de l'institution.

**MD :** Par contre c'était un « journal » ce dont vous vous occupiez, c'était son intitulé.

**CJ :** Oui, le journal du Centre National de la Photographie, ce qui en soit n'est pas un journal puisque c'est un journal donc ça n'a besoin d'être redit que c'est un journal, bon voilà mais...

**MD :** J'ai l'impression que ces documents mis à la disposition du public trouvent leur origine dans les livrets de salons, on peut les analyser sous cet angle. C'est pour cette raison que j'essaie d'en dresser une typologie. La plupart des appellations de ces documents dans les FRAC, si je me concentre sur les FRAC, c'est « journaux » ou « dépliants ». Ce que vous me dites, c'est que votre document ne sert pas seulement à la visite, il est aussi une archive. Il se retrouve là où habitent les personnes qui composent le public, elles le classent ou elles le consultent. Ce qui veut dire qu'on donne à cet objet une vocation moins éphémère qu'il n'y paraît. Par conséquent, c'est vrai que je trouve qu'il lui manque...

**CJ :** Le plan !

**MD : Non ! Pas le plan, mais le titre ! Cela me paraît curieux que l'on ne soit pas informé sur le mode d'écriture de ce document, parce que c'est une évidence pour vous mais pas pour le lecteur. Il n'est pas certain que ce soit l'équipe du FRAC qui écrit, il peut penser que c'est quelqu'un d'autre, payé pour cela par exemple, mais qu'on ne cite pas. Ces choses-là elles sont importantes à mon avis.**

**CJ :** Les textes du dépliant sont souvent conçus au dernier moment. Avant eux, il y a eu le communiqué de presse, avant, avant, il y a eu encore autre chose etc., et donc c'est la synthèse de la synthèse, parce qu'il faut que ça tienne dans un recto verso, c'est à ce moment-là ou presque que l'on se met à enlever les adverbes ou d'autres éléments pour que ça tienne...

**MD : Ce sont des notices originales ?**

**CJ :** Ce sont des notices sur lesquelles on travaille tous ensemble.

**MD : Que vous faites ou des « copier-coller » ?**

**CJ :** On se répartit des notices qu'on relit ensemble.

**MD : Vous les modifiez ensemble ?**

**CJ :** C'est vraiment un travail collectif.

**MD : Et qui n'est pas validé par les artistes ?**

**CJ** : Ah si ! enfin la plupart du temps, quand ce sont des expositions monographiques.  
Pour les expos collectives, c'est compliqué de faire valider par chaque artiste.

**MD** : **Oui, ce serait compliqué.**

**CJ** : Par contre quand je suis arrivée ici je n'étais pas du tout satisfaite des notices.

**MD** : **Vous pouvez m'en parler ?**

**CJ** : Oui, il faudrait en retrouver.

**MD** : **Vous m'avez dit que vous les aviez réécrites.**

**CJ** : Complètement.

**MD** : **Vous aviez un modèle ?**

**CJ** : Une règle : j'avais une règle, je vais vous l'expliquer. Quand je suis arrivée les notices étaient des copier-coller, des textes de style très différents, parfois très littéraires, d'autres très secs, la notice pour moi doit vraiment aller à l'essentiel en une dizaine de lignes, ce n'est pas le lieu pour faire du style, des grandes phrases, ou apporter une vision trop personnelle. Je les ai fait réécrire progressivement, en tout cas à chaque nouvelle acquisition, chaque année, j'essaie. Les textes que je vois dans les autres institutions je ne les trouve pas bien faits ou bancals, ça m'énerve ça. Je m'astreins à relire toutes les notices présentes dans les expositions, je les relis et je les corrige donc vous imaginez le boulot... Tout ça pour vous dire quoi ? Oui, les nouvelles acquisitions, je bosse énormément dessus.

#### **4. Entretien Bernard Blistène (décembre 2012).**

Entretien avec Bernard Blistène réalisé le 26 décembre 2012 à Paris, dans les locaux administratifs de Beaubourg. Blistène est alors directeur du Département du développement culturel au Centre Pompidou. Parmi les œuvres collectionnées au FRAC Aquitaine, il en est une de Giuseppe Penone dont les caractéristiques attirent particulièrement l'attention car elle est composée de six lettres manuscrites. Le format A3 utilisé, inhabituel pour des lettres, semble indiquer qu'il s'agirait là de reproductions. Qu'est-ce que ces lettres de Penone sont véritablement ? Ces courriers ont été adressés à Bernard Blistène dont on connaît le très grand intérêt au sujet des rapports entre l'art et la littérature. En décembre 2012, Bernard Blistène s'est prêté au jeu de l'entretien à propos de ces lettres et bien au-delà.

**Bernard Blistène** : Avec moi vous êtes au cœur de la fiction.

**Martial Déflacieux** : C'est très bien.

**BB** : Les entretiens que j'ai réalisés avec certains artistes, qui sont les plus cités, sont la plupart du temps de totales fictions. On cite très régulièrement mes entretiens avec Artschwager ou avec Ed Ruscha par exemple...Ce sont de pures fictions, des accords tacites entre eux et moi, quand ils n'avaient pas nécessairement quelque chose à dire puisqu'ils l'exprimaient autrement que par l'écrit. Ces entretiens sont souvent des questions-réponses que j'ai amplement faites et que je leur ai envoyées évidemment pour accord.

**MD** : Vous êtes en train de me dire que cette lettre n'a pas été écrite par Giuseppe Penone.

**BB :** Si, bien sûr que si, mais il n'y a pas eu de correspondance.

**MD :** Elle a été inventée ?

**BB :** Giuseppe Penone et moi, on se connaît très bien depuis que j'ai 18 ans. J'ai toujours suivi son travail. Il s'est trouvé qu'à un moment mon ami Gérard Guyot qui était conseiller pour les arts plastiques à la DRAC Aquitaine à l'époque, mort depuis lors, m'a dit qu'il voulait coordonner un ensemble de projets en Aquitaine dont un, au château de Cadillac, si j'en me souviens bien, avec Giuseppe Penone. Nous étions tous les deux très proches et nous le sommes toujours même si nous nous voyons moins. Nous avons convenu de la réalisation d'un grand catalogue au format A3, qui serait sur le mode d'échanges, de lettres entre lui et moi. Giuseppe m'a dit qu'il m'écrirait des lettres, de cela je ne me souviens guère.

**MD :** Vous ne vous souvenez pas du contenu de ces lettres ?

**BB :** Elles étaient très probablement à mille lieux de ce que j'aime, puisque très certainement lyriques, épiques... non pas tant épiques... lyriques en tout cas et souvent à l'époque sur la tonalité de la fusion de l'homme à la nature ou de la reconnaissance de la beauté de la ramure qui passe tant par la nature [soupir de lassitude] que par notre rapport avec celle-ci... que des choses qui m'ennuient immensément...

**MD :** Aujourd'hui cela vous ennuie ?

**BB :** Totalemment, cela m'a toujours totalement ennuyé...



**MD : A ce moment-là vous étiez invité comme critique et cet objet était pensé pour rejoindre un catalogue ?**

**BB :** Je ne sais pas si j'étais invité comme critique... Je n'étais pas à Beaubourg à cette époque ?... En quelle année c'était déjà ?

**MD : En quatre-vingt-cinq.**

**BB :** Si si, j'étais à Beaubourg, jeune tout jeune, très jeune...

**MD : D'ailleurs, j'ai une photo pour le prouver...**

**BB :** Ouais, d'accord [un peu agacé] – raclement de gorges – de lui et moi ? Vous m'avez reconnu quand même ?

**BB :** Qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce qu'il va me sortir ?

**MD : Une photo...**

**BB :** Liliane Durand-Dessert, Michel Durand Dessert, Giuseppe Penone, moi-même et la mère de mes enfants qui avait déjà cette veste affreuse qu'elle a toujours et ce sac gris que je lui avais offert... moi je n'ai pas tellement changé, non... j'ai pris un petit coup de vieux, j'ai un peu grossi, à l'époque il fallait mettre des cravates... mouais... hum... magnifique...

**MD : Je pourrais vous en faire un tirage si vous le voulez...**

**BB :** Je me souviens fort bien du château où nous étions et de la châtelaine qui avait ses deux fils en blazer. Ils étaient bien élevés et faisaient des baisemains à tire-larigot. Ils se retrouvaient avec des œuvres de Penone qui devaient pousser dans leur parc, elles ont dû d'ailleurs, au fil du temps, pousser, non pas tant les œuvres, je dis des conneries, que la nature entre les œuvres puisque c'est bien le dilemme de l'art que de vouloir imiter la nature parfois... et bien voilà ! Écoutez... Liliane et Michel Durand Dessert se sont retirés du monde de l'art, Giuseppe Penone n'est plus cet ado attardé, mais ce célèbre artiste. Quant à moi je suis moi, quant à la mère de mes enfants, elle est, elle...

**MD :** [Rire] ...je la garde.

**MD :** Il y a une chose étrange qui s'est tout de même passée avec ces lettres qui ont été pensées pour être publiées dans le catalogue...

**BB :** Pensées pour la publication ! Y compris le format...

**MD :** Mais elles ont été agrandies.

**BB :** Peut-être pas, elles ont été écrites sur de grandes feuilles, vous savez, c'était une époque archéologique, il n'y avait pas toutes les techniques actuelles de reproduction.

**MD :** Où ont-elles été réalisées ?

**BB :** Elles ont été pensées chez moi, à Paris, dans ma maison, par terre, dans mon salon...

**MD : Écrites à quatre mains alors ?**

**BB :** Non ! je ne crois pas, non... Il y avait l'idée de faire une publication. À l'époque, il n'y avait pas tant de publications sur Giuseppe. J'avais une très grande complicité avec lui autour de quelques expositions qu'il avait faites et de quelques pièces que j'avais fait acquérir tant pour le centre Pompidou que pour d'autres institutions. L'idée de ce jeu complice autour de ses travaux sous forme de lettres lui paraissait, plus à lui d'ailleurs qu'à moi, le ton juste, et j'ai suivi...

**MD : Le ton juste pour apporter une description ou une analyse critique ?**

**BB :** Mais je ne sais absolument pas ce que j'ai raconté dans ce catalogue... Est-ce que j'ai écrit ?

**MD : Non, non, non, il y a semble-t-il uniquement les mots de Giuseppe.**

**BB :** Vous savez les choses se bricolent, on construit toujours plus ou moins une forme de... comment... d'hagiographie entre les choses, mais tout ça, est parti de l'amitié qui s'est tissée à un moment donné entre deux personnes qui ont pensé que la forme « lettre » donnerait à la chose une sorte de complicité, faciliterait l'idée du dialogue...

**MD : Une complicité entre vous et Giuseppe ou entre Giuseppe et l'ensemble des personnes qui désireraient connaître son travail ?**

**BB :** Non, une complicité entre Giuseppe et moi et ceux qui...

**MD : Est-ce une forme critique ?**

**BB** : Oui, mais il reste à s'entendre sur la notion de critique...

**MD** : Une forme critique dont vous êtes donc tous les deux les auteurs ?

**BB** : Oui et non.

**MD** : La notice de ces textes qui ont rejoint la collection du FRAC Aquitaine...

**BB** : Ces lettres ? [visiblement très surpris]

**MD** : Oui, elles sont dans la collection.

**BB** : Mais, tout à fait, parce que je suis un homme honnête... [sourire] et tout ça a rejoint une collection publique alors qu'elles pourraient être dans ma collection...

**MD** : Ces lettres sont indiquées comme des copies de la main de l'artiste.

**BB** : « Copie de », non le terme est impropre !

**MD** : C'est noté ainsi « copie de la main de l'artiste de quatre lettres sur calque adressées à Bernard Blistène ».

**BB** : Ce sont des lettres qui ont été rédigées sur papier calque puisque la finalité était de les insérer dans la publication comme telles, donc Giuseppe les a réalisées d'emblée sur le papier sur lequel il souhaitait qu'elles apparaissent...

**MD** : Ce n'était pas une question technique liée à l'impression par exemple ?

**BB** : Cela facilitait les choses de ne pas avoir à les agrandir et de les réaliser aux dimensions même de la feuille d'impression. Par ailleurs, je me souviens très bien, j'avais été surpris que l'homme cultivé, raffiné, sensible, grand artiste au demeurant qu'est Penone, n'ait pas eu plus d'attention que cela à la mise en page...

**MD** : **J'allais vous le demander... et il n'a pas choisi le format non plus, puisque c'était le format du catalogue.**

**BB** : Si, il le connaissait. Moi qui suis très attentif à la mise en page, à la situation d'un texte dans l'espace du papier, quand je sais que cela va être publié, cela me conduit à penser la mise en page de façon bien différente.

**MD** : **Si on considère la calligraphie et le rapport au format, on serait plus dans un objet artistique proche du processus artistique. Mais cet objet a un statut très particulier tout de même, il est une forme de médiation.**

**BB** : Les Durand-Dessert, Gérard Guyot, Penone et moi-même étions dans cette histoire... On nous a dit qu'il y avait un format. On nous a dit qu'il y avait de grands cahiers jaunes pales, je m'en souviens. On nous a dit qu'il y avait pour tout le monde, une charte graphique qui était préétablie, c'est à partir de ce moment-là que Giuseppe a écrit ces lettres sur ces formats en fabriquant un échange qui de vous à moi existait et existe encore entre nous, mais qui n'avait pas pris la tonalité de l'écrit. Je ne lui ai jamais écrit « Cher Giuseppe, à voir tes pommes de terre, j'ai toujours pensé à Parmentier »... Je n'ai jamais écrit des choses comme ça. Nous ne nous sommes jamais écrit quoique ce soit... si !... des cartes postales probablement, à l'époque on envoyait des cartes postales...

**MD :** « Cher Bernard, faut-il encore répéter, et d'ailleurs cela a-t-il encore un sens, que les seules sculptures du sous-sol sont les pommes de terre, les navets, les racines, les graines qui germent ? La profondeur des mouvements de la terre, l'énormité des mouvements de la terre, sont tellement plus simples et plus réels dans une petite graine qui nous relie aux deux éléments supposés différents, le ciel et la terre, plutôt que dans des sculptures de bronze gigantesques ».

**BB :** J'ai envie de vous dire que pour moi, ce sont des « belle visioni ». Vous me le concédez ?

**BB :** La construction d'une fiction, dans un rapport critique, dans un rapport à l'histoire, même dans un rapport à la philosophie, c'est quelque chose que d'emblée j'admets et qui quelque part, au fil du travail que j'ai pu faire depuis quarante-cinq ans, s'avère toujours pour moi intéressant. Il m'importe peu que l'on fasse à travers un quelconque décryptage comme celui-ci... que l'on fasse preuve de vérité, peu importe. J'aime bien l'idée de donner des fausses pistes et qu'un historien comme vous s'arrache les cheveux.

**MD :** Ce qui importe alors, c'est la question de l'imagination ?

**BB :** Ce qui importe, c'est ce que vous allez pouvoir vous-même construire à partir des éléments toujours lacunaires qui vous sont donnés...

**MD :** Par contre, il y a des éléments moins lacunaires qui peuvent créer le trouble. Les lettres sont intitulées « sans titre » ...

**BB** : Parce que sincèrement, vous pensez que, quand on a ... à l'époque j'ai vingt-deux ans ou vingt-trois ans... vous pensez que les parenthèses et autres...

**MD** : **Ce n'est pas vous qui l'avez intitulé, c'est le FRAC...**

**BB** : Mais vous pensez qu'ils y ont pensé ?...

**MD** : **Non, justement ce qui m'ennuie, c'est que personne n'y a pensé...**

**BB** : Non personne.

**MD** : **Et voilà !**

**BB** : Mais pourquoi cela vous ennue ?

**MD** : **C'est quand même un titre « sans titre » !... Intituler, c'est tout de même nommer.**

**BB** : Chez Giuseppe, le « sans titre » a toujours été, ou la plupart du temps en tout cas, de l'ordre de la première investigation. On trouve très souvent des œuvres intitulées « sans titre » avec ensuite un descriptif ou quelque chose qui va plus loin encore, le souffle de ceci ou de cela, mais très souvent les choses sont d'abord « sans titre » ... elles sont d'abord ce qu'elles vous inspirent avant d'être bloquées par le descriptif, et le descriptif lui-même est souvent de l'ordre du processus, c'est la pleine époque du processus. On est tous dans le processus à cette époque...

**MD : Vous laissez entendre que ces quatre lettres sont des œuvres à part entière ?**

**BB :** Oui, si vous voulez. Si je ne m'abuse, il y a de l'encre de chine dans tout ça, non ?

**MD : Oui, mais dans les dessins à côté du texte...**

**BB :** Hum, voilà...

**MD : Qui ont sans doute été réalisés en même temps...**

**BB :** Giuseppe était, il doit l'être encore, un grand lecteur de poésie, de poésie italienne, ça va sans dire, grand lecteur de poésie de la renaissance. Moi je suis un grand lecteur de poésie moderniste et abracadabrantesque... En fait, nous sommes des gens qui nous entendons très bien. Nous avons toujours eu des relations tout à fait intéressantes, mais nous sommes absolument à l'opposé. Moi, la nature, Turin, me perdre dans les sous-bois pour observer la germination du monde... pas le temps... par contre observer le processus évolutif de son travail ou parfois d'ailleurs les éléments résiduels de son travail, comme une barre dans un arbre inscrivant des chiffres à l'envers pour que l'arbre reçoive en positif une inscription de ce temps qui passe, observer la dendrochronologie d'un tronc ou des pommes de terre qui accouchent au fil du temps de fragments de visage, je trouve ça bien, enfin je veux dire, ce sont des procédures que je trouve extrêmement intelligentes. Je me suis souvent dit que l'œuvre de Penone était une œuvre qui faisait une très très haute demande à l'art, une très haute exigence. Après, sur la question que vous posez au sujet de l'imagination... J'ai presque envie de reprendre le titre du bouquin de Huysmans que j'ai là sous les yeux, mais qui n'a rien à voir avec ce que vous dites :



*Penser entre les langues.* La sienne, la mienne, penser entre les choses, ça, ça m'intéresse toujours beaucoup.

**MD : Il faut reconnaître que son archivage au FRAC Aquitaine ne met pas en valeur ce que vous me racontez là...**

**BB :** Je ne sais pas ce qu'il y a au FRAC...

**MD : Quatre lettres intitulées « sans titre » et attribuées à Giuseppe Penone. Visiblement les choses sont beaucoup plus complexes...**

**BB :** Complexes ? Non c'est beaucoup plus simple...

**MD : Très différentes en tout cas...**

**BB :** Penone est un artiste qui a toujours rencontré, en France, l'intérêt de jeunes critiques, voire des institutions, de telle sorte que lorsque vous regardez sa biographie, elle est constellée d'expositions dans la plupart des institutions. L'homme a toujours entrepris des relations privilégiées avec la France où il vit. Il a toujours été également d'un abord extrêmement facile à la différence de ses frères aînés, plus infernaux, Mario Merz, Kounellis ou plus hermétique, Lucina Fabre. Quelque part, il a toujours été comme Zorio ou un peu comme Calzolari, celui qui vient après... de là peut-être, la facilité de la relation... de là des échanges à travers les « Durand-Dessert » qui étaient depuis très longtemps ses marchands et qui nous conduisent vers un projet dont on avait envie, *in sympathia* comme on dit, en syntonie pour être plus précis. Après il faut passer à la réalité pratique et la réalité pratique, c'est toujours le temps, c'est toujours l'argent et donc on convient d'instaurer entre nous cet échange fiction.

**MD : Vous avez dit, tout à l'heure, que c'était d'usage courant chez vous.**

**BB :** Oui.

**MD : J'aimerais vous entendre à ce sujet.**

**BB :** Oui, c'est à dire qu'il m'est arrivé des histoires tout à fait amusantes à ce sujet, mais enfin je ne suis pas le seul. On raconte les fameuses interviews de Warhol. La première, il ne peut pas parler à cause d'un mal de gorge. La deuxième, il répond uniquement par des « hum » et la troisième il envoie quelqu'un d'autre. Tout ça ajoute à la construction de Warhol. Quand je suis allé voir Ed Ruscha à Los Angeles, je me suis rendu compte qu'il n'avait pas grand-chose à dire, au sens où il n'avait pas nécessairement le désir d'explicitier les choses qui pour lui s'explicitaient dans son travail. En rentrant chez moi et en décryptant mon entretien, j'avais surtout des « ya ya » des « hum hum » qui étaient des acquiescements. Il m'a fallu écrire, j'ai écrit moi, j'ai écrit lui, puis je lui ai envoyé et il m'a retourné la chose en me disant que c'était très bien.

**MD : Vous avez écrit un dialogue ?**

**BB :** Oui, idem avec Richard Artschwager que je suis allé voir à Brooklyn à l'époque. J'ai fait un peu de piano avec lui, il avait acheté des langoustes, c'était très surréaliste. On préparait ensemble une exposition rétrospective au centre Georges Pompidou. Ce n'était pas rien, on a réalisé un entretien, mais quand je suis rentré, il manquait beaucoup de choses. Je l'ai complété et je lui ai envoyé. Cela m'est arrivé beaucoup de fois, mais seulement avec les vivants !

**MD : C'est une question de morale.**

**BB :** Plutôt de répartie ! Laissez tomber la morale je vous en supplie... La morale dans la critique ou dans l'histoire de l'art ?

**MD : Non, je voulais dire c'est une question de respect...**

**BB :** Mais c'est respectueux ce que je fais ! Je ne publie pas sans demander l'accord de l'auteur. Ce qui serait irrespectueux certainement, mais amusant, serait d'inventer un peu comme Roland Topor dans *Les mémoires d'un vieux con*, des conversations qui n'ont jamais eu lieu. Je pourrais le faire, vous m'en donner l'idée, c'est un peu comme le personnage de Zelig dans le film de Woody Allen qui vient se loger dans le tableau ou dans l'histoire. Qu'est ce qui m'empêche de raconter que lorsque j'ai rencontré Andy Warhol, j'ai réalisé sa dernière interview...

**MD : Est-ce que pour vous l'analyse critique peut se nourrir de fiction ?**

**BB :** Oui absolument !

**MD : La critique aujourd'hui n'est-elle pas plus proche du commentaire ?**

**BB :** Elle l'a toujours été. Ne pensez-vous pas que Vasari, toute proportion gardée, s'attachant à la vie de personnes illustres n'est pas dans le commentaire ? Est-ce que vous ne pensez pas que depuis que l'histoire de l'art existe ou tente d'exister jusqu'à aujourd'hui, elle est faite de mille et une spéculations, divagations et autres hagiographies ?

**MD : Oui totalement, mais l'utilisation de la fiction est autre chose que le commentaire.**

**BB :** Au baccalauréat, j'ai eu un sujet, je m'en souviens, qui était une phrase de la Rochefoucauld : « Va doucement, je suis pressé ». J'avais quatre heures. Je me suis dit allez ! vas-y ! Je ne savais pas qui citer et donc dans la copie j'ai cité Bernard Blistène.

**MD : Vous avez commencé tôt !**

**BB :** Cela ne m'a pas empêché d'avoir mon baccalauréat, et même avec une mention. Je ne veux pas dire que je joue à ça tout le temps. Il m'arrive d'écrire des textes à peu près sérieux ou tentant de l'être sur des figures de l'histoire comme récemment sur Villeglé ou sur Tinguely ou des dialogues très sérieux sur Claire Fontaine, avec les réserves que je peux avoir sur leur travail, mais rien de m'empêche, à un moment donné, par un effet de rhétorique, d'en appeler à la fiction pour signifier ma vérité.

**MD : Je m'intéresse aux textes que l'on trouve dans les expositions, les notices ou textes de présentation. J'ai le sentiment qu'ils font rarement appel à l'imagination. Est-ce que vous partagez ce sentiment ? Y-aurait-il une raison pour cela ?**

**BB :** Il y a sûrement des raisons. Elles sont toutes celles qui vous viennent à l'esprit et qui me viennent également à l'esprit, mais cela ne m'intéresse pas. Vous dire qu'elles sont ainsi pour adopter un langage commun ? Pour gommer des aspérités, pour affirmer des choses là où il pourrait y avoir que des doutes, pour instaurer un

langage traduisible, tant d'une langue à un autre que pour être compréhensible, pour ne pas déstabiliser l'adversaire : le spectateur...

**MD : Vous ne le dites pas, mais vous le décrivez très bien en tout cas !**

**BB :** Oui, enfin voilà ; ce qui pour autant ne m'empêche pas dans mon travail de sortir des textes probablement identiques à ceux que vous décrivez. L'exercice de la critique d'art est un exercice qui peut s'emparer de la forme fictionnelle alors que celui du conservateur de musée, respectueux du public ; ce que je suis... je suis plutôt respectueux des gens et surtout je suis prof, j'ai été prof pendant vingt ans... Ce rôle de conservateur passe par une forme beaucoup plus simple tendant à donner les prémices, les préliminaires d'une possible compréhension de l'objet, mais lorsqu'on rentre dans le jeu du livre, de la publication, finalement tout est permis. J'ai par exemple publié un très long essai à propos de Bertrand Lavier pour la villa Médicis. Bertrand dit très gentiment que ce texte est le plus libre et l'un de ceux qu'il préfère sur son travail et Dieu sait que Bertrand peut être difficile. Je vais vous montrer ce qui se passe dans ce texte qui s'intitule lourdement *Le style sait l'homme*, ce qui donne en italien un truc stupide.

[Blistène montre le texte et tourne les pages]

**BB :** Le texte est long. Il est sérieux, voilà, vous voyez. Il est long, beaucoup trop long... et à un moment donné, j'en arrive à penser que le travail de Bertrand Lavier qui parle souvent d'automobile, nécessite d'embrayer, un peu comme Marcel Duchamp dit, à propos de *La roue de bicyclette* (1913), qu'il faut la regarder comme un feu de cheminée. Donc je cite des choses, des situations, vous voyez « le montage collision » à propos d'Eisenstein et Warburg. Je mets toute la matière qui montre que je suis un

type érudit et puis j'écris que B. Lavier : « utilise des métaphores, adopte le vocabulaire de la formule 1, son œuvre tient sans cesse comme toute grosse cylindrée qui se respecte d'un constant souci de réglage ». A partir de là, je parle de Jean-Jacques Schuhl qui est un copain de Bertrand et de Lebensztejn pour lequel j'ai une grande admiration car pour moi, il y a un critique d'art : c'est Lebensztejn, après, tous les autres sont des crétins à côté. C'est Lebensztejn le plus grand érudit, le plus inventif ou le plus libre et celui qui construit son œuvre de tas de choses extrêmement différentes. Et donc, je dis qu'à la recherche de cette idée du mécanisme, il y a la question de l'encyclopédie et donc je creuse. J'en arrive à définir la mécanique, la sécurité et le langage ; je glisse là-dedans... c'est à dire que je vais publier un texte qui s'échappe totalement de l'histoire de l'art, qui parle de soupapes, de barres de torsion dans les Honda. Je donne absolument tous les tableaux des réservoirs des voitures, des fabricants de pièces détachées... Et puis évidemment je reviens un peu au travail...

**MD : Vous rejoignez le travail de Lavier.**

**BB :** Je ne peux pas en sortir, je suis là pour y entrer...

**MD : Bien entendu.**

**BB :** En ce moment, je suis en train de réfléchir sur un texte extrêmement sérieux à propos d'une exposition de Pistoletto au Louvre. Je m'emmerde. Je ne sais pas ce que je vais faire. Je répète toujours les mêmes conneries sur Pistoletto ; la *Venus aux chiffons*, le dialogue entre l'antique et la contemporanéité, l'année zéro, l'année uno, toutes ces conneries qui ont été écrites trente fois, quarante fois, cinquante fois. Le déclic ne s'est pas encore produit ! Vous allez me dire : « Vous êtes un écrivain ! », mais hélas non. Je suis un écrivain sans sujet, alors je fais de la critique, un peu.

**MD : C'est votre façon de définir la critique ?**

**BB :** Ce sont souvent des écrivains sans sujet.

**MD : Ne trouvez-vous pas que la critique produit une littérature de plus en plus dense ?**

**BB :** Dense je ne sais pas, disons épaisse.

**MD : Épaisse, mais qui transforme le regard critique ?**

**BB :** Cela va sans dire, pourquoi voulez-vous qu'il y ait une doxa ? Tout ça est flou, tout ça est vague, tout ça est subjectif, mais ça vaut pour mille autres choses ou mille autres textes, cela vaut même pour des sciences aussi passionnantes que les méthodes d'interprétation de Panofsky.

**MD : Quand cela se passe au mieux...**

**BB :** Ce matin, j'entendais à la radio que pour mettre en pratique les *Mille milliards de poèmes* de Queneau, avec toutes les possibilités qu'il suscite, il faudrait un temps tout à fait infini... C'est magnifique, c'est formidable...

**MD : Une quantité de texte énorme, mais sans corps, sans perspective, sans imagination...**

**BB :** Vous n'allez pas devenir comme Nathalie Heinich ? Laissez-les vivre !

**MD : Entendu.**

**BB :** L'échange critique se prolonge aujourd'hui sur Internet. C'est une hagiographie qui est loin d'être négligeable. Ce que je vous ai décrit, c'est ma manière à moi. Cette méthode, si vous voulez, c'est ma manière à moi de me défier du discours de raison de la critique et c'est une tentative à moi de rentrer en résonance avec le travail. Parce que, ce que j'essaye de faire, c'est trouver une forme parallèle, en écho, ce qui suppose ou qui présuppose que j'ai une « intelligence » du travail, une interprétation. Je pars de l'idée qu'au commencement, je sais à peu de choses près où je veux aller. Je déteste la phrase de Paul Klee : « Ce que je fais m'apprends ce que je cherche ». C'est plus un processus de déconstruction du travail qu'un processus de construction. C'est un peu comme l'affirme Jean-Paul Brisset : tous les mots sont dans la bouche, le problème c'est de les mettre en ordre. Ce que j'écris, ce n'est rien d'autre que des couillonnades, des couillonnades ourlées, d'accord, mais des couillonnades. Il faudrait que la critique soit plus modeste. Je me suis rendu compte que quand vous écrivez un essai sur un artiste, personne ne le lit, mais quand vous écrivez un dialogue, fût-il absolument fictif, fictionnel, là, tout le monde vous cite.

**MD : Vous avez remarqué cela ? C'est garanti ?**

**BB :** Non.

[Blistène montre un catalogue]

**BB :** Là, avec mon copain Nicolas Liucci-Goutnikov, je me suis emmerdé avec ce long texte qui est truffé de références, de citations, sur des choses totalement incompréhensibles et dont on est sorti totalement épuisés, mais ravis. Personne ne



nous en a rien dit, alors que beaucoup de personnes me disent : « Cette interview avec Ruscha ! Tout de même ! ». C'est fantastique ! S'ils savaient, et c'est souvent le cas, que la forme « interview » donne l'impression d'une réelle complicité entre l'artiste et l'interviewer. Elle doit probablement donner le sentiment au lecteur qu'il entre dans l'intimité des choses. C'est moins hermétique. C'est Guy Béart. C'est la conversation au coin du feu, quelque chose comme ça. C'est l'oncle Paul, on raconte des trucs... De toute façon l'entretien ou l'interview n'est jamais conforme à ce qui a été dit.

**BB** : Non ? Je sème le doute...

**MD** : Non, je n'ai pas d'a priori.

**BB** : Moi non plus, j'occupe le terrain.

Vous m'entendez ?

**MD** : Oui, vous occupez le terrain, j'ai bien entendu.

**BB** : Je me manifeste, je bouge encore. Je vous promets que j'y crois à ça. J'y crois, c'est ma façon à moi d'être le Clovis de l'art contemporain. J'occupe le terrain ; je pense que je l'occupe au mieux, la preuve vous êtes là, si ce que je construis est plus anachronique que ce que l'on attend. Non ?

**MD** : Je ne sais pas.

**BB** : C'est une sorte d'exercice de style. Mon frère vient d'écrire un roman. Je suis jaloux de lui. On dit qu'il est très bien.

### **MD : Qu'est-ce que c'est ?**

**BB :** Je ne l'ai pas lu. Probablement parce que je suis jaloux. Il a écrit un roman à cinquante-quatre ans, c'est bien. Le *Nouvel Obs* dit que c'est formidable, cela s'appelle, d'ailleurs cela montre bien que l'on est frère : *Moi, ma vie, son œuvre*. C'est l'histoire d'un type qui s'est glissé dans la peau des autres pour faire quelque chose. Je ne sais pas quoi, je ne l'ai pas lu... vaste programme. J'ai du respect pour Lebensztein, c'est un homme libre. Cela veut dire quelque chose ! Il a choisi ses objets d'étude, de Cézanne aux bordels philosophiques de la fin du dix-huitième. Il le fait avec une immense érudition et en même temps sans jamais avoir peur de casser la forme critique par l'intrusion de citations, de copier-coller, de jeux de montage... C'est un monteur, moi j'aime ça ! C'est beaucoup plus excitant. Sans ça, on glisse dans des formes narcissiques, or je trouve que la critique est faite pour réveiller, pas pour endormir.

### **MD : Vous aimez cette idée du montage ?**

**BB :** Oui beaucoup, et plus particulièrement ce que Eisenstein appelait le « montage-collision ». Ce n'est pas facile à faire ! Mais ne nous le cachons pas : c'est parfois par défaut de savoir construire une fiction, c'est par défaut de savoir suivre la norme de l'analyse critique traditionnelle. J'étais très bon élève, mais je n'ai jamais été foutu de faire un sujet-verbe-complément. Je n'ai jamais été foutu de faire thèse-antithèse-synthèse. Quand j'étais petit, un jour en écoutant de la musique, j'ai dit à mon papa que je trouvais l'introduction de je ne sais plus quel opéra très longue et qu'il aurait été préférable de la mettre à la fin. Il a raconté cela à ma mère qui a pensé : « Il est dingue ». Il l'a raconté à un ami qui a dit : « Il est génial ! ». Je n'étais ni l'un ni l'autre.

## **5. Entretien Eric Audinet (décembre 2014).**

Entretien téléphonique avec Eric Audinet réalisé le 15 décembre 2014. Docteur ès lettres (sujet de thèse : « Le Temps retrouvé ou la fiction de l'espace, essai sur l'espace proustien »), Audinet crée avec Olivier Cadiot et Pascale Monnier les éditions Quffi & Ffluk puis, en 1994, les éditions Confluences qu'il dirige encore aujourd'hui.

### **Martial Déflacieux : Quel est le projet éditorial des éditions *Confluences* ?**

**Eric Audinet** : Il est à l'image de son nom, un peu plus complexe qu'on pourrait à priori le croire. Le projet éditorial est influencé par mon propre parcours. J'ai une formation purement littéraire qui m'a amené à écrire, puis j'ai créé avec Olivier Cadiot et Pascale Monnier<sup>1</sup> une maison d'édition que nous avons appelée Quffi & Fluk qui publiait de la poésie contemporaine. C'est plus tard, en 1993 que les éditions *Confluences* voient le jour. Le projet éditorial suit deux axes. Le premier est consacré à une littérature de recherche assez largement dédiée aux questions de l'image, à l'exemple des *Cahiers Art et Science* que nous co-éditons avec l'université de Bordeaux I. Le second tient au fait qu'une maison d'édition est toujours liée au lieu où elle se trouve, deux programmes éditoriaux concernent donc assez naturellement l'histoire et l'art de vivre dans le sud-ouest.

### **MD : Qu'est-ce qui vous a amené à éditer cette collection ?**

**EA** : On travaille souvent avec des acteurs de notre territoire. En 2008, Claire Jacquet m'avait contacté avec l'idée de créer cette collection, pour diverses raisons nous ne

---

<sup>1</sup> Pascale Monnier est l'auteure d'une *Fiction à l'œuvre*.

l'avons pas fait et cette collection a débuté avec les éditions Mix. Deux ans plus tard, Claire Jacquet nous a rappelé pour que l'on poursuive la collection. Ensemble, nous partageons le même intérêt pour de nombreux auteurs, Fred Léal et Nathalie Quintane par exemple. Ceci dit, la collection présente des auteurs très différents, elle n'est pas dogmatique. Elle m'a d'ailleurs permis de mettre un peu d'eau dans mon vin, de ne pas me cantonner à la littérature de recherche, celle que l'on trouve typiquement chez P.O.L. Cette collection n'est pas non plus étiquetée « art contemporain » ...dans l'ensemble, les auteurs viennent tout de même d'un milieu assez formaliste (poésie ou art) ...

**MD : Qu'est ce qui caractérise selon vous, les ouvrages de cette collection ?**

**EA :** Ce sont des tentatives d'écriture, pas plus des textes théoriques que de véritables fictions. L'idée de cette collection est d'essayer de considérer l'œuvre d'art comme un élément parmi d'autres, une part de réel avec laquelle un écrivain peut travailler. Un des textes qui réussit le mieux l'accord entre les contraintes du projet éditorial et l'écriture de l'auteur est à mon sens celui de Pascal Monnier<sup>2</sup>. Il place le récit et l'œuvre d'art dans une relation parfaite. Monnier arrive à considérer l'œuvre au même titre qu'un objet du réel qui produit de l'écriture. Le texte de Vincent Lobaume<sup>3</sup> a aussi réussi à faire cela, l'écrivain est rentré dans l'œuvre. Dans l'ensemble, les auteurs sont arrivés à faire disparaître la maîtrise parfois rébarbative du discours sur l'art.

**MD : Claire Jacquet définit *Fiction à l'œuvre* comme « une autre forme de**

---

<sup>2</sup> Pascal Monnier, *De l'art de chasser au moyen des oiseaux*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2014, coll. *Fiction à l'œuvre*.

<sup>3</sup> Vincent Lobaume, *La photo n'est pas sensible*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013, coll. *Fiction à l'œuvre*.

**discours sur les œuvres », qu'en pensez-vous ? Considérez-vous ce travail littéraire comme une forme de critique d'art ?**

**EA :** Je ne sais pas...Peut-être, à l'exemple des textes de Baudelaire ou Benjamin qui utilisèrent les œuvres d'art non pas comme prétextes mais comme des objets parmi d'autres. Les œuvres utilisées dans la collection font partie du projet des auteurs. Des stratégies très différentes voient le jour, une forme de road movie pour Duché<sup>4</sup>, l'incarnation et la personnification d'une image avec Mréjen<sup>5</sup>, l'autobiographie chez Monnier<sup>6</sup>, la fausse autobiographie de Léal<sup>7</sup>. J'aime cette idée que ces stratégies d'écriture, à partir d'une commande identique, donnent des résultats très variés, cela prouve qu'on ne s'est pas trompé...

**MD : Considérez-vous ce travail littéraire comme une forme de médiation ?**

**EA :** C'est une question compliquée car nous n'avons pas suffisamment de retour pour répondre précisément. Les réactions que j'ai pu constater étaient celles de lecteurs de littérature. Je ne connais pas celles des spectateurs d'art contemporain. Personnellement, j'ai un double point de vue car j'ai été un temps critique d'art. Je pense que ces livres peuvent permettre au lecteur de sortir de l'austérité de la critique pour rentrer dans quelque chose de plus familier.

---

<sup>4</sup> Bernard Duché, *Prodromes*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

<sup>5</sup> Valérie Mréjen, *La bonne réputation*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012, coll. *Fiction à l'œuvre*.

<sup>6</sup> Pascal Monnier, *op.cit.*

<sup>7</sup> Frédéric Léal, *La Nostalgie, Camarade ?* éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012, coll. *Fiction à l'œuvre*.

**MD : Que pensez-vous de la forme proposée, c'est à dire une forme brève ?**

**EA :** Au début, c'était un peu plus long. On s'est rendu compte que c'était compliqué de dépasser un certain volume. Comme si, pour respecter la commande, il ne faut pas dépasser la forme brève. Je crains que si on allait au-delà, on perde la référence à l'œuvre. Il faut que l'œuvre reste dans le champ de vision du texte, qu'elle ne devienne pas un simple prétexte. On n'est pas dans le format de l'article, on est dans une chose intermédiaire. Mais il peut arriver des choses surprenantes : Emmanuelle Pireyre, par exemple, qui écrit actuellement pour la collection, nous a demandé si elle pouvait intégrer ce texte dans son prochain livre, il deviendrait ainsi à la fois un bref récit et la partie d'un autre texte beaucoup plus long...

**MD : Avez-vous eu des retours de la part des artistes ?**

**EA :** Hubert Duprat était en contact avec Fred Léal. Il était tout d'abord un peu inquiet, mais ensuite très content du texte parce que Léal ne parlait pas frontalement de son travail. En ce sens, il n'avait rien à lui reprocher. Avec Emmanuelle Pireyre on va essayer d'impliquer Jos De Gruyter et Harald Thys<sup>8</sup> et si possible continuer ainsi en faisant en sorte que les artistes puissent s'impliquer. J'aimerais beaucoup que cela marche car on parle souvent des rapports entre littérature et art, mais ils sont presque inexistantes. En réalité, il n'y a pas beaucoup de liens qui se créent. Ce n'est pas si évident...

---

<sup>8</sup> Pour rédiger un des nouveaux récits de *Fiction à l'œuvre*, Emmanuelle Pireyre s'est emparée d'une vidéo de Jos De Gruyter et Harald Thys intitulée *Der Schlamm von Branst* (La boue de Branst), collectionnée par le FRAC Aquitaine.

## **6. Entretien Fabien Vallos (décembre 2014).**

Entretien téléphonique avec Fabien Vallos réalisé le 15 décembre 2014. Fabien Vallos est docteur ès philosophie (sujet de thèse : « Théorie de la fête ; festivité, in-opérativité & désœuvrement »). Il a été de 2005 à 2014 professeur de philosophie à l'École d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux. Depuis 2006 il dirige les éditions Mix.

**Martial Déflacieux : Quel est le projet éditorial des éditions Mix ?**

**Fabien Vallos :** Faire des livres très pointus avec un format de base, avec un prix bas. J'ai trouvé cela toujours fou que les livres de recherche soient avec 60 titres. Littérature et littérature de recherche, tout ce qui entretient art et littérature.

**MD :** Qu'est-ce qui vous a amené à éditer la collection *Fiction à l'œuvre* ?

**FV :** La première raison, c'est que j'ai toujours cherché à faire cela. Il y a eu un petit moment de grâce : Claire venait d'être nommée au FRAC et l'école d'art collaborait avec lui, Sabrina Soyer sortait justement des beaux-arts de Bordeaux...

**MD :** Qu'est ce qui caractérise selon vous, les ouvrages de cette collection ?

**FV :** C'est difficile à dire car Noëlle vient du théâtre, Thomas de la philo, Marceline et Sabrina sont artistes et Foucard est vraiment écrivain, le plus écrivain de tous. Il y a cinq écritures différentes. Mais on peut dire que le point commun c'est le désir d'inviter des personnes qui ont un regard sur la pratique littéraire.

**MD :** Claire Jacquet définit *Fiction à l'œuvre* comme « une autre forme de

**discours sur les œuvres », qu'en pensez-vous ? Considérez-vous ce travail littéraire comme une forme de critique d'art ?**

**FV :** Non ! Cela n'a pas de sens. La littérature c'est de la littérature. Je suis très fier des cinq bouquins que l'on a réalisés ensemble, seulement Claire m'a demandé de faire retravailler les textes. Des choses qui n'étaient pas publiables à sons sens. Elle voulait que je justifie la publication en utilisant des postfaces. Je considère qu'avec les œuvres, il y a des choses que l'on ne peut pas faire.

**MD : Considérez-vous ce travail littéraire comme une forme de médiation ?**

**FV :** Non, surtout pas ! Ce qui est produit c'est une œuvre en tant que telle. Qu'une œuvre doive avoir un public est une idée foireuse, mais en revanche l'œuvre ne cesse de s'augmenter (Derrida un entourage constant comme une autre œuvre par exemple). Il aurait été intéressant de demander aux artistes de réutiliser les textes pour produire des expositions car tous les artistes ont eu un jour un rapport à la littérature.

**MD : Rapprochement ?**

**FV :** [rire] Je rigole parce que c'est fondamental. Le medium n'a pas beaucoup d'importance. Ce qui est important, c'est le regard stylistique, il y a des connivences évidentes. Oui c'est vrai, c'est une relation conflictuelle : Art et littérature sont en concurrence, elles sont apparues en même temps. Les années soixante sont remarquables de par la qualité des productions réalisées en relation aux deux, je pense à Broodthers par exemple... Depuis, beaucoup de champs sont à la lisière entre art et littérature et d'ailleurs, les étudiants apprennent de plus en plus à écrire.



**MD : Pouvez-vous m'en dire plus sur la raison du conflit ?**

**FV :** C'est un peu comme deux ados qui se battent et cela depuis l'antiquité. Je pense qu'un des enjeux à venir c'est que l'un et l'autre ont quelque chose à régler avec la métaphore, soit on continue à faire de la métaphore, soit on la détruit. Cette destruction a commencé au début du 20<sup>e</sup> avec un art résolument performatif. Le sacre du poème chez Mallarmé ou disons un peu plus tard le ready-made grâce auquel la question n'est plus la métaphore, nous n'attendons plus le délai de la métaphore qui permet à la poésie d'advenir. Ce qui m'intéresse dans l'œuvre : c'est l'appel à la discursivité...

**MD : Avez-vous eu des retours de la part des artistes ?**

**FV :** Claire Fontaine ont trouvé cela très drôle, Claude Lévêque ne m'a rien dit, ni Mathieu Mercier. Robert Barry a envoyé des courriers à Marceline, mais je n'en connais pas vraiment le contenu.

**MD : Un retour des lecteurs ?**

**FV :** En tant qu'éditeur vous êtes le plus mal placé pour avoir des retours, autrement ce sont plutôt les retours des mécontents. C'est très compliqué d'avoir des retours de lecteurs et je le regrette...

**MD : Avez-vous lu les *Fiction à l'œuvre* éditées par Confluence ?**

**FV :** Oui, je les ai regardées, je les ai lues aussi. Ce n'est plus la même chose, il y a beaucoup moins de recherche, c'est de la littérature tel qu'on l'entend habituellement.

## 7. Entretien Claude Rutault (octobre 2017).

Entretien avec Claude Rutault réalisé le 19 octobre 2017 à Paris (café Beaubourg). On ne saurait présenter Rutault tant le travail de cet artiste français est aujourd'hui reconnu et consacré par de nombreuses expositions monographiques dont la dernière en date *Picasso-Rutault, Grand écart* a eu lieu au Musée Picasso (Paris) en 2018. Cela nous semblait incontournable de le rencontrer en raison de la particularité de son travail initié au début des années soixante-dix et matérialisé non seulement par ses « toiles », mais également par ses écrits rassemblés sous le titre *Définitions-Méthodes*, les fameuses *DM*.

**Martial Déflacieux : Bonjour Monsieur Rutault !**

**Claude Rutault :** Bonjour, vous vouliez me voir au sujet du texte dans ma pratique ?

**MD :** Oui.

[Rutault pose sur la table l'anthologie des *Définitions-Méthodes*<sup>9</sup>]

**CR :** Tout est là !

**MD :** C'est pour moi ?

**CR :** Oui.

---

<sup>9</sup> Claude Rutault, *Définitions-Méthodes (1973-2016)*, éd. MAMCO, Genève, 2016.

**MD : Merci infiniment, c'est un très beau cadeau !**

**CR :** Vous n'avez plus qu'à le lire...

**MD : L'entretien est déjà terminé ?**

**CR :** Non, bien entendu, mais tout est là.

**MD : Je ne dispose plus d'assez de temps pour tout lire avant de commencer la rédaction de ma thèse, je vais donc vous poser quelques questions.**

**CR :** Mais je vous en prie, allez-y !

**MD : Il y a beaucoup de pièges dans votre démarche.**

**CR :** Que voulez- vous dire ?

**MD : À l'instant vous m'avez piégé à mon propre jeu, non ?**

**CR :** Vous vous êtes piégé tout seul, il me semble...

**MD : Bon, nous voilà déjà au cœur du sujet. Plus sérieusement : on pourrait avoir l'impression que se contenter de vos textes serait suffisant... mais c'est par la peinture qu'ils sont arrivés...**

**CR :** Mais je suis très sérieux, vous savez... J'ai toujours écrit, mais en effet avec les DM, c'est la peinture qui est arrivée en premier lorsqu'en 1973 je repeignais ma

cuisine. À ce moment-là, j'ai écrit la première DM après l'avoir peinte, mais le travail s'est développé quand même à partir de la phrase. Disons que l'un et l'autre sont imbriqués, mais la phrase est le moteur du truc... après, il y a des tas de variations, mais vous verrez à la fin du livre, le texte prend presque une forme littéraire...

**MD : Cela m'intéresse beaucoup. Vous avez dit qu'avant les DM, vous écriviez déjà, sous forme littéraire ?**

**CR :** Non, enfin je ne sais pas ce que c'est la littérature. J'écrivais des textes sous forme de réflexions par rapport à ce que je faisais, par exemple avec la série des marelles, j'ai pas mal écrit sur les marelles. La première DM a croisé ce travail-là, terminé en 74, quelque chose comme ça... quand j'ai peint cette toile de la même couleur que le mur, je me suis dit qu'il serait intéressant de généraliser la proposition et cette généralisation se fait par l'intermédiaire d'un texte.

**MD : A ce moment-là, avez-vous réalisé que cela pouvait vous emmener aussi loin...**

**CR :** Je pensais bien qu'il se passait quelque chose, mais dans un premier temps : j'ai mis du temps à m'y habituer moi-même... la première DM n'est pas une phrase innocente et elle est toujours à la base d'un certain nombre de travaux que je fais.

**MD : Elle est fondatrice.**

**CR :** Oui, tout à fait.

**MD : On vous voit sur la photographie présente dans la première édition des DM, dans votre bureau, entouré de livres.**

**CR :** Oui, on doit voir un certain nombre de romans policiers...

**MD : Des séries noires...**

**CR :** J'ai une œuvre qui s'intitule comme ça (Séries noires). Je les ai collectionnées, j'en n'ai pas deux mille, mais un bon paquet tout de même. J'ai arrêté parce que je n'ai plus la place de mettre les livres de toute façon.

**CR :** Ce que je veux vous dire, c'est que l'écrit est vraiment le fondement de mon travail, c'est pour ça que je vous ai apporté le livre comme ça. Dans le fond, je n'ai plus rien à vous dire, on parle de façon amicale, mais tout est là, toute ma peinture, il n'y a plus qu'à la mettre en œuvre.

**MD : Entendu, mais comment vous vivez avec ?**

**CR :** Bien ! Oui, bien, mais je peux dire que j'ai oublié bon nombre de DM. Je veux dire par là que si je le voulais, je pourrais faire trois fois plus, mais cela ne me dit rien. Je pourrais explorer beaucoup de relations formelles entre les DM, mais ça ne me dit rien dans le sens où à présent je n'écris plus des DM mais plutôt des textes, je veux dire des textes plus longs qui impliquent toujours des formes d'actualisation qui vont être très proches de l'abandon de la peinture qui s'appuie de plus en plus sur le preneur en charge et comment il va se débrouiller avec ça...

**MD : Vous éprouvez du plaisir à écrire ?**

**CR :** Oui, oui, je prends du plaisir à ce travail. Ce travail, c'est ma vie d'une certaine façon.

**MD :** Je vois ça comme un récit autobiographique.

**CR :** Aussi, oui. D'ailleurs, je suis en train de préparer la dernière DM qui ait une œuvre que je ne connaîtrai pas, une œuvre posthume qui sera réalisée par ma famille, par mes petits-enfants puis transmise de génération en génération.

**MD :** En fait cela ne s'arrête pas...

**CR :** C'est l'idée. C'est un peu un pari, un pari que je me fous de perdre d'ailleurs. Ce qui m'intéresse c'est que l'œuvre puisse s'actualiser dans des termes autres que les termes d'aujourd'hui. C'est peut-être utopique, mais les DM pourraient se voir réécrites avec les mots de l'époque, les conditions de réalisation, vous voyez ce que je veux dire ?

**MD :** Oui, très bien, je crois.

**CR :** Aujourd'hui c'est cela qui m'intéresse...

**MD :** Si j'ai bien compris, jusqu'à présent les preneurs en charge s'occupaient de peindre et, dorénavant, ils vont écrire ? C'est un peu nouveau, non ?

**CR :** À la fois c'est nouveau, à la fois c'était déjà implicite dans les textes car il y avait le choix pour peindre (formats, matériaux, etc.).

**MD : Oui mais le texte était chasse gardée...**

**CR :** « Chasse gardée » c'est beaucoup dire, le texte existait en tant que prémisse de l'œuvre... il y a une question de temps, l'œuvre n'est jamais vraiment finie, mais de toute façon comme il n'y avait pas vraiment de raison que ça commence, ce n'est pas très grave...

**MD : Je comprends, vous parlez de durée. Est-ce que dans le temps votre écriture a changé ?**

**CR :** Pas beaucoup...

**MD : Mais votre écriture vous a certainement appris des choses au cours de son emploi...**

**CR :** Oui c'est vrai, j'ai appris à écrire, j'ai réfléchi à des tas de choses et effectivement j'ai appris pas mal sur la peinture par l'écrit et ça continue d'une certaine façon. Ça continue autrement avec ce projet qui est de l'ordre de l'utopie. Je peux faire comme si cela continuait à exister, ce qui est loin d'être sûr.

**MD : Je considère qu'il y a dans votre démarche une volonté d'émancipation. Quand vous avez commencé les DM, vous souhaitiez être en rupture avec l'histoire de la peinture, non ?**

**CR :** Oui, un petit peu, mais ce n'était pas une vraie rupture, mais plutôt une réflexion sur ce qui existait. Maintenant j'essaye d'aller un peu plus loin, mais vous savez que

l'époque n'y est pas. L'époque est très réticente à la mobilité, en fait les gens veulent des tableaux et ce que je fais c'est son contraire.

**MD : Et ils ne s'en aperçoivent pas ?**

**CR :** Si et cela les fait chier, seulement c'est comme ça : qu'est-ce que vous voulez ?

**MD : Et cette question d'émancipation ?**

**CR :** Émancipation de quoi ?

**MD : Eh bien de...**

**CR :** Oui, j'ai fait un trait sur la peinture, j'ai fait un trait sur le tableau, d'ailleurs toute mes œuvres précédentes, je les ai repeintes.

**MD : Quand je dis émancipation, je parle de la capacité de se libérer des règles.**

**CR :** Des règles qui bloquent l'activité artistique... On se trouve coincé par le châssis, par la toile, par la dimension des appartements. Je ne souhaite pas me laisser enfermer dans un moule, dans un contexte prédéfini. Pour que ça marche, il faut la participation du preneur en charge et c'est le plus difficile et le plus rare.

**MD : À vos yeux le preneur en charge est le...**

**CR :** C'est lui l'auteur !



**MD : Et le spectateur ?**

**CR :** C'est la même chose que le preneur en charge d'une certaine façon.

**MD : Mais il est moins actif que le preneur en charge...**

**CR :** C'est quelqu'un qui regarde. Le preneur en charge est celui qui fait vivre l'œuvre, moi après je me retire du jeu. J'ai aucune raison de ne pas le laisser faire à moins d'une trahison, le mot est bien trop fort, je signe le descriptif. Bon, c'est le constat que l'œuvre échappe à l'artiste à partir du moment où l'artiste met l'œuvre dans le champ social, elle ne lui appartient plus et les gens disent n'importe quoi de ce que vous avez pu faire, la première réaction étant : celui-là il ne se fait pas chier. Dans ce travail, il y a un pourcentage de perte prévisible, si ce n'est pas total.

**MD : Cette perte est tout de même limitée au maximum par votre utilisation du texte.**

**CR :** Oui, mais il faut les lire déjà, ce n'est pas évident. C'est quand même le contraire de l'habitude. Quand vous allez à la FIAC par exemple, les gens ne lisent pas les textes, ils ne savent déjà pas regarder les œuvres, alors vous pensez bien... lire les textes !

**MD : Quel point de vue vous avez sur ces textes, disons le mot, de médiation ?**

**CR :** Oui bon... je n'ai rien contre, beaucoup sont inintéressants me semble-t-il. Dans mon cas le plus simple serait de mettre le texte de la DM, mais je ne suis pas spécialement partisan de cette solution. Est-ce que l'on a vraiment besoin de ça ?

**MD : Oui ? Non ? Votre œuvre est tout de même littéraire...**

**CR :** Plus particulièrement avec Saga, ma dernière DM. En fait, je me fous de la peinture y compris de la mienne d'ailleurs.

**MD : J'ai quand même du mal à vous croire.**

**CR :** Vous avez du mal à me croire et moi aussi d'ailleurs. J'assume par avance tout le désintérêt que les gens ont pour la peinture au profit d'autre chose. Je me dis que si la peinture doit continuer autant faire une peinture qui va suivre le cours du temps avec des éléments simples plutôt qu'imposer mon point de vue.

**MD : Les textes sont des prescriptions.**

**CR :** Oui oui, on peut dire cela comme ça, docteur !

**MD : D'accord, ils prennent soin de qui ?**

**CR :** Du collectionneur évidemment ! Faut toujours soigner le collectionneur... [rires]

**MD : Sans plaisanter...**

**CR :** Sans plaisanter, on se soigne toujours quand on fait cela, cela prend une vie si on veut bien y penser. Après, cela ne dépend plus de moi, si ça doit survivre cela survivra dans l'histoire de ceux qui prendront en charge les choses et c'est cela qui m'intéresse. Quand on y songe, les peintures de..., je ne sais pas moi, Rembrandt par

exemple, sont des choses mortes. De mon côté, je perçois la peinture plus comme un processus que comme une fin en soi, comme une activité...

**MD : Et sans le texte le processus ne peut pas exister parce qu'il ne serait pas en mouvement ?**

**CR :** Et oui ! C'est pour cela que je vous ai apporté ça, parce que ça suffit.

[Claude Rutault désigne l'édition des *DM*]

**CR :** Je conçois la peinture comme un processus plus que comme une fin, c'est pour cela que les *DM* suffisent à elles-mêmes.

**MD : Pour revenir à cette question de l'émancipation, je pense avoir compris quelque chose. Finalement votre travail libère tout le monde, vous libère, libère le preneur en charge et le spectateur.**

**CR :** Oui, je suis tombé dans la peinture par hasard et effectivement si j'étais tombé dans la musique j'aurais fait la même chose mais avec d'autres moyens. J'ai été très influencé par quelqu'un comme John Cage par exemple. Vous voyez ce que je veux dire ? Comme lui j'aime beaucoup les champignons. Je ne vois plus l'intérêt de faire des tableaux.

**MD : Mais ce n'est pas parce qu'elle ne vous intéresse plus ?**

**CR :** Non ! elle m'intéresse plus au contraire, mais c'est une façon de m'en libérer.

**MD : Vous voyez c'est pour ça que je vous trouve piégeux ! Le diable se cache dans les détails.**

**CR :** Oui, effectivement. [rires]

**MD : Ce que vous me dites m'évoque votre exposition intitulée Suicide.**

**CR :** Ah bon ? Oui, peut-être, vous voulez parler de la DM 9 où la toile est emmenée dans la tombe.

**MD : Cela me fait penser à Malevitch.**

**CR :** Oui, alors là c'est compliqué. Je pense que l'on ne peut pas comprendre son histoire. C'est comme Rothko, ils ont voulu devenir des artistes, alors forcément ils ont fait des conneries. Si on veut être reconnu il faut céder...

**MD : Vous n'avez pas cédé.**

**CR :** Pour l'instant je n'ai pas cédé. Évidemment on peut me dire que je suis chez Perrotin et lui ce n'est pas son problème, lui il est là pour gagner de l'argent, c'est différent. Je pense tout de même avoir rompu avec un système. De Perrotin, je suis complètement indépendant. Je me sens complètement libre là-dedans. Ceci dit, je surveille car ils sont capables de faire n'importe quoi avec les œuvres. Ce n'est pas une situation facile car il y a une grosse pression, mais j'ai une parade, je peux toujours leur dire de lire les DM.

**MD : Mais ils prennent soin de vous tout de même.**

**CR :** Ils s'en foutent. Ils pourraient vendre du charbon ce serait pareil. J'exagère un petit peu, mais pas vraiment. C'est comme ça, on vit dans ce monde.

**MD :** Entendu. Je voulais à présent vous entendre au sujet du titre.

**CR :** D'accord, prenons un exemple ; j'ai fait une exposition à Genève il y a environ deux ans, son titre : Commencer encore. C'est le type de titre qui m'intéresse bien parce qu'il joue avec ce qui est dans l'exposition...

**MD :** Cela sonne un peu comme « d'où je viens où j'en suis ».

**CR :** Comme disait Gauguin : « je suis un artiste important et je le sais » [rires]. Plus sérieusement, j'ai différents types de titre. Des titres humoristiques comme : La peinture ce n'est pas de la tarte.

**MD :** Très souvent vos titres d'exposition sont assez drôles !

**CR :** J'aime casser l'aspect trop sérieux du titre qui peut paraître autoritaire. Là où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir. Cela pourrait être un titre, tiens ! Ce serait une caricature de titre...

**MD :** J'aimerais enfin, si vous le permettez, revenir sur un dernier élément : les textes d'exposition créés par les différents services des institutions d'art contemporain. J'aimerais avoir votre point de vue au-delà de votre travail.

**CR** : Je ne m'y intéresse pas beaucoup. Il faut lire les DM, il vaut mieux aller directement au texte plutôt qu'aux commentaires de texte. Maintenant je ne fais pas beaucoup d'efforts pour médiatiser mon travail, c'est sûr, mais j'estime que ce n'est pas mon boulot.

**MD** : C'est un peu paradoxal ?

**CR** : Le texte existe, le reste ce sont des redites. C'est un peu prétentieux de dire cela, mais c'est vrai.

**MD** : Merci.

**CR** : Je vous en prie.

## 8. Entretien Jean-Charles Vergne (novembre 2017).

Entretien avec Jean-Charles Vergne réalisé le 7 novembre 2017 à Clermont-Ferrand dans les locaux du FRAC Auvergne dont il est le directeur. Vergne a un parcours que l'on pourrait juger atypique. Tout juste après la fin de ses études en école de commerce, il prend la direction du FRAC Auvergne en 1996 pour ne plus la quitter jusqu'à présent. Son intérêt pour la littérature, une exigence certaine concernant l'offre textuel apporté aux expositions (rédaction des cartels, des livrets d'exposition, des catalogues), font de lui un cas exemplaire d'étude pour nos recherches.

**Jean Charles Vergne :** Je suis au FRAC depuis 96, on a toujours fait des livres mais les moyens n'étaient pas les mêmes donc c'était plutôt au départ des petites plaquettes... qui étaient des choses qui faisaient ouais, 42/48 pages quelque chose comme ça, avec donc des textes assez courts et puis c'est à partir du moment où les budgets du FRAC ont augmenté notamment grâce au mécénat privé qu'on a commencé à faire des véritables... des livres et plus seulement des petits catalogues d'exposition. Après sur le contenu rédactionnel, moi j'ai toujours eu envie d'écrire, donc c'était moi, c'est la principale raison pour laquelle j'ai eu envie de faire ce métier en fait c'était pour écrire sur l'art, je voulais pas être critique d'art parce que j'avais besoin des œuvres aussi, j'avais besoin de travailler avec les artistes, de faire de la scénographie, mais l'objet livre m'a toujours intéressé puis le fait d'écrire c'était sans doute aussi un peu une gageure parce que venant d'une famille où la culture n'avait pas vraiment de place, même pas du tout de place... pour moi c'était quelque chose de... ça a été un peu un socle à partir de l'âge de 17/ 18 quand j'ai commencé à aller au musée, parce qu'avant j'allais jamais, j'avais jamais été dans un musée, et donc la découverte des catalogues d'exposition a été un truc déterminant, mais j'y suis venu

plutôt par la littérature, c'est en lisant des textes sur Giacometti, par exemple, écrits par des écrivains.

**Martial Déflacieux : Bonnefoy ?**

**JCV :** Oui ou Jean Genet, des textes de Jean Genet sur Giacometti, des textes écrits sur Francis Bacon, c'est comme ça que ça a commencé quand j'étais adolescent en fait.

**MD : Vous êtes arrivé à la pratique artistique par la littérature ?**

**JCV :** Par la littérature ouais, et c'est par la littérature qu'à un moment donné j'ai commencé, quand j'avais 16/17 ans, à essayer de dessiner puis de faire un peu de peinture et puis de m'apercevoir assez rapidement que c'était pas... que j'étais pas vraiment fait pour ça, mais par contre ce qui m'intéressait c'est plus la partie herméneutique, j'aimais beaucoup ce travail de décryptage et de lecture des œuvres, et de voir comment on pouvait passer d'un langage à un autre, même si je le formalisais pas comme ça à l'époque.

**MD : Herméneutique, c'est-à-dire ?**

**JCV :** L'interprétation.

**MD : Pas l'apprentissage ?**

**JCV :** L'interprétation des œuvres, qu'est-ce qu'on, comment est-ce qu'on passe d'un langage à l'autre, comment est-ce qu'on passe d'une pensée à une œuvre et d'une



œuvre à éventuellement sa transposition écrite ou son décryptage et comment est-ce qu'on mesure la perte, qui est inéluctable à chacune de ces étapes, à partir du moment où on écrit sur une œuvre, forcément il y a une perte, et on va être toujours à côté de quelque chose, on va toujours être à côté de l'œuvre, donc il s'agit toujours de trouver le moyen de, tout en ayant conscience d'être à côté de l'œuvre, de trouver une manière de s'en approcher quand même un petit peu, et ça a des conséquences, notamment dans la manière dont on a organisé nos visites guidées dans les expositions puisque maintenant de manière quasi systématique on dit aux gens à la fin des visites guidées : ce que vous avez eu là pendant une heure, ou une heure trente ça n'est qu'un mode d'emploi sur les œuvres qui est à peu près comparable à celui de votre four à micro-ondes, mais vous n'apprendrez pas à faire de la cuisine en lisant le mode d'emploi de votre micro-ondes ou de votre four, là c'est la même chose, on vous a donné un mode d'emploi mais on n'a pas regardé les œuvres, à aucun moment on s'est approché des œuvres, à aucun moment on a passé du temps devant les œuvres, donc le message qu'on vous a délivré est une béquille qui peut éventuellement être rassurante, parce qu'on a toujours des gens qui disent : ah, mais avec les explications ça va bien mieux. Donc là, en fait, c'est la raison pour laquelle depuis deux ans on a mis en place une trilogie qui a commencé avec l'exposition *A quoi tient la beauté des étreintes*, qui se poursuit avec *Le divan des murmures*, et qui va se clore en mars prochain avec une exposition qui va s'appeler *Reste l'air et le monde* où là dans cette troisième et dernière partie de la trilogie, il y aura un parcours avec des œuvres sans cartels aux murs, sans texte explicatif dans le journal d'exposition, il y aura juste un texte d'introduction et tout le parcours va être scandé en fait par un texte poétique qui est un texte d'Éric Suchère qui s'intitule *Reste l'air et le monde*, qui est une réécriture des *Illuminations* de Rimbaud, une réécriture vraiment lointaine, qui décrit une espèce de traversée du paysage, fondée sur une manière de percevoir la sensation, et donc on va fragmenter le texte de salle en salle et le seul appui littéraire que les gens auront ce sera pour le

coup un appui littéraire, ce ne sera pas un appui critique, il n'y aura pas de texte explicatif, les seuls moments où les gens pourront avoir des explications sur les œuvres ce sera, aux heures de visites guidées, voilà, à heure fixe, à jour fixe, mais en dehors de ça, dans le journal de l'exposition il n'auront que la repro des œuvres et la légende, les cartels ne seront pas au mur... mais ils seront quand même dans le journal de l'expo, parce qu'il faut que le nom des artistes figure et le texte poétique qui sera au mur, Eric Suchère sera crédité au même titre que les artistes, il fait partie intégralement de l'exposition. C'est-à-dire que dans *A quoi tient la beauté des étreintes* en 2016, on commençait à dire aux gens : qu'est-ce qu'il se passe quand on est touché par une œuvre, c'est quoi le phénomène d'être touché, qu'est-ce quel est le mécanisme quand on est touché par quelque chose, dans *Le divan des murmures* c'est comment est-ce qu'on perçoit les images, comment est-ce qu'on perçoit les choses, quels sont les mécanismes, conscients et inconscients, qui entrent en ligne de compte dans notre perception des images et donc des œuvres d'art, et la troisième étape donc, c'est de dire : maintenant faites-vous confiance, accordez du temps aux œuvres, accordez du temps à votre regard, faites-vous confiance... Vous ne demandez jamais quand vous sortez du cinéma à ce qu'on vous explique le film, vous ne demandez jamais à ce que le réalisateur soit assis à côté de vous quand vous écoutez de la musique, de la musique classique, ou peu importe, ou du rock ou de l'électro, vous n'avez pas besoin d'explication.

**MD : Oui, a-t-on déjà demandé à un écrivain de dessiner son ouvrage ?**

**JCV :** Voilà c'est ça : ce que vous allez lire veut dire quelque chose. Et là en fait dans les expositions d'art contemporain et même d'art moderne ou d'art classique, finalement c'est ce que les gens disent : mais attendez expliquez-moi d'abord et après je vais regarder, et on voit bien le réflexe des gens qui, devant une œuvre très souvent

commencent par lire la notice et ensuite vont accorder du temps, mais souvent un temps qui est finalement assez court... et nous le but final de ça, c'est de dire aux gens le temps moyen d'une personne devant une œuvre statistiquement, c'est entre 5 et 10 secondes, quel que soit le type d'œuvre. Évidemment quand on a cette donnée en compte, on s'aperçoit qu'on ne voit rien, donc accordez-vous du temps et faites-vous confiance... même si vous, ce que vous voyez ne correspond pas à ce que l'artiste a voulu faire, c'est pas très important, ce qui compte c'est ce que vous, vous allez voir et comment vous allez vous emparer de l'œuvre et éventuellement, faire une rencontre à un moment donné, voilà et ça repose finalement la question de pourquoi est-ce qu'on va voir de l'art, pour quelles raisons on y va, est ce que c'est pour des raisons sociales, est ce que c'est pour des raisons purement et strictement socio culturelles... ou est-ce que c'est dans une quête individuelle de construction de soi, d'apprentissage, de la nuance, etc. et c'est vers ça qu'on veut les emmener, donc...oui... j'ai un peu perdu le fil...

**MD : Non, vous avez dit beaucoup de choses qui sont hyper intéressantes... la question de la poésie, à la fin de la trilogie... elle semble devenir le meilleur allié de cet effort... de transmission, tout en ayant conscience de la perte inhérente à cet effort d'explicitation, qui est plutôt un effort d'évocation avec la poésie, la poésie semblerait devenir le meilleur allié d'une juste médiation...**

**JCV :** Oui, c'est des choses qu'on a déjà faites par le passé par exemple c'était en 98 avec l'exposition de Marian Breedveld aux Écuries de Chazerat on avait fait un catalogue où il y avait un texte critique et un texte poétique, quand on avait fait l'expo de Raoul de Keyser en 2006 je crois, ou 2007 c'est pareil il y avait un texte critique et un texte poétique, moi il m'est arrivé assez régulièrement, je le fais beaucoup moins maintenant, mais par le passé, de faire des textes dans les catalogues qui étaient un

peu des dispositifs littéraires, mais enfin, le mot est... j'ai aucune prétention par rapport à ça mais en tout cas j'aimais bien le type de raccourci qu'on pouvait emprunter sans passer nécessairement par un travail strictement critique mais en mêlant un travail critique à un dispositif littéraire qui permettait d'aller plus vite sur certaines choses, ou de manière plus allusive, d'être plus dans le frôlement, voilà... Donc effectivement la poésie semble être un moyen possible pour atteindre quelque chose, mais je crois que... enfin, pour moi il y a un livre qui est vraiment fondateur de tout ça, et qui pour le coup n'est pas un livre d'art, c'est la *Recherche du temps perdu*, parce que...

**MD : Ça alors, ce n'est pas un cadeau que vous me faites, je suis en train de finir ma rédaction, s'il faut que je me mette à lire Proust...**

**JCV :** La manière dont Proust aborde la perception de l'œuvre d'art est absolument équivalente à la manière dont il aborde la perception, la sensation en général, la manière de regarder un paysage, la manière d'éprouver une sensation, face à un individu, pour lui il y a une espèce d'équivalence... parce qu'il s'agit toujours de décoder des signes au final, des signes qui sont liés au temps, qui sont liés à une confrontation entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, etc. etc. Et je trouve que, enfin nous en tout cas, il y a une phrase de Proust que j'aime beaucoup, alors je ne la connais pas par cœur, mais en gros il dit qu'une œuvre d'art qui théorise... est comme un objet sur lequel on aurait laissé le prix, j'adore ce truc. Et il reproche d'ailleurs à Victor Hugo, dans ses premiers poèmes, d'avoir trop voulu faire penser sa poésie, avant de comprendre que la poésie pouvait juste penser par elle-même, sans que ce soit le support pour une pensée, que l'écriture poétique est elle-même, est en soi une pensée, qui n'a pas besoin qu'on lui ajoute de la théorie et du concept, elle n'a pas besoin de dire « je suis en train de vous parler de telle chose, intelligente, etc. ».

**MD : Oui mais alors pourquoi on... ne peut pas appliquer cette idée à la pratique contemporaine, à l'art contemporain ?**

**JCV :** Bah si, mais le problème c'est que les gens ont énormément de difficulté avec ça, c'est-à-dire que je crois que c'est un peu ce qu'on explique aux gens, quand vous rentrez dans un lieu d'exposition institutionnel, que ce soit un FRAC, un centre d'art, le centre Pompidou, vous rentrez dans des lieux qui sont à priori des lieux d'excellence, c'est à dire où il y a une très grosse sélection qui a été faite en amont, et ce qui vous est montré ce sont des œuvres qui sont réalisées par des artistes qui ont déjà un parcours extrêmement structuré, qui sont des chercheurs, qui ont voilà... Donc le problème c'est que vous êtes dans la situation d'un enfant qui... à qui on donnerait à lire Shakespeare dans le texte, avant même de lui avoir fait passer la classe de CP. Quand vous rentrez la première fois et que vous êtes un peu novice dans la matière, vous vous retrouvez devant une œuvre de Roman Opalka par exemple ou un Morellet, ou même, sans parler de chose aussi radicale que ça, mais vous êtes confronté à Shakespeare dans le texte ou Emanuel Kant sans être passé par la case Oui-Oui à l'école et Martine à la plage, et c'est ça le problème. Donc les gens ont du mal à accepter qu'il soient confrontés à des œuvres qui sont déjà la résultante d'un parcours long où d'ailleurs souvent les artistes procèdent par soustraction, et plus ils avancent plus ils enlèvent, et donc on leur dit : mais il faut que vous acceptiez ça, vous arrivez vous, vous êtes dans un parcours qui est pas forcément encore en phase, vous avez pas encore la boîte à outils pour accepter et comprendre ce que vous avez en face de vous, donc...

**MD : C'est l'exposition qui a créé cette situation paradoxale en fait, parce que c'est une situation de visibilité, mais qui en fait de visibilité n'a que la figure**

**parce que finalement comme vous dites il manquerait un certain nombre de choses à bon nombre de visiteurs...**

**JCV** : La plupart...

**MD** : **Pour accéder, pour comprendre, pour vivre avec la chose qu'on leur représente...**

**JCV** : Oui, moi je vois les réactions là, actuellement, par exemple de certaines personnes sur une des sculptures de l'expo, vous voyez, cette structure en bois qui est dans la grande salle, une œuvre qui appartient à l'IAC de Villeurbanne et j'ai eu notamment des échanges assez virulents avec un copain qui est journaliste à La Montagne, alors c'est un ami donc ça va, mais on se frite bien là-dessus, mais il me dit ton truc là c'est une cabane, c'est n'importe quoi, c'est pas une sculpture c'est comme une cabane, alors je lui dit : « Voilà t'as tout compris », la cabane c'est l'enfance de l'art, un enfant qui fabrique une cabane dans les bois pour lui c'est jamais une cabane c'est un château fort, c'est ce que tu veux mais c'est pas une cabane, et donc on se frite la dessus vous voyez, et là dans les visites guidées qu'on fait il y a des fois des gens qui réagissent sur cette œuvre-là en particulier en disant : mais vous allez quand même pas me dire que ce truc-là est une sculpture ? Voilà mais parce qu'évidemment tout le background nécessaire, historique sur... même sur la sculpture minimaliste etc., les gens ne l'ont pas et puis après...

**MD** : **Et c'est même une question de terminologie parce que... est-ce que l'artiste l'éprouve comme une sculpture, lui ?**

**JCV** : Ah oui oui tout-à-fait.

**MD : Par exemple, les artistes ils ont... la plupart de ceux qu'on connaît ont du mal avec la question de l'œuvre aussi, vous leur dites « votre œuvre » ...**

**JCV :** Oui, oui et même le terme d'artiste enfin, et après il y a un autre volet de cette affaire-là, c'est d'arriver à faire comprendre aux gens que certains artistes font tout pour qu'on ne puisse pas verbaliser quoi que ce soit sur leurs œuvres, c'est typiquement, je sais pas, le cas de Richard Tuttle par exemple qui dit : Moi, si je devais en parler, je ne les ferais pas, j'en parlerais ou je l'écrirais, je ferais des conférences ou je ferais des traités d'esthétique ou de philosophie sauf que mon langage, c'est un langage plastique, avec des matériaux donc le but c'est que ça échappe au verbe.

**MD :** Vous savez que Claude Rutault m'a dit exactement le contraire ? Il était super agréable, quand on s'est retrouvés à Paris, il est arrivé avec les définitions-méthodes... édition 2006, il les a posées sur la table et il a dit : bon, j'ai accepté votre invitation mais alors je comprends pas vraiment... parce que si vous voulez savoir mon rapport au texte [rires] vous n'avez plus qu'à le lire et on en reparle. Bon, après, voilà, effectivement, il y a ce paradoxe donc l'exposition c'est un moment paradoxal où le texte peut aider à dénouer un certain nombre de choses.

**JCV :** Oui mais avec différents niveaux de textes, c'est une discussion que j'ai très souvent avec mon président de FRAC Henri Chibret qui me dit : mais les textes dans les catalogues que vous publiez sont trop compliqués, il dit : faut que ce soit plus accessible, et je lui dis non, alors déjà ils sont pas trop compliqués, ça veut rien dire cette chose-là et puis un texte de catalogue, ça n'est pas un texte de journal d'exposition et ça n'est pas non plus un texte mural.

**MD : Mais quand vous lui dites « ce n'est pas trop compliqué » il vous voit comme un intellectuel, il dit voilà...**

**JCV :** Oui, il dit que c'est trop intello voilà mais je lui dis : vous avez le livre, vous avez le journal d'expo et vous avez le texte mural et ensuite vous avez la visite guidée, ça c'est 4 niveaux de transmission qui s'adressent pas nécessairement aux mêmes personnes, je dis en l'occurrence, on sait très bien que... allez au moins 80% des gens qui achètent des livres d'art ne lisent pas les textes, je veux dire quand même, ça c'est un... enfin faut pas se voiler la face, les gens ils regardent les images puis après ils le posent sur leur table basse pour faire... voilà, ou ils sont content d'avoir un beau livre mais finalement il y a très peu de gens qui lisent les textes. Les professionnels les lisent, les gens qui font un travail précis sur l'artiste les lisent, les gens qui sont vraiment passionnés par l'artiste les lisent, mais bon, voilà. Après le journal d'exposition c'est un outil qui est entre deux, c'est-à-dire que nous, nos journaux d'exposition ne sont pas des fascicules noir et blanc, ce sont des petits livrets, 52 pages en quadri qu'on offre, d'ailleurs, qui nécessitent le même travail éditorial qu'un livre, c'est quasiment le même temps de travail, hein, pour faire un livret de 52 pages donc on sait que les gens les gardent.

**MD : Le même temps de travail que pour un...**

**JCV :** Oui, moi je mets quasiment le même temps pour faire un journal d'expo 52 pages...

**MD : Et vous faites les deux ?**



**JCV** : Oui, oui, oui, oui.

**MD** : Il n'y a pas une équipe dédiée à cela ? Je ne connais pas le nom des services ici mais...

**JCV** : De médiation ? Non, c'est moi qui les écris, les textes.

**MD** : D'accord.

**JCV** : Oui.

**MD** : Vous savez qu'il y a de nombreux FRAC où vous ne pouvez pas savoir qui sont les auteurs des textes de médiation ?

**JCV** : Oui je sais, ça me gêne beaucoup...

**MD** : Au FRAC Aquitaine, le texte est issu de relectures du service des archives, des médiations, des publics, de Claire Jacquet, et au bout d'un moment...

**JCV** : Vous savez plus qui a écrit.

**MD** : Totalement, et puis c'est revu par l'artiste et ça devient un texte, je ne dirais pas insipide mais ça devient un texte dont l'autorité auctoriale n'est pas assumée...

**JCV** : J'ai eu l'expérience avec l'IAC puisque là, l'expo c'est un dialogue IAC/ FRAC Auvergne, ils nous ont envoyé les notices de leurs quinze œuvres, alors qu'ils

n'avaient pas... c'est-à-dire que, quand moi je les ai demandées, ils ne les avaient pas, alors que la plupart sont des œuvres anciennes, donc... Ils les ont fait écrire à l'extérieur, ils ont externalisé, et j'ai eu donc quinze notices sans nom d'auteur, aucun nom d'auteur, et franchement pas utilisables, c'est-à-dire que sur une notice d'une page j'avais trois quarts de page, c'était la biographie de l'artiste : il a exposé à tel endroit, il a fait tel truc, il a fait machin-machin... Et puis un petit quart de page sur l'œuvre en question, mais qui pour moi n'était pas utilisable pour un public comme le nôtre donc tout a été... j'ai tout réécrit, j'avais pas d'autre choix que de le faire, et moi les textes sans auteur, enfin sans nom d'auteur comme, ce dont vous parlez, ça me gêne énormément, je suis désolé c'est comme si on mettait plus le nom des artistes sur les œuvres, enfin à un moment donné il faut assumer, et puis le fait d'écrire aussi pour moi c'est important, moi je suis toujours surpris que des responsables d'institutions n'écrivent pas... n'écrivent jamais, il y en a certains qui n'écrivent jamais, moi je suis désolé, à partir du moment où je bâtis une programmation, je trouve que c'est légitime, et c'est même presque un devoir d'écrire pour dire pourquoi j'ai choisi d'exposer tel artiste.

**MD : Oui et que vous assumez noir sur blanc...**

**JCV :** J'en assume la responsabilité, avant même de juger la qualité de ce qui va être écrit, ou de ce qui a été écrit, mais je trouve que ça fait partie... on porte ça, si moi je ne le porte pas, comment est-ce que je peux demander au public d'y croire ? Déjà comment est-ce que je peux demander à mon équipe d'y croire et ensuite au public, je veux dire à un moment donné, voilà...

**MD : Je reviens sur cette question de la perte, parce que ça m'intéresse beaucoup, donc vous êtes soumis, entre guillemets, à un cahier des charges de l'État, qui a une exigence par rapport à la médiation, non ?**

**JCV :** Non, non...

**MD : Même de façon informelle...**

**JCV :** Cela fait partie des missions des FRAC, oui c'est collectionner, diffuser, sensibiliser. Voilà.

**MD : Et donc la question de la perte, c'est une question qui est peut-être dure à... comment dire, à énoncer...**

**JCV :** Nous on le dit, on dit aux gens, c'est quand on leur parle du mode d'emploi c'est ce qu'on dit hein, là on vous a donné un mode d'emploi, c'est-à-dire on vous a raconté la petite histoire de l'œuvre, l'anecdote, ce qu'un audio guide, enfin, c'est une version ultra améliorée de l'audio guide, on dit aux gens surtout ne prenez jamais d'audio guide, là on a un grand débat dans notre conseil d'administration sur les audio guides, on a trois personnes dans notre C.A. qui voudraient qu'on prenne des audio guides, moi je suis féroce opposé aux audio guides, donc on est en train de faire, vous trouverez le questionnaire à l'accueil, on fait remplir à nos visiteurs un questionnaire de satisfaction assez global et dans lequel il y a deux/trois questions sur les audio guides et, avec bonheur, je constate que massivement les gens sont contre.

**MD : Ça alors !**

**JCV** : Et je leur dis : vous vous rendez compte l'audio guide, on vous donne un timing, on vous donne une lecture, c'est quelqu'un, une autre voix, enfin une voix qui est absente, qui vous dit, et en plus la plupart du temps maintenant dans les grands musées la fonction pause, elle est neutralisée.

**MD** : **Oui donc il faut...**

**JCV** : C'est pour gérer les flux, bon bref. Donc la question de la perte, nous on en parle aux gens on leur dit : voilà de toute façon l'explication qu'on vous donne, ça n'est pas l'œuvre et ça ne sera jamais l'œuvre.

**MD** : **Mais là je ne parlais pas du public, je parlais du ministère, de comment eux, ils appréhendent cette question-là et est ce qu'ils sont capables d'entendre qu'à un moment donné, un texte réalisé dans le cadre d'une exposition, ou quelles que soient les expositions, qu'elles soient sur le site ou dans un lycée, en fait c'est un texte qui ne va pas pouvoir assumer une mission d'explicitation parce qu'à un moment donné cette perte elle existe. Vous parliez de rapprochement, on peut se rapprocher des choses, avoir différentes façons de se rapprocher, mais est-ce que cette idée de la perte elle est entendue ?**

**JCV** : Je n'ai jamais eu l'occasion d'en parler avec eux...

**MD** : **C'est troublant quand même, c'est troublant parce que c'est quand même le cœur du problème...**

**JCV** : Ouais, ouais bien sûr, non c'est vrai que c'est un sujet que je n'ai jamais abordé, que je n'ai jamais eu l'occasion d'aborder, je l'ai abordé avec des critiques d'art, mais

pas avec des instances, non, mais je crois que, enfin de toute façon je crois que tout le monde en est conscient, il me semble.

**MD : Et oui mais c'est ça, mais tout le monde en est conscient comme tout le monde est conscient du rôle de ce texte mais à aucun moment en fait, ce qui est problématique.**

**JCV :** Après ce qui serait intéressant aussi un jour, ce serait de faire une étude sérieuse et objective sur toutes les dérives et les poncifs, et les stéréotypes des textes critiques.

**MD : Qui sont véhiculés ?**

**JCV :** Oh là là, mais nous on est quelques-uns à s'envoyer des mails et à se marrer entre nous, parce qu'il y a vraiment le truc maintenant qui est devenu quasiment systématique : c'est que l'œuvre « interroge, questionne ou investit », alors ça, moi je... ici c'est une interdiction, une œuvre elle n'interroge pas, elle ne questionne pas et elle n'investit rien, alors ça c'est le truc, maintenant vous ouvrez n'importe quel... magazine d'art, n'importe quel catalogue : « Tel artiste interroge... » mais non, une œuvre d'art elle interroge rien, c'est pas ça, il y a vraiment des poncifs comme ça qui sont assez drôles.

**MD : Les poncifs se sont libérés en l'absence de position critique, c'est-à-dire... ça c'est aussi quelque chose sur lequel je voulais vous entendre, sur la question de la critique aujourd'hui, la critique soit elle semble, on va dire, neutralisée par ces missions, parce que quand vous écrivez un texte en tant que critique pour**

**un centre d'art, vous pouvez mal assumer votre position de critique dans la mesure où vous êtes payé par celui qui...**

**JCV :** Oui, de pirate vous devenez corsaire ! [rires]

**MD :** Voilà exactement, et puis effectivement après il y a tout un pan de ce qu'on appelle encore la critique, qui semble plus être un travail de commentaire sur l'art, de commentateur, comme un commentateur sportif : là il se passe ça, là, l'action se déroule de cette façon et ainsi de suite...

**JCV :** Oui, oui c'est ça. Alors il reste encore quelques critiques, alors si on entend dans votre question, ce qui est sous-tendu par ça, c'est la question de savoir si on peut critiquer négativement.

**MD :** Oui, oui...

**JCV :** Dire du mal, enfin c'est vrai que... il y en a pas beaucoup qui le font, il y a sans doute Philippe Laget dans *Le Monde* et il y a Olivier Cena dans *Télérama*, qui sont, en gros, c'est marrant c'est les deux noms qui sortent de manière assez spontanée quand on parle de cette question-là et puis il y en a deux ou trois autres qui vont comme ça être assez sévères mais il y en a pas beaucoup non, c'est vrai.

**MD :** Et surtout le texte que j'étudie il n'est pas travaillé du tout par ça, c'est-à-dire que les textes d'exposition sont d'une neutralité en général ou très positifs, parfois un peu même incroyablement positifs comme si la médiation passait par la promotion...

**JCV** : Oui, ou ça peut être une forme d'enthousiasme aussi.

**MD** : **Ça il ne faut pas l'écarter oui, bien sûr, parce que, bon, les critiques sont choisis aussi en vertu de leurs affections, de leurs champs aussi.**

**JCV** : Parce qu'au-delà de ça par exemple, si on transpose cette question-là dans le cadre de visites guidées, moi ce que je demande à mon équipe de médiation c'est : donnez votre avis sur les œuvres, le vôtre, vous faites une visite guidée, il y a des œuvres que vous aimez pas, dites-le, il y a des œuvres que vous adorez, dites-le aux gens, et expliquez pourquoi celle-là vous touche et pourquoi celle-là vous touche pas, et après les gens ils font le tri, ils se font leur propre opinion, mais je crois que c'est vachement important de sortir d'un discours neutralisé et équivalent sur toutes les œuvres. On est évidemment là pour défendre l'exposition et les artistes puisque c'est nous qui l'avons conçue mais s'il y a une œuvre en particulier qui vous remue vous, n'hésitez pas à le dire aux gens : cette œuvre-là, moi elle me fait vraiment quelque chose ; ah bon c'est vrai mais pourquoi ? Écoutez voilà ce qu'il se passe quand je la regarde... la première fois que je l'ai vue... Et je crois que ce genre d'expérience-là est vraiment, vraiment, importante.

**MD** : **Est-ce que parmi les critiques que vous connaissez, parce que vous disiez que vous aviez des discussions parfois sur ce texte d'exposition, quel... quel regard d'après vous, ils ont, globalement sur ce texte d'exposition, sur cette demande qu'on leur fait d'écrire, soit pour un catalogue, soit pour un livret, comment ils appréhendent les choses, vous le...**

**JCV** : Je crois qu'il y a deux postures, enfin en tout cas dans ce que je connais, il y a deux types en fait de texte, il y a les notices d'œuvres qu'on va faire pour une collection

publique, par exemple là, j'en ai commandé une quinzaine à un critique d'art pour notre... on est en train de refaire notre site internet donc voilà, moi je pouvais pas tout écrire donc j'en ai commandé une quinzaine, donc là, que l'œuvre les intéresse ou pas, finalement ils font une notice, qui est un truc finalement assez scientifique, enfin assez cadré, et puis après il y a le texte de catalogue d'exposition ou là de toute façon ils vont pas écrire sur un artiste qui les intéresse pas, enfin j'ose espérer...

**MD : Mais comment ils appréhendent cette chose-là d'après vous, c'est-à-dire que la question du lecteur...**

**JCV :** Ah, à ce que le lectorat leur apporte ? Je ne crois pas.

**MD :** Voilà, « le lecteur c'est moi dans le futur ».

**JCV :** Oui.

**MD :** Comment est-ce que le critique se place, c'est-à-dire est-ce qu'il se place...

**JCV :** Pour qui est-ce qu'il écrit en fait ?

**MD :** Oui, à qui il s'adresse, est ce qu'il s'adresse à ses confrères, sur des problématiques, des questionnements esthétiques, critiques, analytiques, est-ce qu'il s'adresse au public pour cette question de la compréhension, de la perte en essayant de résister à cette perte tout en lui offrant son terrain, voilà, comment d'après vous il appréhende les choses ?



**JCV** : On parle de catalogue d'exposition ou de livre, hein ? Moi je crois que la première personne à qui on s'adresse c'est l'artiste, enfin, en tout cas moi, quand j'écris c'est ça. C'est-à-dire que c'est comme si on engageait un dialogue, un dialogue muet hein parce que parfois on a juste un retour très « j'aime beaucoup, c'est bien ou ça va » ou des fois rien parce qu'il y a certains artistes qui ne veulent pas se mêler de cette chose-là [...] et je crois que c'est vraiment en premier lieu un dialogue qu'on fait avec l'artiste parce qu'on l'a choisi, moi j'ai décidé de le programmer, donc j'ai envie d'écrire dessus, donc j'écris, ça me prend beaucoup de temps, ça me prend beaucoup d'énergie... c'est très marrant ces périodes d'écriture, moi Crewdson par exemple j'y ai passé deux mois, à me réveiller en pensant à lui et à me coucher en pensant à lui... J'ai passé deux mois immergé vraiment dans ce travail, à y penser tout le temps, tout le temps, tout le temps, et en étant à la fois assez angoissé à l'idée de faire ce texte, et en même temps extrêmement heureux, enthousiaste à l'idée d'avoir la chance de pouvoir le faire, voilà. Donc je crois que la première personne pour laquelle on écrit c'est l'artiste ouais, donc c'est une manière de dire : voilà comment je lis votre travail, ce que j'y vois, les pistes possibles, les développements possibles etc. Et puis je crois qu'après on a, enfin moi en tout cas, j'ai quand même une prise en compte de la visibilité de la chose en disant de toute façon ça va être lu par les gens qui vont acheter le livre, donc il faut que ce soit clair, le plus clair possible, éviter dans la mesure du possible d'être trop dans un langage spécialisé, même si parfois on n'a pas le choix... Et puis, moi j'aime bien procéder beaucoup par analogie, donc je fais souvent des comparaisons avec la littérature, le cinéma, parce que je trouve que ça... à la fois ça alimente le travail sur lequel on écrit, puis ça permet aussi aux gens qui ne connaissent pas forcément très bien, de prendre appui sur des domaines qui sont peut-être plus, plus populaires on va dire, voilà. Vous avez un texte sur Albert Oehlen par exemple où j'avais fait plusieurs comparaisons avec des groupes de rock, ou avec des groupes de punk, parce que Oehlen quand il parlait, il parlait beaucoup de musique donc c'était

très facile de dire : tiens écoutez les disques de Frank Zappa ou les disques des Résidentes ou les disques de John Zorn, machin et puis vous avez un aperçu de ce que peut être, ou les Melvin et vous aurez un aperçu de ce que peut être la peinture d'Albert Oehlen, ça, c'est des choses qui sont très agréables à faire parce que du coup il y a un lectorat qui va dire « ah tiens bé moi j'adore cette musique-là, mais par contre cette peinture je la comprends pas donc si il y a une analogie possible du coup je vais peut-être aller voir du côté de cette peinture parce que on me dit qu'elle correspond en tout cas, à une manière d'envisager la création » ...

**MD : Mais c'est parce que c'est aussi... la musique rock, la littérature, le cinéma, font partie de vos référents culturels ? Et les titres que vous employez souvent, ils sont issus de ces référents, même s'ils n'en sont pas directement issus comme la trilogie dont vous avez parlé, il y a un aspect très littéraire, très poétique dans les titres, dans ces trois titres.**

**JCV :** Ah... Pour moi les titres, c'est un truc fondamental... alors on peut se placer aussi bien d'un point de vue très sensible, littéraire, ou d'un point de vue strictement marketing, je prends volontairement les deux opposés... C'est fondamental, ça veut dire que nous on l'a expérimenté, une exposition dont le titre est mal choisi fonctionnera nettement moins bien, en termes de public, qu'une exposition qui a un titre... travaillé, ouais avec... doté d'un aspect un peu littéraire aussi, ça c'est... mais nous on le voit, on en parle très souvent, on passe beaucoup de temps à choisir nos titres.

**MD : Qu'est-ce que c'est que ce titre alors ?**

**JCV** : C'est le nom, c'est le nom que tu portes, c'est ton titre, ça commence quand même là, c'est la première chose qu'on donne à voir aux gens quand ils reçoivent une invitation ou ils voient l'affiche dans la rue...

**MD** : **Et ça va conditionner le regard ?**

**JCV** : J'en suis persuadé, et puis après ça donne une intonation à l'exposition évidemment, la même exposition avec deux noms différents, enfin je veux dire c'est évident quoi, vous prenez *Le Chromo Rouge* et vous l'appellez *La colère de Hegel* ou vous l'appellez *La traversée de la mer rouge par les Hébreux*, c'est plus la même peinture, voilà c'est plus la même chose.

**MD** : **Comme *Récolte de tomate*... une représentation monochromique à l'époque où le monochrome n'est pas encore apparu en peinture...**

**JCV** : D'Alphonse Allais dans l'album *Primo Avrilesque de 1897*.

**MD** : **Exactement.**

**JCV** : C'est marrant parce que ça sort quand même l'année... ça sort quasiment à un mois d'écart avec le *Coup de dés* de Mallarmé, c'est incroyable.

**MD** : **Ah oui, oui, oui, de toute façon c'est un moment qui, justement, que j'ai étudié, qui est extrêmement dense sur les rapports que pouvaient entretenir la littérature et les artistes, c'est l'époque de la bohème, c'est l'époque où il y a les... la littérature vient au secours des artistes qui commencent à s'émanciper,**

**des écrivains là... de la période un petit peu avant, donc il y a vraiment quelque chose qui s'est passé à ce moment-là et qui reste.**

**JCV :** C'est marrant comme le travail d'écriture sur l'art s'est progressivement détaché du statut des écrivains, Diderot, Baudelaire, Apollinaire, voilà... pour qu'à un moment donné apparaisse le statut totalement autonome de critique d'art, bien que beaucoup de critiques d'art soient écrivains aussi à côté mais il y a beaucoup de critiques d'art qui sont critiques d'art, et qui ne sont que critiques d'art...

**MD :** Ouais, ouais ça s'est passé à ce moment-là, et Baudelaire disait, pour en revenir à la poésie, la meilleure critique pourrait être un sonnet...

**JCV :** Vous voyez qu'ils deviennent un peu comme des modèles, en quelque sorte parce que vous vous dites : mais comment ils peuvent avoir une approche aussi fine des choses et en plus, stylistiquement c'est... c'est remarquable quoi, voilà... Moi il y a des gens, dès que je sais qu'ils ont écrit dans un livre, quel que soit l'artiste, je vais les lire quoi, ça se retourne presque : ah c'est lui qui a écrit ? Je ne connais pas cet artiste, cet artiste m'intéresse a priori moyennement mais ce n'est pas grave parce que s'il a écrit dessus il y aura forcément des choses intéressantes et ça va être bien.

**MD :** Les notices, dans ce cas vous les avez confiées à un critique ?

**JCV :** Oui !

**MD :** Les notices c'est quelque chose de très pragmatique, la place du critique dans l'écriture d'une notice n'est-elle pas réduite ?

**JCV** : Il y a une marge de manœuvre.

**MD** : Pourquoi vous vous êtes adressé à un critique pour ces notices ?

**JCV** : Parce que justement c'est cette marge de manœuvre qui m'intéresse.

**MD** : Il y a peu de choses mais c'est ce qui va faire la différence ?

**JCV** : Oui et il m'est arrivé d'avoir, pour certaines œuvres, il m'est arrivé... ça arrive rarement, mais d'avoir pour la même œuvre mettons trois notices écrites par trois personnes différentes parce que ça s'est trouvé comme ça à un moment donné, au fil des années, et qu'à un moment donné tu prends les trois notices et tu dis c'est clair que dans les trois notices il y en a une qui est largement au-dessus des autres.

**MD** : D'accord... Là vous en êtes où de votre travail par rapport aux notices...

**JCV** : On a tout, là ça y est... Il m'en manque quinze, sur les 350 artistes, il m'en manque quinze, c'est souvent des choses assez anciennes... voilà...

**MD** : Et c'est un travail... Ces notices-là est-ce que c'est un travail régulier, par exemple de relecture, parce que le temps passe ?

**JCV** : Oui, dès qu'une œuvre est exposée dans une expo de collection, soit la notice est encore impeccable donc je ne touche pas, soit je me dis ma notice il faut que je la révise parce que le parcours de l'artiste a changé, ou parce qu'à un moment donné aussi il y a ma lecture de l'œuvre aussi qui a changé, je me dis, mais là je suis vraiment idiot, je n'avais pas vu cette chose-là...

**MD : Donc il y a un travail de réécriture autour des notices ?**

**JCV :** Oui, parce que la maturité évolue, parce que... Et puis après évidemment en fonction du contexte de l'exposition on va aussi moduler ce qu'on raconte sur l'œuvre, évidemment.

**MD : Entendu et merci pour toutes ces réponses.**

## 9. Entretien Eric Mangion (août 2018).

Entretien avec Eric Mangion réalisé le 22 août 2018 par téléphone. Mangion a été une des personnes essentielles pour l'élaboration de cette thèse, son parcours illustre de façon exemplaire la logique de nos recherches. Avant de diriger le centre d'art de la Villa Arson (depuis 2006), il a été directeur du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur (1993 à 2005) avec la conception notamment de l'exposition *Hypothèse de collection* (1998) et *Double mind - Arrêtez d'essayer de me comprendre* (2010). Il est de plus critique d'art et participe à de nombreuses revues dont *Artpress*, il a assuré en 2007 la direction artistique de la revue *Fresh Théorie III*.

**Martial Déflacieux :** Dans votre parcours, très riche d'expériences, trois expositions à la Villa Arson nous semblent particulièrement significatives : *Hypothèse de collection* (2005), *Transmission* (2006) et *Double blind / Arrêtez d'essayer de me comprendre !* (2010). Partagez-vous notre sélection ?

**Eric Mangion :** Ce n'est pas à moi de dire si je partage ou pas votre choix. Mais ce qui est assez « significatif » c'est que ces trois expositions avaient pour point commun d'évoquer la manière dont on peut parler d'art en évoquant les limites du discours sur l'art.

**MD :** La fin des années 90 a vu se développer et être théorisé ce que l'on pourrait appeler un « rejet de l'art contemporain » ; votre action n'a-t-elle pas eu pour vocation de combattre ce rejet ? Et si c'est le cas, la place que vous avez donnée au texte dans ce « combat » n'a-t-elle pas été déterminante ?

**EM** : Je ne me suis jamais posé la question d'un « combat » pour ou contre l'art contemporain pour la seule et bonne raison que les contempteurs et les laudateurs de l'art utilisent dans la plupart des cas des arguments creux. Les premiers s'appuient bien souvent sur une rhétorique faite de clichés, qualifiant notamment toute création contemporaine de conceptuelle sans vraiment savoir ce que cela signifie. Les seconds croient en l'art comme on croit en une religion en se contentant de donner des bons ou des mauvais points aux artistes ou aux expositions. Tout cela fonctionne comme la face A et B du même disque avec des discours qui n'amènent pas grand-chose de singulier ou de pertinent dans les débats esthétiques.

**MD** : **Beaucoup d'initiatives aujourd'hui approchent la question de l'exposition à partir d'une forme éditoriale, quel point de vue avez-vous sur ce mode opératoire ?**

**EM** : Il est difficile pour moi de donner mon avis sur votre « mode opératoire » car je ne suis pas sur le terrain pour juger. La seule chose c'est que nous cherchons toutes et tous - responsables de lieux - des formes originales pour les animer. Chacun tente d'inventer. Je ne suis pas capable de juger l'ensemble de ces actions, mais je suis à peu près sûr qu'il y a beaucoup d'initiatives intéressantes, notamment dans la manière d'agir, de transmettre l'art sans pour autant s'appuyer sur des méthodes évangélistes.

**MD** : ***Transmission* démontre l'étendue des possibilités que les artistes utilisent pour transmettre leur propre travail. À quel point, d'après vous, la médiation de l'art est une activité qui les concerne ?**

**EM** : *Transmission* tentait d'analyser comment certains artistes inventent leurs propres outils de transmission, non pas en marge de leur travail, mais à l'intérieur même de



leur production, l'un ne pouvant pas se dissocier de l'autre. L'exposition prenait pour appui historique le *Poïpoïdrome*, véritable dispositif de partage de connaissance et de savoir créé par Robert Filliou et Joachim Pfeufer à partir des expériences du langage communautaire du peuple Dogon. Il s'agissait aussi de pointer les limites de tels exercices, surtout lorsque l'animation culturelle prend le dessus sur le contenu artistique. *Transmission* débutait d'ailleurs un cycle d'expositions sur la notion de paradoxe. Le paradoxe était ici de créer des désirs de transmission mais de les étouffer justement par un trop plein de transmission et de communication.

**MD : *Double blind / Arrêtez d'essayer de me comprendre !* semble souligner les limites d'une médiation qui souhaiterait être trop explicite, est-ce le cas ?**

**EM :** Cette exposition voulait souligner les limites de l'interprétation, notamment par le truchement de malentendus ou d'erreurs de traduction. Mais elle s'est avérée très difficile à mettre en place car nous avons souhaité aller au bout de l'exercice en mettant en place des logiques de lecture de l'exposition dysfonctionnelles. Quitte à évoquer le *double bind*, il fallait que l'exposition en soit un vrai. Les contenus des cartels étaient par exemple inversés. Le metteur en scène de théâtre Joris Lacoste - en résidence sur place à l'époque - a organisé des visites d'exposition totalement décalées (dresser le bilan de l'exposition avant de l'avoir visitée ou demander à un seul artiste de faire visiter cette exposition collective comme si c'était la sienne). Pour être très franc, cela n'a séduit personne. Peut-être avons-nous été trop loin dans les expériences ? J'ai eu néanmoins la chance de rencontrer Jacques Rozier et de programmer son film *Maine-Océan*, magnifique construction sémantique et visuelle sur le malentendu.

**MD : à l'espace municipal d'art contemporain « La Tôlerie », vous allez réaliser une visite à l'aveugle, comment abordez-vous ce rendez-vous ?**

**EM :** Cette idée m'excite beaucoup. Vous avez compris qu'à mes yeux la médiation est un objet résolument expérimental. J'espère seulement jouer le jeu et ne pas tricher la veille de mon arrivée à Clermont-Ferrand en me renseignant sur l'artiste exposé. J'aime bien l'idée de paraître un peu idiot dans une exposition tout en essayant de transmettre je l'espère des informations singulières au public présent.

**MD :** La visite guidée n'est-elle pas le « meilleur » outil de la médiation ?

**EM :** La médiation est une somme de détails qui ne tient pas qu'au langage écrit ou oral. Cela doit commencer par l'éclairage, l'accrochage, le mobilier, les emplacements des médiateurs. Très sensible à l'acoustique (étant un peu sourd), je fais par exemple très attention au son. Étrangement je n'aime pas les casques audios alors qu'ils sont censés créer un confort auditif. J'aime le son qui vient nous percuter, quitte à créer des dommages vis à vis des autres œuvres. Une de mes œuvres préférées est *Get Out of my Mind, Get Out of This Room* de Bruce Nauman car elle est un son direct et sans entrave. C'est aussi une injonction contraire : une pièce envoûtante mais qui nous chasse en même temps.

**MD :** On parle souvent de textes de médiation, mais existent-ils vraiment ?

**EM :** Je crois qu'il existe une véritable littérature de la médiation et que celle-ci est vraiment complexe car on doit dire le maximum de choses en un minimum de signes. Il faudrait prendre beaucoup plus de temps, être plus inventif pour produire ces fameux textes nécessaires à la compréhension d'une œuvre. Ce n'est pas facile. Pour avoir essayé mille choses, je sais qu'il n'y a pas de recette miracle. Tout le monde (à commencer par moi-même) n'a pas le talent littéraire pour décrire (selon le fameux

adage de Joyce) « un monde dans une coquille de noix ». Par contre, ce qui est franchement irritant, c'est la récurrence selon les époques de formules toutes prêtes. Je me souviens qu'à la fin des années 1990, lorsque j'ai commencé à travailler, que toute exposition était comparée à une surface de jeux. Désormais une œuvre « interroge » ou « questionne » toute chose et mille choses. Cette façon de réduire la création par l'interrogation ou le questionnement dématérialise totalement l'art et crée une mise à distance à mon avis totalement préjudiciable. Pour en revenir à l'œuvre de Nauman évoquée plus haut, elle « n'interroge » ou « ne questionne » pas notre rapport à l'art, elle l'incarne conceptuellement mais aussi physiquement.

**MD : La relation entretenue entre les artistes et le texte (entendu au sens large) s'est-elle, selon vous modifiée, ces vingt dernières années ? Peut-on par exemple parler d'une littéralisation de l'art ?**

**EM :** Les textes sur l'art évoluent en permanence. C'est normal car tout discours sur l'art est produit en fonction de son temps et de son époque. Aujourd'hui, nous sommes envahis par les *gender* ou les *post colonial* théories. Plus philosophiquement, on a souvent recours au réalisme spéculatif. Je n'ai rien contre ces théories, mais on a trop tendance à tout réduire à leurs seuls univers. Je suis de mon côté résolument partisan d'une critique forensique, c'est-à-dire d'une critique qui creuse et qui fouille, croisant ainsi plusieurs strates d'informations. Une bonne œuvre d'art ne peut se réduire à une seule idée, fût-elle une bonne idée. Si c'est cela que vous appelez littéralisation, je suis d'accord avec vous.

**MD : Le nombre de publications des institutions dédiées à l'art contemporain (centres d'art, FRAC, mais également les écoles d'art) semble avoir beaucoup**

**augmenté depuis la fin des années 90. Partager-vous cette impression et dans ce cas, comment l'analysez-vous ?**

**EM :** Il y a eu en effet une croissance exponentielle des publications papier, mais j'ai l'impression que cela diminue tout de même un peu. Heureusement car la majorité de ces publications n'avait aucun sens, représentait des dépenses importantes, sans parler bien sûr de la consommation inutile de papier. Les budgets sont aujourd'hui réduits et on compte sur le numérique. Mais ce dernier a tout même du mal à s'imposer, à part pour diffuser des informations rapides et imagées, grâce notamment aux réseaux sociaux.

**MD :** **Vous avez récemment cofondé *Switch (on paper)*, une plateforme éditoriale en ligne nommée. Qu'est-ce qui a motivé ce projet ? Cette revue ne symbolise-t-elle pas vos principales préoccupations ?**

**EM :** L'objectif principal est de créer une revue qui évoque l'actualité du monde qui nous entoure au travers du regard de l'artiste. C'est pour cette raison que nous avons appelé cette revue *Switch* qui signifie « éclairer », mais aussi « orienter ». Éclairer le monde contemporain ne veut pas dire l'épouser. L'art de notre temps n'est à nos yeux ni une réponse, ni une fin, une foi ou une religion, mais un problème avec lequel nous avons du mal à composer. Nous ne sommes pas à l'aise avec l'art, comme nous ne sommes pas à l'aise avec beaucoup de choses dans le monde. Ce qui ne veut pas dire que nous devons tout rejeter en bloc. Au fond, cet art que l'on dit contemporain incarne parfaitement les complexités et les paradoxes de notre temps. C'est en cela qu'il est vraiment contemporain. Éclairer, c'est aussi mesurer ce qui nous sépare des faits, prendre conscience de ces distances. C'est dans cet intervalle que nous pouvons intervertir notre façon de voir, changer notre point de vue.

## ENTRETIENS (auteurs *Fiction à l'œuvre*, e.g.)

---

Cet ensemble d'entretiens rassemblent les réponses des auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* (éd. FRAC Aquitaine) sollicités entre 2013 et 2016 par téléphone ou courriels. Ces entretiens reposent sur un questionnaire préalable et identique pour tous.

- 1.Clerc Thomas (mai, 2013).
- 2.Duché Bernard (mai 2013).
- 3.Renaude Noëlle (octobre 2014).
- 4.Foucard Daniel (novembre 2014).
- 5.Delbecq Marcelline (novembre 2014).
- 6.Soyer Sabrina (déclaration à l'espace Paul Ricard / janvier 2011).
- 7.Leal Fred (septembre 2014).
- 8.Mréjen Valérie (novembre 2014).
- 9.Labaume Vincent (novembre 2014).
- 10.Quintane Nathalie (mai 2013).
- 11.Monnier Pascalle (octobre 2014).
- 12.Bory Jean-François (mai 2013).
- 13.Marty Éric (février 2016).
- 15.Viscogliosi Fabio (février 2016).
- 16.Adam Philippe (février 2016).

## Présentation de la collection *Fiction à l'œuvre*

*Fiction à l'œuvre* est un projet éditorial initié en 2009 au FRAC Aquitaine par Claire Jacquet<sup>10</sup> dont l'objectif est de « développer d'autres formes de discours sur les œuvres, moins théoriques » et plus « fictionnelles », de manière à déployer l'imaginaire contenu en elles »<sup>11</sup>. À la demande de Jacquet, des auteurs sont invités à rédiger des récits à partir d'une œuvre de la collection.

Ce n'est pas la première fois que ce type d'expérience est mené. En 2005 déjà, le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL) proposait une collection intitulée *Fiction* dans laquelle un auteur était invité à écrire un récit inspiré par un artiste. C'est Frank Lamy<sup>12</sup> alors tout juste recruté comme chargé des expositions au MAC/VAL qui propose d'éditer le premier opus de la collection à l'occasion de l'exposition *Détour* de Jacques Monory. Douze ouvrages de la collection seront par la suite édités, toujours à l'occasion d'une exposition et cela jusqu'en 2012, année de la dernière publication.

L'antériorité d'un projet consistant à associer un auteur et une œuvre contemporaine revient bel et bien au FRAC Aquitaine qui dès 1985, soit trois ans après sa création, propose à des écrivains de collaborer avec des artistes pour fabriquer des livres-catalogues. Cinq livres vont être publiés à l'occasion d'une

---

<sup>10</sup> Jacquet est directrice du FRAC Aquitaine depuis 2007, année où s'arrête la publication de la revue *Trouble* dont elle est la co-fondatrice avec Boris Achour, Guillaume Désanges, François Piron et Émilie Renard. Cette revue privilégiait « un travail critique qui ne relève pas seulement du commentaire, mais aussi de la spéculation, de l'acte de proposition » (in *Trouble* n°5, 2005).

<sup>11</sup> Propos recueillis lors d'un entretien avec Jacquet, le lundi 8 octobre 2012 à Bordeaux. Cette formule est utilisée dans les communiqués de presse annonçant une nouvelle publication de la collection *Fiction à l'œuvre*.

<sup>12</sup> Propos recueillis lors d'un entretien avec Jacquet, le lundi 8 octobre 2012 à Bordeaux. Cette formule est utilisée dans les communiqués de presse annonçant une nouvelle publication de la collection *Fiction à l'œuvre*.

importante manifestation d'art contemporain intitulée « Cinq artistes, quatre châteaux et une abbaye en Gironde »<sup>13</sup>. L'initiative reste sans lendemain, il faut attendre 2001 pour voir de nouveau une œuvre du FRAC Aquitaine être utilisée pour une fiction non pas littéraire cette-fois-ci, mais cinématographique. Hervé Legros<sup>14</sup>, directeur du FRAC Aquitaine de 1994 à 2006, initie la collection *Les films plastiques*. Cette collection propose à des cinéastes de réaliser un film inspiré d'un artiste ou d'une œuvre d'art contemporain présents dans le fonds régional. Le premier opus, *Madonna à Lourdes* d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, est créé à partir de l'œuvre de Katharina Fritsch, suivront trois autres films ; *Non* de Laurence Ferreira Barbosa (2004), *Cindy, the doll is mine* de Bertrand Bonello (2005) et enfin *Les signes* d'Eugène Green. Ce dernier sera présenté à Cannes en sélection officielle « hors compétition » en 2005. *No* de Jeff Wall a la particularité d'avoir été utilisé par un cinéaste pour la collection *Les films plastiques* et par un auteur pour *Fiction à l'œuvre*.

Ces deux projets aussi proches soient-ils dans la volonté de passer par le récit pour envisager l'art contemporain se distinguent toutefois très nettement. Pour Legros, il s'agissait à la fois d'être novateur et accessible. L'utilisation du cinéma, mais également de la radio<sup>15</sup>, lui ont permis d'employer des formes de

---

<sup>13</sup> Les artistes présentés sont Françoise Vergier à Roquetaillade, David Ryan à La Sauve-Majeure, Daniel Buren à Cadillac et Giuseppe Penone au château de Malle. Un compte-rendu est réalisé dans le Sud-Ouest Dimanche (18 août 1985) par Eric Audinet alors journaliste, mais qui deviendra par la suite éditeur de la collection *Fiction à l'œuvre*. Audinet note dans son article que « ces livres sont à la fois des médiations sur le lieu et des réflexions sur l'œuvre qui tente de s'y intégrer ». C'est à cette occasion que sera publiée une lettre de Penone à Blistène qui est en réalité une fiction inventée par l'artiste et le critique à l'usage de la médiation de l'exposition (cf. entretien Bernard Blistène).

<sup>14</sup> Legros a dirigé le FRAC Aquitaine de 1994 à 2006. Tout comme Jacquet qui lui succède, H. Legros est critique d'art. De 1989 à 1994, il collabore régulièrement avec *Beaux-Arts Magazine*. Il co-signe avec Nathalie Quintane, présente dans la collection *Fiction à l'œuvre*, un ouvrage consacré à Olivier Blankart.

<sup>15</sup> En plus de la collection *Les films plastiques*, H. Legros met en place des « Ciné FRAC » (1994-1997) dont la programmation est confiée à Denis Chevalier et Erwan Huon. En 2004, il organise une série de « Drivin » présentée comme des « soirées art

médiation originales et empreintes de cultures populaires. À son arrivée au FRAC, Jacquet s'est moins attachée à la forme de la médiation qu'à son contenu.

Les différences entre Legros et Jacquet représentent un changement manifeste. Les premières « aventures » réalisées par les pionniers des FRAC<sup>16</sup> consistaient à proposer une médiation qui se distinguait de la visite guidée, moins formelle, plus vivante. Jacquet souhaite repenser la médiation de l'art et la place que prend le texte dans celle-ci. Là où Legros a multiplié les formes d'évènements (« Ciné FRAC », « Radio FRAC », « Ateliers citoyens », « Drivin ») Jacquet elle, va s'attacher à définir et développer les différents rôles et fonctions que le texte peut occuper.

Dès son arrivée au FRAC Aquitaine Jacquet a tenu à faire réécrire l'ensemble des notices des œuvres. C'est une décision qu'elle souligne fortement et qu'elle explique par la nécessité de remplacer ce qui était de simples « copier-coller » par des textes de présentation réfléchis et conçus pour permettre la compréhension du public, un objectif dont elle rappelle l'importance fondamentale pour un FRAC. Ces notices se composent depuis lors de trois parties : une partie descriptive, une seconde avec un investissement critique ou analytique et une troisième plus « libre ». Elles sont écrites collectivement par différents collaborateurs de la directrice qui en apporte la dernière correction.

---

contemporain-cinéma » sur le parking du FRAC. Cette même année, il crée « Radio FRAC », une web radio toujours disponible sur Internet (<http://www.radioFrac.com/edito.htm>, dernière consultation le 21 décembre 2016) où le récit et la fiction se mêlent à l'analyse critique.

<sup>16</sup> Ces pionniers sont nombreux, on peut citer par exemple Eric Mangion, directeur du FRAC Paca de 1993 à 2005, qui réalisa, pour la Direction des Arts Plastiques (DAP), l'exposition intitulée *Hypothèse de collection* (Paris 1999) dont la scénographie était pensée comme un objet de médiation.



*Fiction à l'œuvre* est une entreprise textuelle très différente, complémentaire au dire de Jacquet, où l'expérimentation littéraire prime. Les notices et les éditions *Fiction à l'œuvre* sont deux formes de médiation écrite. On peut qualifier la première de pragmatique, elle a principalement une fonction pédagogique. La seconde est artistique et privilégie la liberté d'interprétation.

Quels sont les auteurs de *Fiction à l'œuvre* ? Ont-ils des caractéristiques littéraires ? Libres dans leur écriture, les auteurs n'en ont pas moins été sélectionnés par Jacquet. La directrice du FRAC n'a pas défini de critères de sélection, mais elle veille à une bonne connaissance de l'art contemporain. Jacquet refuse de classer les auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* par genre ou type d'écriture. Pour autant, on peut tout de même relever des caractéristiques communes entre eux.

Valérie Mréjen, Fred Léal, Nathalie Quintane, Pascale Monnier sont tous les quatre publiés par les éditions P.O.L., une maison d'édition connue pour son intérêt significatif envers la poésie contemporaine et l'expérimentation littéraire. Les termes « poésie » et « expérimentation » peuvent tout à fait convenir à la production de plusieurs autres auteurs de la collection. Jean-François Bory est salué comme « une figure majeure de la poésie contemporaine » par Didier Mathieu, le directeur du Centre Du Livre d'Artiste (CDLA). Cet auteur est également membre du comité de rédaction d'une revue de poésie, la revue Cahier Critique de la Poésie (CCP). Emmanuelle Pireyre qui collabore à CCP, décrit elle-même ses publications comme des objets « à la frontière entre la poésie et le roman ». Léo Scheer, un des éditeurs de Vincent Labaume le présente comme une « figure historique de la poésie contemporaine ». Ce même éditeur écrit de Daniel Foucard qu'il « développe des OVNIS littéraires ». Huit auteurs sur les quinze édités peuvent être qualifiés de poètes.

Six des auteurs de la collection sont également des artistes qui participent régulièrement aux programmes d'institutions d'art contemporain. Dans ce groupe, il y a des auteurs déjà cités précédemment : Valérie Mréjen et Vincent Labaume exposent régulièrement, Emmanuelle Pireyre réalise des performances. A ces trois auteurs, il faut ajouter Fabio Viscogliosi, Marceline Delbecq et Sabrina Soyer également habitués à présenter leurs œuvres dans les FRAC et CAC. On peut associer à ce groupe d'artistes la dramaturge Noëlle Renaude qui connaît parfaitement l'art contemporain et enseigne à la Haute École d'Art et de Design de Genève.

Sur les seize auteurs, quatre seulement ne sont pas poètes ou artistes. Eric Marty et Thomas Clerc sont enseignants en littérature contemporaine. Philippe Adam enseigne la philosophie et Bernard Duché qui est sans doute l'auteur le plus atypique de la collection est neurologue.

#### Présentation des entretiens et choix méthodologiques concernant les entretiens

A partir des critères définis par Madeleine Grawitz<sup>17</sup>, on peut qualifier les entretiens menés de « directifs » avec utilisation de « questions ouvertes ». Ce type d'entretien propose des questions libellées à l'avance selon un ordre prévu, auxquelles l'enquêté peut répondre librement. Le questionnaire était le même pour l'ensemble des auteurs. À l'exception d'un seul et pour des raisons économiques, les entretiens ont été réalisés par téléphone, ce qui va à l'encontre de l'usage du « tête à tête » proposé par Grawitz. La retranscription a été réalisée en simultanée pour éviter l'usage laborieux, parfois incertain, de l'enregistrement et pour éviter de trop longues retranscriptions.

---

<sup>17</sup> Madeleine Grawitz a défini trois formes d'entretien : le « non directif », le « semi directif », le « directif » (Madeleine Grawitz, *Méthodes Des Sciences Sociales*, éditions Dalloz, Paris, 2001).

Les entretiens ont été proposés à la relecture des enquêtés. La moitié d'entre eux ont souhaité apporter des modifications, ce qui a enrichi le contenu des entretiens. Après une demande informelle par courriel, l'ensemble des auteurs ont accordé une autorisation de publication. Des notes ont été ensuite ajoutées soit pour apporter des précisions nécessaires (bibliographique, historique), soit pour apporter une analyse critique.

En art, les « entretiens d'artistes » ont fait l'objet depuis le début des années deux-mille de nombreuses études<sup>18</sup>. Les entretiens que nous avons réalisés ne peuvent pas être qualifiés ainsi. Il ne s'agissait pas pour nous d'interroger des artistes, mais plutôt de questionner des auteurs à propos d'un texte écrit « à partir »<sup>19</sup> d'une œuvre. Ces entretiens ne sont pas pour autant des « entretiens littéraires » ni même des « interviews d'écrivains »<sup>20</sup>, sujets aussi très étudiés. C'est à la croisée de ces genres que nos entretiens se sont déroulés.

---

<sup>18</sup> En 2016, deux importants volumes ont été édités à ce sujet. Le premier, *Entretiens d'artistes : poétique et pratiques* fait suite au colloque « Écrits d'artistes » (Laurence Brogniez et Valérie Dufour, *Entretiens d'artistes : poétiques et pratiques*, éditions Université libre de Bruxelles et Vrin, Paris, 2016). Le second ouvrage, *Interviews : l'entretien d'artiste dans l'art contemporain* regroupe une sélection d'essais sur l'usage de l'interview en art et en histoire de l'art, par des chercheurs et artistes tels que Sibylle Omlin, Gregor Spuhler, Dora Imhof, Christoph Lichtin, Hans Ulrich Obrist, ainsi que des fac-similés qui montrent comment l'interview est mise en forme et diffusée par des artistes et auteurs exemplaires : John C. Welchman / Mike Kelley, Antoni Muntadas / Anne Bénichou. (Dora Imhof, Sibylle Omlin, al. *Interviews : l'entretien d'artiste dans l'art contemporain*, éditions art & fiction Lausanne, 2016).

<sup>19</sup> C'est le terme employé par Jacquet et souvent repris par les auteurs eux-mêmes dans les entretiens, à l'exception notable de Noëlle Renaude qui indique avoir écrit non pas « à partir » de l'œuvre mais plutôt « à ses côtés », à l'exception également de Daniel Foucard qui déclare avoir travaillé « en regard de ».

<sup>20</sup> Jean Marie Seillan propose de distinguer « interview littéraire » et « entretien d'écrivain ». Dans un premier cas, on parlera « d'entretien littéraire », pour désigner les articles dont la littérature est proprement l'objet, mais on préférera la formule d'« interview d'écrivain » quand c'est le « sujet parlant » qui confère sa qualité littéraire à une conversation évoquant d'autres sujets que le livre.

Frédéric Léal et Marceline Delbecq ont préféré répondre par écrit à l'ensemble des questions initialement prévues pour un échange oral. De façon plus ou moins importante, tous les auteurs ont relu et modifié la retranscription de leur entretien. Jean-François Bory a par exemple très largement transformé le texte qui lui avait été soumis. Les auteurs se sont approprié les entretiens. Ils sont devenus non pas des objets littéraires, ce serait excessif de le penser, mais un peu plus qu'un dialogue. Ils montrent les coulisses du travail d'écriture, comment et pour quelles raisons un certain nombre de choix ont été réalisés. L'explication du choix de l'œuvre par les auteurs est souvent très réservée et prudente.

Il y a ici une analogie à faire entre l'attitude des auteurs et des artistes. Dans l'exercice de l'entretien, les uns comme les autres essaient de ne pas réduire par un discours le sens contenu dans l'œuvre. Lors des entretiens, la difficulté des auteurs de *Fiction à l'œuvre* est d'avoir fait face à une double contrainte : celle de préserver leur œuvre littéraire, mais également l'œuvre plastique « à partir » de laquelle elle a été créée<sup>21</sup>.

Les entretiens qui suivent sont présentés dans l'ordre d'apparition chronologique des ouvrages de la collection *Fiction à l'œuvre* :

Clerc Thomas, *Nouit*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2009.

Renaude Noëlle, *De tant en temps*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010.

Foucard Daniel, *One*, éd. Mix et FRAC Aquitaine, Paris, 2010.

Delbecq Marcelline, *Pareidolie*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, 2011.

---

<sup>21</sup> Cette double contrainte se retrouve dans ce qu'Oscar Wilde a appelé « art-littérature », ce que l'on nomme en français, « La littérature d'art ». Ce genre à part entière est étudié dans un recueil intitulé *La "littérature d'art" entre critique et création* (Joëlle Prunnaud, sous la dir. de, *La "littérature d'art" entre critique et création*, éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Lille, 2010).

Soyer Sabrina, *RRRRRRROOOOOOOOMMMMMMME*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, 2011.

Leal Fred, *La nostalgie, camarade ?* éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012.

Mréjen Valérie, *La bonne réputation*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012.

Duché Bernard, *Prodrome*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Labauve Vincent, *La photo n'est pas sensible*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Quintane Nathalie, *Plomb polonais*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Monnier Pascal, *De l'art de chasser au moyen des oiseaux*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2014.

Bory Jean-François, United C. Sherman Company, éd. Confluences & Frac Aquitaine, Bordeaux, février 2014.

Pireyre Emmanuelle, *Libido des Martiens*, éd. Confluences & Frac Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Marty Éric, *Les palmiers sauvages*, éd. Confluences & Frac Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Viscogliosi Fabio, *Les Hors-la-loi*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Adam Philippe, *Autoportrait en cendre*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2016.

## 1.Clerc Thomas (mai, 2013).

Thomas Clerc est professeur de littérature contemporaine et auteur. Il reçoit le *Prix Nouvelle* en 2011 pour *l'Homme qui tua Roland Barthes* (éd. Gallimard). Dans cet ouvrage, il rend hommage à son ami Édouard Levé, artiste mort trois ans plus tôt. Plus connu pour ses photographies, Levé a écrit trois livres dont la forme se situe entre l'essai et le roman. Levé et Clerc partageaient ce double intérêt pour l'écriture et la photographie. *L'Artiste comme modèle* publié en 2012 par le Centre Pompidou est proche de l'expérience littéraire de *Nouit*. Cet album représente soixante photographies collectionnées à Beaubourg accompagnées d'un texte de fiction.

*No*<sup>22</sup> est une photographie de grande taille où l'on découvre une scène nocturne aux abords d'un immeuble. Les sujets de prédilection de Jeff Wall sont les marginaux (*Milk, Abundance, The Thinker*), les scènes de conflits sociaux et raciaux (*Mimic, No*).

*Nouit* est le premier ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre*. Il a été édité conjointement par les éditions Mix et le Frac Aquitaine en 2009.

Entretien réalisé en mai 2013 relu par Thomas Clerc en octobre 2014.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi *No* de Jeff Wall ?**

**Thomas Clerc :** Pour des raisons à la fois très subjectives et parce que cette œuvre est propice à l'élaboration d'un récit. J'ai choisi l'œuvre de Jeff Wall à travers une dizaine de propositions que m'avait faites Claire Jacquet. *No* appelle une histoire plutôt que le commentaire d'une œuvre.

---

<sup>22</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 88-273.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**TC :** Oui, je suis très sensible à l'art contemporain mais également au cinéma.

**MD : Est-ce que le choix d'une image facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**TC :** J'ai hésité avant de choisir cette œuvre de Jeff Wall, qui a une force plastique, mais il était moins difficile d'en tirer une histoire immédiatement narrative que par rapport à une œuvre abstraite. C'était la première fois que l'on me demandait d'écrire de cette façon, j'ai donc été prudent en restant fidèle d'une certaine manière à l'œuvre.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**TC :** Je n'ai pas regardé l'œuvre originale, ce sont d'autres photographies de Jeff Wall qui ont alimenté mon travail.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**TC :** L'art contemporain me nourrit beaucoup par sa liberté totale... Il est proche de la poésie, mais le problème est son isolement, disons, sociologique. La poésie est l'art contemporain de la littérature, elle est d'ailleurs taxée des mêmes critiques et les mêmes rejets sont à l'œuvre, bien que la poésie soit plutôt ignorée que rejetée...

**MD : Que pensez-vous de l'idée selon laquelle votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**TC :** Autour de l'art contemporain, il y a une énorme production textuelle, le recours aux écrivains peut produire des choses nouvelles, il me semble...

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**TC :** Dans ce que j'ai produit ici non ; mais c'est possible, il faudrait d'ailleurs écrire un grand roman sur l'art contemporain à partir de quelqu'un qui aime ça... Le contraire de *Art*, de Yasmina Reza. Et un livre plus complexe que *La carte et le territoire*.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**TC :** Oui, cela m'a permis d'essayer quelque chose de nouveau, c'est une chance. Depuis ce travail, je souhaite par exemple développer la place des dialogues dans mes textes.

**MD : En tant qu'auteur, c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**TC :** Je ne pense jamais au lecteur.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**



**TC :** On inaugurerait la chose, on tâtonnait... Le texte devait faire 90 000 mille signes, c'était un peu long pour moi... J'ai finalement pensé à une sorte de pièce de théâtre.

**MD :** Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* ?

**TC :** J'ai lu les premières éditions... j'ai apprécié, par exemple, l'ouvrage de Marceline Delbecq.

## 2.Duché Bernard (mai 2013).

Bernard Duché est médecin neurologue, spécialiste des maladies épileptiques. Il est publié par les éditions Confluences qui coéditent *Fiction à l'œuvre*. Duché écrit son premier roman en 2011, *L'Ange gardien*, puis *Crise*, prix littéraire Aquitaine 2012. En janvier 2013 paraît son deuxième roman, *Jusqu'au cou*. Comme il le confie au journal Sud-Ouest le 10 mai 2010 : « L'écriture donne l'impression de créer des synapses vers des zones vraiment inconnues de notre cerveau ».

Selon ses propres dires, c'est son métier qui a poussé Duché à s'intéresser à cette pièce « neurologique » de Claude Lévêque<sup>23</sup>, que le narrateur va peu à peu approcher à l'occasion d'un voyage à Bilbao. Composée d'un néon rouge qui dessine un cerveau, cette œuvre a déjà été utilisée dans la collection *Fiction à l'œuvre* par Daniel Foucard.

Publié simultanément avec *La photo n'est pas sensible*, *Prodrome* est le huitième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le FRAC Aquitaine en 2013.

Entretien réalisé en mai 2013, relu par B. Duché en septembre 2014.

**MD : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

---

<sup>23</sup> Collection FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 97-423.

**BD** : Eric Audinet<sup>24</sup> et Claire Jacquet m'ont proposé une œuvre de Claude Lévêque<sup>25</sup>.

**MD** : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?

**BD** : Je suis lié à l'art en général, classique ou contemporain.

**MD** : Est-ce que le choix d'une image facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?

**BD** : Pas forcément, j'ai écrit sur Mark Rothko par exemple.

**MD** : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?

**BD** : J'ai de la documentation sur le travail de Claude Lévêque. Je suis allé voir l'œuvre à Bilbao, c'est un voyage dont je me sers d'ailleurs en ce moment lors de l'écriture et dans sa phase finale, je vais accrocher une reproduction pour l'avoir sous les yeux.

**MD** : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?

**BD** : Quand je lis des écrits consacrés à des œuvres, je trouve bien souvent qu'il y a trop de commentaires, qu'ils sont une espèce de verbiage.

---

24 Eric Audinet dirige les éditions Confluences à Bordeaux, il édite depuis 2011 la collection *Fiction à l'œuvre* en partenariat avec le FRAC Aquitaine.

25 Daniel Foucard a déjà utilisé cette œuvre de Claude Lévêque pour *One*, troisième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre*.

**MD : Que pensez-vous de l'idée selon laquelle votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**BD :** Justement, c'est une fiction. Je ne colle pas à une œuvre d'art. On peut s'approcher ou s'éloigner, l'œuvre est un prétexte.

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**BD :** Je ne crois pas, je le vois plus comme une utilisation d'une œuvre au service de l'écriture.

**MD : Ce travail a-t-il des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**BD :** Oui, il m'incite à utiliser un style dépouillé comme je souhaitais le faire depuis quelque temps.

**MD : En tant qu'auteur, c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**BD :** Les lecteurs, je l'imagine, vont être déçus de voir que je ne parle pas de la démarche de Claude Lévêque. D'autres vont apprécier la façon d'aborder l'œuvre car c'est une façon originale.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**BD :** C'est plus court que ce que j'écris habituellement. J'utilisais jusqu'à présent deux formats de texte, un de cent vingt à deux cent trente pages ou un autre d'une seule page.

**MD :** *Avez-vous lu d'autres Fiction à l'œuvre et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?*

**BD :** *De tant en temps, l'écriture est belle, elle m'a séduit. C'est une façon originale de traiter le sujet.*

### 3. Renaude Noëlle (octobre 2014).

Après des études d'histoire de l'art, Noëlle Renaude se consacre dans les années soixante-dix à l'écriture de pièces de théâtre. Dramaturge et auteur de nombreux textes, elle aborde peu à peu le travail de plateau. En 2011, avec Nicolas Maury, elle mettra en scène au Théâtre Ouvert à Paris, *De tant en temps* (coll. *Fiction à l'œuvre*). La représentation de ses textes donne parfois lieu à de véritables performances. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre* (éd. Théâtrales) est présentée dans son intégralité, soit vingt-quatre heures de mise en scène. Son attachement pour l'art contemporain est manifeste. Elle enseigne régulièrement à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy et à la Haute École d'Art et de Design de Genève. Elle a également participé à des revues d'art telles que *Canal* et *Rehauts*.

Renaude a choisi Roman Opałka non pas pour écrire « à partir de » son travail mais « à ses côtés ». Elle ne fait pas directement référence à une peinture de la série intitulée *Détail* ni à un *Autoportrait* photographique. Renaude a souhaité marquer l'importance qu'elle accorde à l'ensemble de la démarche de Opałka. Elle a demandé que toutes les œuvres de l'artiste collectionnées par le Frac Aquitaine soient présentes au centre de son ouvrage<sup>26</sup>.

*De tant en temps* est le second ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* publié un an après le premier. Il a été édité conjointement par les éditions Mix et le Frac Aquitaine en 2010.

Entretien réalisé à Paris en octobre 2014, relu par N. Renaude en novembre 2014.

---

<sup>26</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéros d'inventaire : 91-336, 91-337, 91-338, 91-339, 87-226, 87-227, 87-228, 87-229, 87-230, 87-242, 87-243.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi une série d'œuvres d'Opalka ?**

**NR :** Je n'ai pas immédiatement choisi Opalka, j'ai regardé plusieurs œuvres dont une de Boltanski, mais je me suis dit que ce serait dur de travailler avec elle, car elle était déjà elle-même fiction, c'était compliqué de bâtir une fiction à partir d'une fiction déjà produite. Je me suis intéressée à Opalka justement parce que son œuvre est austère, qu'elle a un caractère tautologique et n'est apparemment pas perméable à la fiction.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**NR :** J'ai fait des études d'histoire de l'art, mon mari était peintre, j'ai collaboré à une revue d'arts plastiques et j'interviens dans des écoles d'art, Cergy notamment ou la HEAD de Genève.

**MD : Est-ce que le choix d'une "image" aurait facilité le travail d'écriture ?**

**NR :** L'image m'aurait bloquée, j'en aurais sans doute fait une vague description. La photographie de Jeff Wall, par exemple, dit déjà beaucoup de choses, elle n'offre aucun interstice. Je ne suis donc pas partie d'une image. Le fait qu'Opalka soit né dans la Somme a été assez déterminant au tout début du travail, ce n'est pas banal pour un homme qui a peint toute sa vie des chiffres... J'ai bien évidemment utilisé certains thèmes de la démarche d'Opalka, mais ce à quoi j'ai travaillé, ça a été de créer un territoire à partir du sien. Ce qui constituait son œuvre était une matière à écriture, et d'une certaine façon j'ai fait du Noëlle Renaude avec du Opalka. Ce qui comptait, ce n'était pas d'écrire à partir de son travail, mais plutôt à ses côtés.

**MD : Comment avez-vous abordé les œuvres utilisées ? Les avez-vous, par exemple, beaucoup regardées ou consultées durant le travail d'écriture ?**

**NR :** Non, je ne les ai pas regardées souvent. Il suffit de les voir une fois pour en saisir le sens. Et un détail d'Opalka fait partie de l'œuvre globale, qui est d'une certaine manière métonymique.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**NR :** J'écris pour la scène qui est un drôle d'objet, j'ai mis dix ans pour comprendre comment cela marchait. Le théâtre est un espace à remplir dans lequel j'utilise un large éventail de pratiques artistiques, le cinéma par exemple. Dans mes pièces, il n'y a jamais de didascalie, j'ai toujours eu de la méfiance vis-à-vis de la didascalie, je préfère utiliser, par exemple, des pictogrammes trouvés dans mon traitement de texte. Ces pictogrammes laissent une plus grande place à l'interprétation. Mes textes, écrits pour la scène, sont très ouverts. C'est peut-être pour cette raison que le milieu des arts plastiques s'intéresse à eux, sans doute aussi parce que j'ai pas mal écrit sur l'art conceptuel 2 et sur la peinture aussi, dans la revue Canal 3.

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**NR :** Je trouve cela bien, mais le risque pour un écrivain est de basculer dans le commentaire. De plus en plus d'artistes font appel au discours, parfois produisant des textes au charabia incompréhensible, sorte de jargon qui accumule les références. À



ce titre, je préfère nettement le travail d'Opalka à ce qu'il a écrit ou dit. Pour moi, c'est la pensée qui compte, pas le discours. Et la pensée n'est pas forcément actée par du discours. La pensée qu'induit la fiction m'intéresse plus.

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**NR :** Non, je ne pense pas. Je n'ai pas l'impression d'avoir produit une forme critique ou alors elle s'installe sans qu'on le sache vraiment... En tout cas, je me fiche pas mal d'éclairer l'œuvre d'Opalka, il n'a pas besoin de moi. Je me sentirais très gênée de considérer que je le fais comprendre.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**NR :** Tout travail d'écriture modifie la façon d'écrire. Je suis plutôt du genre à passer d'une chose à l'autre grâce à un éventail de questions et *De tant en temps* est passé par cet éventail. Son écriture, c'est vrai, a changé beaucoup de choses. La narration, apparente, m'a fait réaborder cette question. Mes derniers textes explorent depuis une voie pseudo-narrative.

**MD : En tant qu'auteure, c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**NR :** C'est une question passionnante, c'est aussi la question du spectateur. S'il ne vient pas vers moi, ce n'est pas moi qui irai le chercher. Quand j'étais en histoire de

l'art, on m'a enseigné que les Propylées étaient l'accès, le passage obligé pour gagner l'Acropole, et c'était rude. Il fallait, oui, en quelque sorte, le gagner. Je crois qu'il en est de même pour tous les arts. Je suis assez méfiante vis-à-vis de la démocratisation culturelle ambiante qui souhaite simplifier les choses. On peut passer à côté de l'art, ce n'est pas si grave. Je n'ai pas envie de me dire, est-ce que le lecteur va comprendre. J'ai longtemps fait des romans alimentaires sous pseudos pour la revue Bonne soirée. J'en ai fait un par mois pendant dix ans, environ cent-vingt. Quand j'écrivais ces bouquins, je faisais un réel travail d'écriture, je ne me suis pas plus souciée du désir supposé des lectrices, et je pense vraiment que je les ai amenées à la littérature.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**NR :** Je n'ai pas à proprement parler d'habitudes. Mes textes sont de tous formats, de 2 heures à 18 heures... je compte volontairement en heures...

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**NR :** J'en ai lu deux, mais je me laisse très peu influencer en général.

#### 4. Foucard Daniel (novembre 2014).

Daniel Foucard est écrivain. Au ton iconoclaste et politiquement engagé, son texte pour la collection *Fiction à l'œuvre* commence par une formule : « Nous sommes tous fous ». Comme le souligne l'éditeur Léo Scheer, D. Foucard « développe des OVNIS littéraires, des formes toujours hybrides ». *Casse* est une intrigue policière dans laquelle le casse du siècle est réalisé par un artiste et son galeriste. En 2015, Il est commissaire de l'exposition *Degré 48* au laboratoire d'Aubervilliers. D. Foucard a écrit pour *Art Press*, la revue *Roven* et *Troubles* qui, rappelons-le, a été cofondée par C. Jacquet.

D. Foucard a choisi non pas d'écrire « à partir » d'une œuvre mais « au regard de » celle-ci. Son intérêt pour Claude Lévêque a conduit l'auteur vers deux œuvres. La première œuvre est composée d'un ensemble de néons rouges représentant un cerveau<sup>27</sup>. La seconde n'est pas de Claude Lévêque, mais lui fait « écho ». Il s'agit de *Untitled (small flag 3)*<sup>28</sup> de Reena Spaulings, une installation composée d'un drapeau en skaï noir fixé à un mat surmonté d'une tête d'aigle.

*One* est le troisième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* publié simultanément avec *De tant en temps*. Il a été édité conjointement par les éditions Mix et le Frac Aquitaine en 2010.

Entretien réalisé en novembre 2014, relu par D. Foucard en décembre 2014.

---

<sup>27</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 97-423.

<sup>28</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 06-540.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi les œuvres de Claude Lévêque et de Reena Spaulings ?**

**DF :** C'est avant tout le principe d'écrire une fiction élaborée en regard d'une œuvre qui m'intéressait, je dirais : une fois de plus, car je l'avais déjà fait avec Jean-Luc Moulène, Tatiana Trouvé et Mathieu Brilliant lors de précédentes collaborations. Lorsque j'ai consulté le catalogue du Frac Aquitaine, j'avais encore à l'esprit l'installation de Claude Lévêque pour la Biennale de Venise<sup>29</sup> et je dois avouer que la pièce présentée dans cette collection a forcé mon choix, tant j'y voyais des possibilités de reconstruction littéraire. L'étrange écho du drapeau noir de Reena Spaulings<sup>30</sup>, a achevé de fixer un parcours à deux ordonnées, à deux pôles.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**DF :** Je me qualifie souvent auprès des artistes de compagnon de route. Après des études d'arts plastiques, disons bâclées, mes centres d'intérêt ultérieurs m'ont souvent mené vers les galeries d'art. Mon tropisme littéraire ne m'a jamais fait oublier la « polyexpressivité » de l'art, sa liberté de formes et de supports, tandis que me troublait la fixité fascinante du texte. Je pense, avec Fabrice Reymond, entre autres amis, que l'art contemporain est devenu l'extension naturelle de la poésie. Attaché dorénavant à la prose, j'ai donc laissé ma première passion poétique à cette hybridation texte/image/objet/ durée/espace formant une suite logique aux tentatives lettristes.

---

<sup>29</sup> Claude Lévêque, *Le Grand Soir*, 2009, Installation in situ, Pavillon français, 53ème Biennale de Venise. Cette installation est notamment composée de drapeaux de soie noirs.

<sup>30</sup> Reena Spauling est un personnage inventé par un collectif d'artistes new-yorkais à la fin des années 2000.

**MD : Est-ce que le choix « d'images » facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**DF :** Oui, car j'avais besoin de signaux forts et évidents pour construire mon texte : un simili cerveau, peut-être plus un territoire, un drapeau, le lien entre les deux, voilà la matrice. Une œuvre abstraite aurait demandé une approche probablement plus distanciée.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**DF :** En règle générale, je me documente très peu pour écrire. Mes fictions peuvent sembler parfois érudites or je puise essentiellement dans le stock des conversations et des encyclopédies en ligne pour extrapoler. J'explique beaucoup de choses, mais jamais dans le détail. J'ai toutefois d'abord regardé attentivement les deux œuvres choisies pour bien percevoir en quoi elles allaient conditionner mon texte, ensuite je m'en détachais nettement lorsque j'écrivais. J'ai voulu que mon texte, *One*, entretienne un rapport d'égalité avec elles, comme une pièce conçue à part, presque avant !

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**DF :** La littérature s'est longtemps inscrite dans le souci du réel, spécialement dans le roman. Aujourd'hui, elle propose une recension presque trop lente de notre époque qui est celle des flux et des chocs informatiques. L'art contemporain a souvent mieux intégré ce réel transformé, en se passant de trop le décrire, de trop le commenter, en ne retenant parfois qu'un signal, voire un flash. La passerelle tendue entre ces deux

moyens d'expression tient en une compensation de l'un vers l'autre. L'un se dilate quand l'autre reste dans ses gonds, sans aucune allégeance ni besoin d'inverser les rôles. Aujourd'hui, les romanciers s'informent de l'art contemporain, ce n'était pas le cas il y a vingt ans. À une époque où il n'y a jamais eu autant de choses à lire, sur écran, sur affiche, dans des manuels, la littérature s'interroge sur son statut, son rôle pilote est concurrencé. Cette nouvelle ère du soupçon se nourrira sûrement d'une pluralité des formes très présente dans l'art contemporain.

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**DF :** Avec *Fiction à l'œuvre* nous sommes dans le cas d'œuvres qui génèrent d'autres œuvres, d'un art produisant de l'écriture, mais sans volonté d'expliquer, ni même de servir, à mon sens. La critique est une toute autre approche, d'où l'originalité de la démarche proposée. Mon goût pour la théorie esthétique ne me libère pas de l'obsession d'établir un dialogue entre l'insolite signal d'une œuvre d'art et mon écriture certainement tout aussi insolite pour l'artiste. Je dis souvent que mes compétences tiennent à 100% en ma capacité à produire de la fiction, voire du mythe, du récit et du sens, en tout cas. Ma contribution consiste donc à ajouter du contenu, à déplacer les signes, voire transformer la pièce, pour l'enrichir.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ? En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**DF :** J'ai relu le texte, récemment, ce qui est rare. Sûr des buts que je m'étais fixés lors de son écriture, je le tenais pour très valable, mais aussi comme un corps étranger à ma production ordinaire. Mais non, on y retrouve tous mes thèmes de prédilection curieusement condensés, tels l'obsession de l'engagement, des parcelles, de l'ambivalence ou de la démence. J'ai redécouvert un ensemble structuré, vrillé de dérapages divers mais menant à un seul projet d'ensemble : le glissement d'un multiple imaginaire à un unique réel, à savoir cette folie de Nacho Nacho, mon personnage principal. Un territoire très peuplé conçu comme projection mentale et son étrange potentiel révolutionnaire. Rien n'y a pris pourtant, cerné entre un cerveau et un drapeau, dont on ne sait lequel précède l'autre.

**MD :** **En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**DF :** J'ai eu des retours de personnes qui ne connaissent pas vraiment mon écriture ni l'art contemporain. Ce qui est frappant pour eux, ce sont les dialogues quasiment télévisuels. La syntaxe administrative, par endroits, a apparemment été déjouée par des dialogues abrupts et les lecteurs n'ont pas semblé si déconcertés que je pouvais le penser. Ils ont aussi sans doute noté ma volonté de poser un triptyque presque visuel : Sans titre, *One*, Sans titre.

**MD :** **Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**DF :** Je l'ai testé pour l'occasion. Je ne savais pas si cette économie de moyens, dépassant quand même le format du très long article, me conviendrait. A la relecture, l'ensemble est homogène. Ce n'est pourtant pas un format que je pratique, même si

Dans *Bill* (Éd. Inculte, Paris, 2001), un faux ouvrage collectif que j'ai écrit tout seul, je prétends que l'avenir de la littérature c'est d'écrire des livres de petit format vu que les liseuses réduiront le prestige suranné des pavés !

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**DF :** Oui, je pense que j'ai lu tous ceux publiés en coédition avec les éditions Mix et quelques suivants aussi. J'ai noté les différences de « placements » des fictions par rapport aux œuvres choisies, chacun optant pour une proximité ou un éloignement, pour une quasi-description augmentée ou une extrapolation poétique. Mon échappatoire à moi s'est retrouvée volontairement contrariée par l'encadrement follement libre, mais sévère, de mes deux balises.



## 5. Delbecq Marcelline (novembre 2014).

M. Delbecq a étudié la photographie au Columbia College de Chicago. Elle a également suivi une formation aux Beaux-Arts de Caen. Son travail utilise le récit et la voix pour élaborer un univers narratif mis en mots et en sons : « Elle convoque ainsi un ensemble d'images mentales entre description et fiction ». Sept expositions personnelles lui ont été consacrées en France, en Allemagne et aux États-Unis. Elle a participé à de très nombreuses expositions collectives. M. Delbecq a publié neuf ouvrages dont la grande majorité sont des « livres d'artistes ».

M. Delbecq a choisi *Returning*<sup>31</sup> de Robert Barry parce que cette œuvre lui permettait de travailler à la fois sur des photographies et des images en mouvement. Cette œuvre de R. Barry est en effet composée de 81 diapositives projetées en boucle, les unes après les autres à l'aide d'un Carrousel. Cette projection, ponctuée par le cliquetis de l'appareil, alterne une image, un plan noir, un texte.

*Pareidolie* est le quatrième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* publié simultanément avec *RRRRRRROOOOOOOOMMMMMMME* de Sabrina Soyer. *Pareidolie* a été édité conjointement par les éditions Mix et le Frac Aquitaine en 2011.

Réponses au questionnaire envoyées par Marcelline Delbecq en novembre 2014.

---

<sup>31</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 86-192.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

**Marcelline Delbecq :** Au départ je voulais choisir une photographie (Diane Arbus ou Walker Evans) car écrire sur la photographie fait partie intégrante de mon travail. Puis je me suis dit qu'il fallait que je complexifie un peu l'exercice que proposait *Fiction à l'œuvre* en choisissant une œuvre qui ne serait pas qu'une image fixe. C'est ainsi que je suis tombée sur le diaporama de R. Barry, dont j'ignorais qu'il avait produit des œuvres contenant des photographies. *Returning* proposait tout ce qui m'intéresse : une œuvre faite de photographie, de texte, de noir, de mouvement, de fixité, de temporalité, d'infinitude des interprétations.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**MaD :** Tout dépend de ce que l'on entend par proche, mais oui, une partie de ma pratique est considérée comme étant « plasticienne », donc nourrie d'art contemporain.

**MD : Est-ce que le choix d'une "image" facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**MaD :** En ce qui me concerne, tout mon travail d'écriture vient de l'image, de l'apprentissage de la photographie à mon intérêt pour le médium cinéma. J'ai déjà écrit sur des œuvres abstraites dans le cadre de mon diplôme de Master à Nanterre (un récit sonore autour de monochromes d'Olivier Mosset, de Imi Knoebel et de Malevitch), mais assurément l'image déclenche chez moi un immédiat désir d'écrire. Pas toutes les images, mais un certain nombre.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**MaD :** Je suis allée voir le diaporama une fois au Frac de Bordeaux. J'y ai passé la journée. Je pensais le regarder une ou deux fois (c'est un Carrousel entier), j'y ai passé presque toute la journée, je ne pouvais pas m'arrêter de le regarder. Tout était possible et en même temps c'était extrêmement compliqué d'écrire sur ou à partir de cette œuvre.

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**MaD :** Dans le cas de *Pareidolie*, je ne parlerais pas de « discours » ni de « critique ». Il s'agit d'un récit fictionnel façonné à partir de ce que l'œuvre de R. Barry a déclenché en moi. Le récit passe son temps à faire apparaître puis disparaître l'œuvre matrice. Je n'ai pas étudié l'œuvre pour elle-même, mais j'en ai extrait ce qu'elle permettait à mon imaginaire de projeter.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ? En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**MaD :** *Pareidolie* est en effet atypique dans ma démarche. Car c'est un texte bien plus long que les autres et qu'à un moment donné il m'a comme échappé, je me suis laissée guider par lui, c'est l'écriture qui m'a emmenée là où le récit se déroule, c'est comme

si je n'avais rien décidé mais juste écrit, écrit, écrit encore en imaginant ce narrateur se perdre dans ses propres souvenirs.

**MD : En tant qu'auteure c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**MaD :** Je n'en ai aucune idée. Car j'ai relu moi-même le texte récemment, après très longtemps, et que je l'ai redécouvert, qu'il m'a égarée autant que j'y ai reconnu ce que j'avais voulu y mettre. J'espère qu'il donne envie de retourner à *Returning*.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**MaD :** Elle n'est pas si brève ! D'habitude mes textes font deux pages A4 ! J'étais très contente de cette expérience d'écriture et de la latitude que l'équipe du Frac et l'éditeur m'ont laissée pour écrire ce texte.

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**MaD :** J'en ai lu après, mais pas avant, je ne voulais pas avoir une idée précise de ce qui était attendu. C'est d'ailleurs assez fascinant de voir ce qu'un auteur peut voir dans une œuvre quand soi-même on y voit tout autre chose.

## 6.Soyer Sabrina (déclaration à l'espace Paul Ricard / janvier 2011).

Soyer Sabrina n'a pas souhaité répondre au questionnaire, elle a préféré nous partager une déclaration réalisée le mercredi 26 janvier 2011, à l'occasion du lancement à la Fondation Ricard (Paris) de son ouvrage édité dans la collection *Fiction à l'œuvre*, intitulé *RRRRRRROOOOOOOOMMMMMMME*.

Je voudrais, ce soir, pour présenter le livre, parler de ce qui m'a semblé intéressant et qui m'a donné envie, vraiment, de participer au projet *Fiction à l'œuvre*, projet qui consiste donc à s'emparer d'une œuvre, à en choisir une dans les collections du FRAC et à développer un type de récit en parallèle.

Ce qui me paraît être l'enjeu, aujourd'hui, de ce projet c'est justement cette histoire de parallèle entre un texte et une œuvre, et comment cette opération peut amener à reconsidérer les frontières mais aussi les rapports entre un texte et une image. A ce titre, je me suis demandé quelle est donc ou quel peut être la fonction ou la vocation ou la qualité de ce parallèle en termes d'exercice : est-il porteur d'un sens ou amène-t-il plus généralement à se poser la question sur la circulation d'un sens, ici, entre un texte et une image.

Poser ces questions me semble important quand je vois aujourd'hui que le rapport texte/image est aussi (au fond) l'instrument classique d'une publicité, dont le but est justement que le sens n'échappe à personne. Provoquer un vis-à-vis entre une image et un texte n'est donc pas une chose simple, à supposer que l'on ressente les relations de pouvoir qui s'exerce par l'usage des deux langues dans une visée de communication efficace.

Dans ce contexte, *Fiction à l'œuvre* m'a semblé être une très belle occasion pour réfléchir de manière ciblée à un type de rapport entre langage et représentation,

et si je dois dire ici la manière dont j'ai procédé je dirais qu'il s'agissait pour moi de proposer un texte qui ne parle pas, du moins directement, de l'œuvre. Ce texte que vous pourrez lire à partir de ce soir, s'il ne contient pas la description d'holothurie est néanmoins la promesse d'un type de descriptions, il est même le fruit d'un travail sur le fait descriptif. C'est que quelque chose dans l'œuvre holothurie de Mathieu Mercier m'a visuellement échappé, a dépassé la figure qu'elle m'imposait, commençant à écrire après l'avoir rencontrée, elle est devenue pour moi une intrigue.

Pourquoi ?

Peut-être parce qu'holothurie en tant qu'œuvre vivante pose particulièrement la question de ce que nous percevons et de ce que nous en savons. Holothurie n'est pas simplement une image, car existant au sens plein du terme elle est un sujet vivant et ce, indépendamment de ma volonté et aussi de ma vue. Holothurie dans la manière dont elle dirige le regard c'est à dire, agissant comme un dispositif exhibant la nudité, la solitude d'un corps dévoilé dans la lumière, me renvoie finalement à la sensation de partager publiquement une intimité incommunicable. Holothurie qui signifie en Grec « tout à fait impudique » contient effectivement quelque chose d'obscène, mais cette obscénité est simplement due au fait que quelque chose dans cette vie nue nous est finalement dissimulée. L'objet du travail d'écriture était donc pour moi là, dans cette tension du visible et de l'invisible, réfléchir à ce que serait en parallèle une intimité de l'écriture. Essayer de mettre en scène une intimité de l'écriture revient à mon sens à faire l'expérience de sa profondeur, ce qui veut dire en acte : essayer de vivre à travers elle pendant un temps donné, ne faire que ça, en faire une forme de vie.

Mais faire l'expérience de la profondeur de la langue cela voudrait aussi dire se confronter à la foule de nom, d'adjectifs, d'articles, de verbes qui surgissent au

moment de l'intention d'écrire, et qui sont comme les débordements rencontrés sur la route d'un sens, sur la recherche d'une adresse.

Le texte que je présente ce soir est une somme de lettres qui sont adressées à quelqu'un qui se trouve oui ou non dans la pièce. Je voulais lui écrire des lettres d'amour mais quelque chose comme un parasite s'est immiscé au moment de l'écriture et a fait du pronom personnel « je » un voisin de palier. Se pose alors la question de savoir qui parle et de quoi, j'en suis venue à me demander si le fait d'écrire ce ne serait pas comme parler dans sa propre langue étrangère.

Ce texte dont le titre est imprononçable est une fiction dans la mesure où a priori le narrateur, masculin, est différent de l'auteur, pour autant le sujet de toutes ces lettres n'en reste pas moins la recherche d'une forme d'expression de soi mais ici, au travers de... En ce sens *Fiction à l'œuvre* a été pour moi l'occasion d'éprouver la sensation d'un hors-champ du langage, de poser l'hypothèse d'une existence parallèle, hybride, à l'intérieur même de l'objet signifiant qu'est le langage.

Soyer Sabrina / janvier 2011

## 7.Léal Fred (septembre 2014).

Fred Léal exerce la médecine générale à Bordeaux. Après avoir collaboré à des revues de poésie contemporaine, Fred Léal est publié depuis plusieurs années aux éditions de l'Attente et aux éditions P.O.L.<sup>32</sup>. Il publie également des critiques littéraires rédigées sous une forme narrative, des « récits-critiques » diffusés pour l'essentiel dans les revues *Action Poétique* et *CCP*, avec lesquelles il collabore régulièrement. Fred Léal a rédigé des articles notamment sur Jean-François Bory et Nathalie Quintane.

Fred Léal a choisi une œuvre sans titre d'Hubert Duprat<sup>33</sup>. Comme F. Léal le souligne dans ses réponses au questionnaire, le choix de l'œuvre lui a été difficile. Après quelques hésitations, Fred Léal a finalement opté pour une œuvre qui n'existe plus puisqu'elle a été détruite après son exposition. L'installation se composait d'un imposant socle en béton.

*La nostalgie, camarade ?* publié simultanément avec *La Bonne Réputation*, est le sixième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* qui connaît alors un changement d'éditeur. Les éditions Mix sont remplacées par les éditions Confluences. *La nostalgie, camarade ?* a été édité conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2012.

Réponses au questionnaire envoyées par F. Léal en septembre 2014.

---

<sup>32</sup> Nathalie Quintane est elle aussi publiée par ces deux éditeurs.

<sup>33</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 89-297.



## **Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

**Frédéric Léal :** J'ai pas mal hésité avant de choisir l'œuvre de Duprat<sup>34</sup>. Le catalogue du Frac est si riche qu'on pourrait choisir une œuvre sans le consulter, pour ensuite aller l'y chercher pour finalement y déceler quelque chose qui s'en rapproche beaucoup... En le feuilletant, très vite s'est imposée l'idée : l'envie de revisiter l'époque de mes 20 ans où je découvris l'art contemporain, une période dont le catalogue témoigne avec force. Mon choix initial s'est logiquement porté sur deux pièces qui ont beaucoup influencé mon parcours de spectateur. *L'appartement de l'artiste* de Pascal Convert d'une part, rhizome de son travail autour des villas de la côte basque, et d'autre part le travail d'Hubert Duprat à propos de son atelier. Les deux artistes ont éclos ensemble, ils partageaient beaucoup leurs réflexions, à l'époque. Choix cornélien. Je me suis donc renseigné auprès d'amis artistes ou des professionnels de l'art (galeristes, commissaires, etc.) pour orienter mon choix. Finalement, différents critères d'ordre technique, humain etc. ont fait pencher la balance. Le fait également que Convert était en litige avec le FRAC (mon commanditaire) au sujet de la conservation de la première pièce citée, compliquait la situation. Un dernier argument a influencé mon choix : l'œuvre de Duprat n'existe plus en soi puisqu'elle a dû être détruite après son exposition. Le FRAC possède un concept, la mémoire d'un making-off, ce que je trouvais assez intéressant. J'ai donc opté assez logiquement pour « sans titre », une pièce monumentale en béton.

**MD :** Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?

---

<sup>34</sup> Hubert DUPRAT, sans titre, 1989, construction-élévation de parpaings recouverts de béton, béton gravé, dimensions variables, coll. FRAC Aquitaine, Bordeaux.

**FL :** Je suis intéressé par l'art contemporain, mais d'une manière absolument profane – et j'y tiens beaucoup ! Non pas que l'histoire de l'art ou les discours esthétiques sur la question me rebutent, mais je me considère extérieur au sujet - donc tout à fait disponible à y être réceptif ! J'ai un peu la même attitude vis à vis de la littérature, dont je ne fréquente pas le milieu et méconnais les modes. L'art contemporain, la médecine, la littérature m'ont « émancipé » en se mêlant inexorablement, et mon travail relève de ce métissage. Mais, sans rentrer dans les détails, je me sens proche, comme écrivain, des propositions faites par l'art contemporain (je suis souvent d'accord avec les textes des artistes qui me touchent). Je déplore juste sa grande soumission au marketing et à la finance, qui le pervertit en biaisant considérablement les propositions de départ.

**MD :** Est-ce que le choix d'une “image” facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?

**FL :** Je ne pense pas que ça présente une différence à mes yeux, puisque mon travail d'écriture est à la fois ancré dans le réel (figuratif) et convoque les associations les plus inattendues (on parle d'ailleurs souvent d'abstraction à mon propos, ce qui me chagrine, car c'est souvent synonyme d'illisibilité...).

**MD :** Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?

**FL :** J'ai mené une enquête pour tenter de reconstituer le contexte dans lequel elle a été construite. J'ai par la suite personnalisé le point de vue en créant une sorte d'autofiction, car je ne m'imaginai pas me substituer à un historien de l'art et produire

une parole d'évangile. D'où le caractère bâtard, voire bancal, du texte, qui me va assez.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**FL :** Qu'appellez-vous « arts visuels », la peinture + la photo + le cinéma + l'art contemporain ? Il ne manque que la musique... Cette remarque est l'occasion de rappeler que le(s) mot(s) a (ont) un caractère indéniablement visuel qui nous le (les) fait associer à des territoires personnels, et qu'en ce sens ils quittent (ou tentent de quitter) en permanence la littérature (petit clin d'œil au travail de Marie-Laure Picot<sup>35</sup>). C'est un peu l'enjeu « plastique » de mon écriture : laisser au lecteur le soin de reconstruire l'histoire, en l'état flottante et comme survivante (à quel séisme ?) sous forme de traces – pas si éloignée d'une installation, qui sait...

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**FL :** Une réponse en deux : je suis tout à fait d'accord avec Claire. Pas question pour moi de plagier les spécialistes de l'art. L'intérêt est de produire un décalage. Que ce décalage ne soit pas maîtrisé et qu'il produise un résultat hybride qui ne rentre dans

---

<sup>35</sup> Madame Picot est directrice et programmatrice du festival *Ritournelles* qui a lieu tous les ans à Bordeaux depuis l'année 2000. La moitié des auteurs de *Fiction à l'œuvre* ont participé à ce festival dont l'objectif est « de promouvoir la littérature contemporaine à travers des actions transversales et pluridisciplinaires associant arts et écriture en se fondant sur le principe que l'écriture littéraire n'est pas un art isolé ». *Ritournelles* accueille principalement des poètes, mais également des musiciens et artistes. Didier Arnaudet, le président de l'association qui organise le festival, est critique d'art et poète.

aucune case (« roman », « critique », etc.) me paraît plutôt positif (je n'ose pas dire « rassurant »). J'ai parfois été tenté de « lisser » mon texte et de le tirer vers quelque chose de familier. Mais j'aime trop réunir des discours (et des thèmes) habituellement opaques les uns aux autres pour me censurer !

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?  
En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**FL :** J'avais initialement rédigé mon texte dans mon style « éclaté », mais c'était rajouter un cran dans l'abstraction alors que je revendiquais un projet de « témoignage » qui m'a fait préférer une forme disons plus... prosaïque.

**MD : En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**FL :** Effectivement, je peux difficilement répondre à cette question. Je peux vous parler des retours que j'ai eus. J'ai été satisfait de certains retours par des artistes qui ont vécu cette période et qui ont trouvé le livre « objectif ». Malheureusement, je crains qu'il ne parle pas beaucoup aux personnes non initiées – en ce sens il essuie un échec. J'ai trop entendu de retours : « Je ne sais pas de quoi tu parles, c'est privé, je ne comprends rien... ». C'est assez redondant chez moi, qui vis une sorte d'incompréhension de la part du public – un ressenti habituel chez les auteurs qui ne vendent pas...

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

J'aime les formes brèves (voir ma série des « Peignes »). Donc pas de souci. Et le manque de temps a fait le reste...

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**FL :** Je pense les avoir tous lus. Je les ai trouvés tous intéressants (sans démagogie !), même si je ne les ai pas tous aimés, parce qu'aucun ne parodie un quelconque étalon en matière d'écrits sur l'art. Chacun part dans une direction bizarre qui extraie l'œuvre du catalogue et lui fait prendre l'air – ce qui me semble être l'objectif de départ, non ?

## **8.Mréjen Valérie (novembre 2014).**

V. Mréjen a fait ses études à l'École Nationale Supérieure d'Art de Cergy-Pontoise dont elle est diplômée en 1994. Elle est une artiste polyvalente : romancière, plasticienne, vidéaste et cinéaste. À partir de 1999, elle publie trois romans, *Mon Grand-Père*, *L'Agrume* et *Eau sauvage* (éd. Allia). Son dernier roman, *Troisième Personne*, est paru chez P.O.L. en janvier 2017. De 1998 à 2016, V. Mréjen a réalisé plus de trente expositions personnelles et participé à soixante-quatorze expositions collectives. Son travail est présenté dans le monde entier, à San-Francisco, Tokyo, Kinshasa et New-York par exemple.

V. Mréjen a choisi *La Bonne Réputation endormie*<sup>36</sup>. Publié simultanément avec *La nostalgie, camarade ? La Bonne Réputation* est le septième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* qui connaît alors un changement d'éditeur. Les éditions Mix sont remplacées par les éditions Confluences. *La Bonne Réputation* a été éditée conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2012. Cette publication ne figure pas sur la bibliographie de l'auteur présente sur son site Internet et sur celui de sa galerie (Galerie Anne-Sarah Bénichou).

Entretien réalisé en mai 2013, relu par V. Mréjen en novembre 2014.

**MD : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

**VM :** Je me demandais si j'allais avoir la capacité d'inventer une histoire à partir d'une œuvre. C'est un exercice qui ne va pas de soi. J'ai préféré partir d'une photo pour des

---

<sup>36</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 84-142.

raisons pratiques car cela me semblait plus évident comme point de départ d'un récit. Face à une image, on peut inventer des situations, rêver à ce qui s'est passé avant, après... Ce sont ensuite des conversations avec Claire Jacquet qui m'ont amenée à cette photographie de Manuel Álvarez Bravo.

**MD : Est-ce que le choix d'une image facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**VM :** En ce qui me concerne, oui je pense. En regardant la collection en ligne sur le site du Frac j'essayais d'imaginer un peu rapidement chaque œuvre comme point de départ possible mais je me suis assez vite rendu compte que les œuvres abstraites par exemple n'étaient pas un socle évident pour écrire une fiction.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**VM :** Je n'ai pas trop gardé l'image sous les yeux pendant que j'écrivais, mais j'y revenais assez régulièrement. Si je l'avais eue sur ma table de travail j'aurais eu peur de rester dans la description, plutôt que de partir assez librement vers un récit un peu surréaliste. J'ai vu La bonne réputation après, en exposition. La taille m'a surprise, cette photographie a une grande présence physique...

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**VM :** Ils sont restés bons amis je crois.

**MD : Que pensez-vous de l'idée selon laquelle votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**VM :** Il ne s'agit pas vraiment de discours, justement. C'est sans doute une façon de dire que les écrivains ne sont pas dans un rapport critique ou descriptif. Pour moi ce n'est pas « sur » l'œuvre mais « à partir de ».

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**VM :** Je ne crois pas. Ce qui n'empêche pas que certains critiques d'art aient un grand talent d'écriture.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**VM :** Tout ce qu'on fait marque une étape, vient s'ajouter aux travaux précédents. Mais je ne sais pas si j'ai un style habituel... Il y a là un véritable enjeu, qui vaut je crois pour tous les artistes : essayer d'affirmer une manière, un style, et en même temps éviter de se répéter, d'utiliser les mêmes tournures, certains rythmes de phrases.

**MD : En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**VM :** C'était une commande, alors que mes livres sont généralement des projets libres, libres au sens où je ne décide pas vraiment d'ailleurs. La forme, le rythme, se trouvent souvent de façon assez intuitive. La commande est toujours un peu ambiguë. J'ai parfois une forme de méfiance car je crains qu'elle ne me force un peu trop la main, et



en même temps elle constitue une impulsion qui fait travailler et aller dans une direction qu'on n'aurait pas forcément prise.

**MD : En tant qu'auteure c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il peut percevoir cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**VM :** Comme une rêverie à partir d'une image. C'est comme ça que je l'ai écrite. Comme dans un demi-sommeil.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**VM :** Oui, j'écris des textes plutôt brefs...

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**VM :** Oui, j'ai lu les ouvrages de Thomas Clerc, de Marcelline Delbecq et de Fred Léal, qui sont bien sûr très différents. Pour se lancer dans ce genre d'exercice, il faut avoir vu ou lu ce qui a déjà été fait et le mettre en sommeil pour aller dans sa propre direction. Je crois que j'ai acquis cette habitude depuis si longtemps qu'elle est devenue un réflexe.

## 9.Labaume Vincent (novembre 2014).

Artiste, écrivain, critique d'art et bibliographe, V. Labaume se définit comme un « praticien autonome du langage et des formes ». *La Ballade des Pendus* en 2003 et *Anteclips* en 2008 à la Galerie Loevenbruck, font partie de ses dernières expositions personnelles. V. Labaume a publié divers essais, notamment sur Matisse, Michel Journiac et Jean-Luc Moulène. Depuis 2008, Il anime l'atelier « théorie & pratique » à l'École Supérieure d'Art des Rocailles de Biarritz.

Vincent Labaume connaît très bien l'œuvre de Pierre Molinier<sup>37</sup> dont il est extrêmement admiratif. Pour V. Labaume, P. Molinier a été un novateur en abordant la question du transgenre. Les photographies sélectionnées sont des autoportraits en travesti, noir et blanc de P. Molinier.

Publié simultanément avec *Prodrome*, *La photo n'est pas sensible* est le neuvième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2013.

*Entretien réalisé en novembre 2014, relu par V. Labaume en novembre 2014.*

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi des photographies de Pierre Molinier ?**

**Vincent Labaume :** C'est une très vieille histoire... Pour moi il y a un artiste à Bordeaux : c'est Molinier ! Il a été très novateur, notamment en abordant la question

---

<sup>37</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 83-1.

du transgenre. Le provocateur, le marginal me plaisent également. Ce choix est aussi le fruit de longues et multiples amitiés avec Michel Journiac et Jean-Luc Moulène par exemple.

**MD :** Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?

**VL :** Je suis né avec, mais c'est toujours un peu comme Duchamp avec ses frères, on se dit qu'il faut faire autre chose. Je suis né dans une famille d'artistes un peu atypique, très tôt j'ai eu connaissance de Picabia, de Man Ray, de Duchamp. Je me suis occupé d'une galerie qui montrait de la photographie, puis j'ai été critique d'art... en attendant mieux (rire)... J'ai eu des expériences très variées, j'ai souhaité connaître toutes les dimensions de la pratique (artiste, commissaire, collectionneur).

**MD :** Est-ce que le choix d'une "image" facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?

**VL :** Cela dépend de ce que l'on entend par abstraction. Je considère pour ma part l'abstraction comme une procédure agissante, avec ou sans figuration, et dans ce cas, cela ne m'aurait pas gêné d'écrire à partir d'une œuvre abstraite...

**MD :** Comment avez-vous abordé les photographies utilisées ? Les avez-vous, par exemple, beaucoup regardées ou consultées durant le travail d'écriture ?

**VL :** Je n'ai pas de tirages originaux, même si j'aurais sans doute pu m'en procurer assez facilement dans le passé. Il y a certaines photographies que j'ai découvertes à cette occasion, mais dans l'ensemble je les connaissais déjà assez bien. Ce qui me plaisait, c'était de proposer une sorte d'apposition. Il ne s'agissait pas d'ajouter une

Fiction à celle déjà proposée par Molinier. Je savais que ses images allaient accompagner le texte, mais je ne souhaitais pas les mythifier. Je ne voulais pas non plus qu'elles prennent une teneur illustrative. Je trouve que la vertu première de ces images est de transformer le spectateur. Et moi, de mon côté, je souhaitais qu'elles me transforment en écrivain.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**VL :** Je considère l'art plutôt comme un domaine d'auto-apprentissage. Je suis un mauvais lecteur, je suis très barthésien, je m'intéresse à des morceaux d'expression littéraire. Dans le passé, j'ai fait de la philosophie pour m'éloigner de toute forme de littérature.

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**VL :** Je pense que c'est un appel à un autre discours tout court. Il y a eu une grande évolution littéraire du dix-huitième au vingtième siècle, entre Diderot et Bataille mettons, dont l'objectif était de changer l'écriture, à présent c'est un nouveau discours qui est recherché. Celui qui est proposé par *Fiction à l'œuvre* n'est pas surplombant, il accompagne tout en essayant de creuser d'autres trous... Ce discours n'est évidemment pas construit par le « regardeur », mais il compte sur son retour...

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**VL :** Oui, bien sûr. C'est par la description que l'on peut se délivrer d'intentionnalités psychologiques trop lourdes... dans ma carrière de critique d'art, j'ai essayé de rehausser le niveau de la description... actuellement, je remarque la dissipation de la description au profit de la fictionnalisation. La panne du réalisme en art a sans doute entraîné celle de la critique...

**MD :** **Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**VL :** Oui, oui ! Un appauvrissement ! Mais pas dans le sens du dessèchement de mes intentionnalités de maîtrise vers un espace de littéralité plus affirmé. Il arrive en clôture d'un cycle. Il est tombé au bon moment ! Il fallait que j'en passe par là pour mesurer certaines apories et pour repartir...

**MD :** **En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**VL :** Quand on est ballotté par différentes casquettes, c'est très difficile. L'expert, le médiateur ; il fallait en finir avec tout ça... dans ma trajectoire, rompre comme Molinier a rompu...

**MD :** **En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**VL :** Ce serait absurde de dire que je n'ai pas pensé à cela, je suis lecteur moi-même. L'idée que chaque phrase puisse être adressée à un lecteur différent et que chacun d'eux puisse faire son choix m'importe beaucoup. Je ne m'adresse pas à un sachant,

ni à un savant. Je ne crois pas qu'avec mon texte, la façon de voir les photographies de Molinier peut changer, ce serait prétentieux.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**VL :** Je trouvais ça bien. Ce n'était pas évident non plus car on a envie de tout mettre. Le format, comme celui d'une nouvelle, m'a convenu, car chaque phrase peut être une nouvelle histoire.

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**VL :** J'en avais lu avant et j'en ai lu après mon travail d'écriture. Je ne vais bien évidemment pas me livrer à une comparaison, mais je suis assez content de ma petite singularité musicale. Quoi qu'il en soit, je trouve l'ensemble de la collection assez détonnant dans le monde assez assagi de la parole sur l'art...

## 10. Quintane Nathalie (mai 2013).

Nathalie Quintane est poétesse et écrivain. En 1993, avec Stéphane Bérard et Christophe Tarkos, elle fonde à Marseille la revue RR, revue qui parodie les textes et les mœurs de la poésie contemporaine. Elle publie chez P.O.L., des livres « sans indication générique » tels que *Chaussure*, *Tomates*, *Crâne chaud*, ainsi que des romans. Elle travaille régulièrement avec des artistes (Stéphane Bérard, Xavier Boussiron, Stephen Loye). En 2008, elle écrit pour la collection *Interférences* des éditions Argol qui associe un écrivain et un artiste contemporain dans des « fictions récits, dialogues nés d'un écho, d'un dialogue imaginaire ou réel ».

N. Quintane a choisi deux triptyques photographiques, *Piège pour un travesti : Arletty* de Michel Journiac<sup>38</sup> et *Tableaux récents* de Urs Lüthi<sup>39</sup>. Ces photographies traitent tout comme celle de P. Molinier du travestissement, elles sont de la même période et également en noir et blanc.

*Plomb polonais* est le dixième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2013.

Entretien réalisé en mai 2013, relu par N. Quintane en septembre 2014.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

---

<sup>38</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 87-262.

<sup>39</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 84-95.

**Nathalie Quintane** : J'ai mis beaucoup de temps à me décider. Ce qui m'a frappé, c'est la proximité formelle des photographies de Michel Journiac et d'Urs Lüthi. De plus, elles ont été prises à la même époque.

**MD** : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?

**NQ** : Oui, depuis toujours, j'en ai besoin, mais pas directement. Le dernier livre que je viens d'écrire, par exemple, part d'une exposition de photographies. Ce qui m'intéresse, c'est de penser par une forme ce que fait l'art contemporain.

**MD** : Est-ce que le choix d'une image facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?

**NQ** : Je n'aurais sans doute pas pu faire un autre choix et je l'ai fait de façon plutôt inconsciente.

**MD** : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?

**NQ** : Je l'avais toujours sous les yeux, chaque détail pouvait relancer le texte.

**MD** : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?

**NQ** : Les liens se créent par les artistes, leurs collaborations. Mon époux est lui-même artiste, et au-delà, avec Xavier Boussiron, Sophie Perez ; on appartient à la même « famille ». Ce sentiment n'est pas négligeable, on s'est fabriqués ensemble...



**MD : Que pensez-vous de l'idée selon laquelle votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**NQ :** Je pense qu'il est nécessaire d'essayer de trouver des alternatives au discours critique et à l'histoire de l'art, que la pensée de l'art ne passe pas uniquement par là. Je pense très souvent aux textes de Salon de Baudelaire ; c'est une critique avec des conclusions personnelles. Il parle de ses propres choix ; dans ses écrits, la peinture n'est pas annexée, on sent combien elle lui tient à cœur.

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**NQ :** Oui, j'ai toujours ça à l'esprit et avec Tomate, il s'est passé quelque chose. Pour moi, la question est celle de la transmission. L'idée, c'est de ne pas proposer un « essai », mais en même temps, il y a la nécessité de transmettre et d'expliquer. Tomate est un récit où j'encourage les moments théoriques sans créer de séparation entre le récit et la théorie. À la suite de Tomate, on peut considérer Plomb polonais comme une forme de critique d'art.

**MD : En tant qu'auteure c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**NQ :** Le lecteur va sans doute être un peu dérouté parce que le texte et l'œuvre s'entremêlent... créer une sorte d'excitation intellectuelle entre les deux, c'est l'enjeu.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**NQ** : Oui cela me convenait, je ne suis pas forcément prolix, je suis plutôt à l'aise dans des formats relativement courts.

**MD** : **Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**NQ** : J'ai apprécié les ouvrages de Fred Léal et Valérie Mréjen. La nostalgie, camarade ? a d'ailleurs été un des éléments déclencheurs de *Plomb Polonais*.

## 11. Monnier Pascale (octobre 2014).

Cofondatrice avec Olivier Cadiot et Eric Audinet (éditions Confluences) des éditions Quffi & Ffluk, Pascale Monnier est écrivain, ses deux romans *Bayard* et *Aviso* sont publiés chez P.O.L. Elle a également publié deux ouvrages, *L'œil, les yeux, cette reproduction, peintures de Laurent Saskis* (éd. de la Villa Médicis) et *Équivalences, photographies d'Elisabeth Waternaux* (éd. DAP et AFAA). Elle a écrit des textes pour le musicien Arnaud Petit. Comme Quintane et Eric Marty, Monnier collabore à la revue *Vacarme*.

P. Monnier a choisi une photographie de Larry Clark<sup>40</sup>. Une scène d'ébats entre deux adolescents, dans une voiture. Les cinq derniers *Fiction à l'œuvre* utilisent tous des photographies noir et blanc des années soixante-dix où le nu tient une grande place.

Publié simultanément avec *United C. Sherman Company, De l'art de chasser au moyen des oiseaux* est le onzième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* éditée conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2014.

Entretien réalisé en octobre 2014, relu par Pascale Monnier en janvier 2015.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi cette photographie de Larry Clark ?**

**Pascale Monnier :** Dès le départ, j'étais prête à répondre à cette commande à condition de trouver quelque chose qui m'intéresse vraiment. Je pensais que ce serait

---

<sup>40</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 84-152.

une image de Cindy Sherman, mais au final j'ai choisi une image de Larry Clark. J'ai choisi immédiatement une des photographies de la série Teenage Lust. Je sais à présent pourquoi... parce qu'elle semble assez ordinaire, alors que le sujet ne l'est pas. Elle est mystérieuse, banale et étrange. Cela tombait plutôt bien car je ne voulais pas faire un texte critique. Je ne souhaitais pas non plus écrire une fiction. J'étais un peu embarrassée par le cahier des charges et cette photo m'offrait de lui échapper tout en répondant à la commande.

**MD : Pourquoi souhaitez-vous échapper à ce cahier des charges ?**

**PM :** Je ne sais pas. Je n'y crois pas tout à fait. C'est un peu artificiel, c'est une manière imposée... écrire un texte « de fiction » à propos, autour, sur, un travail de photographe, sculpteur, etc. Et puis, c'est ce qui est réjouissant dans une commande : la respecter mais pas tout à fait.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**PM :** J'espère... mais votre question est un peu étrange, cela suppose qu'écrire n'est pas de l'art ? n'est pas contemporain ? n'est pas de l'art contemporain ?

**MD : Est-ce que le choix d'une image facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**PM :** Si vous voulez dire qu'il est sans doute plus facile de partir d'une œuvre figurative, oui. Cela me paraît assez évident, mais j'ai déjà « brodé » sur des œuvres de Donald Judd... mais sans doute que cela se voyait moins.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**PM :** Oui, je l'ai beaucoup partagée pendant les mois d'écriture, j'en avais des tirages un peu partout. Je pense que cette photographie a un réel pouvoir de fascination. Je l'ai regardée des heures et des heures. Je l'avais sur mon smartphone et je la montrais en permanence. Au point que, dans un premier temps, j'ai pensé utiliser les commentaires entendus dans l'écriture du livre. Tout le monde avait quelque chose à dire.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**PM :** Les arts visuels ont pris le devant de la scène artistique. La littérature semble à la remorque... Autrefois, il y avait les recueils de poèmes avec des illustrations. Aujourd'hui c'est l'inverse... Le pouvoir s'est inversé. C'est pour ça que je n'ai pas voulu faire la légende de l'image, ce n'est à mon sens pas plus pertinent d'un côté que de l'autre.

**MD : Que pensez-vous de l'idée selon laquelle votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**PM :** Je ne sais pas si le terme critique est le bon, on n'écrit jamais ex-nihilo. Si c'est une façon de croiser des choses, Claire Jacquet a raison. Être un spectateur engagé dans l'écriture m'importait beaucoup plus qu'être critique ou écrivain. Leos Carax que j'apprécie énormément a dit un jour : « Au lieu de se soucier du nombre de personnes

qui entrent dans les salles de cinéma, on devrait se demander comment ils en sortent ». J'aimerais que le lecteur sorte différent de sa lecture. Autour de l'art contemporain, il y a une énorme production textuelle, le recours aux écrivains peut produire des choses nouvelles, il me semble...

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ?**

**PM :** Oui, ça a changé des choses. Je me suis permis d'écrire de façon plus simple. Je ne voulais surtout pas faire ce que l'on attendait de moi : un ouvrage poético-fictionnel (rire). C'était l'occasion de sortir de ce carcan.

**MD : En tant qu'auteure c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**PM :** C'est toujours très difficile à savoir. Les retours sont plutôt bienveillants en général, mais ils sont toujours très loin de ce que l'on espérait faire. Pas plus tard qu'hier, on m'a parlé de musicalité et de nostalgie dans mon texte, ce qui est à l'opposé de mes intentions. À la lecture de cet ouvrage, j'espère que le lecteur va changer de regard non seulement sur cette photographie mais aussi peut-être, est-ce naïf de ma part, sur les adolescents. C'est presque une entreprise militante, dans le sens où je souhaite, car je l'ai beaucoup regardée, partager cette image et ce qu'elle représente.

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**PM :** Je n'ai pas lu l'ensemble de la collection. J'ai beaucoup apprécié les textes de Bernard Duché et Nathalie Quintane. J'ai pris le soin de ne pas les lire avant de commencer le mien, à l'exception de celui de Nathalie Quintane, je ne voulais pas regarder ce qu'avaient fait les autres.

**MD :** Qu'est ce qui a influencé l'écriture de votre texte ?

**PM :** Influencé n'est pas le bon mot, d'autant qu'il serait en l'occurrence très présomptueux, mais autorisé et protégé plutôt, ce sont deux courts livres qui répondent à deux mouvements contradictoires mais que j'avais besoin de réunir pour parvenir à écrire. *Van Gogh, le suicidé de la société* d'Antonin Artaud et *Vie de Rancé* de Chateaubriand. Le premier est un très beau texte d'Artaud, écrit en une nuit, après avoir vu une exposition et surtout des critiques qui l'avaient révolté. C'est d'une très grande violence et Artaud prend la défense de Van Gogh, de la folie, crache au visage de ceux qui font souffrir les fous. C'est le contraire d'une commande. Le second, *Vie de Rancé* de Chateaubriand, est exactement l'inverse. C'est une commande, presque une punition, que le directeur de conscience de Chateaubriand lui inflige par souci d'édification ! Écrire sur Rancé, un mondain repenté, fondateur de la Trappe, comme acte de contrition. Le moins que l'on puisse dire est que la commande barrait Chateaubriand. À l'arrivée, c'est un livre écrit à la diable, un livre orphelin, qui ne ressemble à rien et qui est merveilleux de colère.

## 12. Bory Jean-François (mai 2013).

Jean-françois Bory est poète et écrivain. Son premier livre, *Once Again*, paraît aux États-Unis en 1968 (éd. New Directions). Suivront, entre autres, *Post-Scriptum* (éd. Losfeld), *Un auteur sous influence* (éd. Flammarion), *Pas tout le même jour* (éd. Flammarion), *L'auteur, une autobiographie* (éd. L'Olivier/Le Seuil), *Dix-sept façons de rater un livre sur D'Annunzio* (éd. Spectres familiares) ainsi que des livres sur l'art *Journal de l'art actuel* (éd. Ides et Calendes). Membre du comité de rédaction de CCP, il dirige la nouvelle revue *Celebrity café* consacrée à la littérature et aux arts plastiques.

Bory a choisi une photographie de Cindy Sherman<sup>41</sup>, ce que souhaitait également faire Pascale Monnier avant d'opter pour une photographie de Larry Clark. Cette photographie fait partie de la série la plus célèbre de l'artiste : *Untitled film stills* qui emprunte au cinéma son iconographie.

Publié simultanément avec *De l'art de chasser au moyen des oiseaux*, *United C. Sherman Company* est le douzième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2014.

Entretien réalisé en mai 2013, relu par Jean-François Bory en septembre 2014.

**Martial Déflacieux : En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ? Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

---

<sup>41</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 86-182.



**Jean-François Bory** : Ce travail n'est pas vraiment différent de ce que je fais habituellement. Je m'intéresse à la question de l'auteur tout comme Cindy Sherman. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi cette œuvre. Cindy Sherman affectionne les mythes, moi aussi. Elle redouble une fiction dans un jeu de mise en abîme. J'agis de la même façon avec son travail que j'utilise comme une porte d'entrée, l'image en elle-même est peu importante.

**MD** : Êtes-vous proche des questions liées à l'art contemporain ?

**JFB** : J'ai beaucoup écrit sur l'art.

**MD** : Est-ce que le choix d'une image, d'une photographie dans votre cas, facilite le travail d'écriture ?

**JFB** : Non, je ne crois pas. Quelle que soit l'œuvre investie, l'écriture c'est l'écriture, comme auraient pu le dire les auteurs du Nouveau Roman. On se retrouve avec *Fiction à l'œuvre* devant l'opposition entre iconoclaste et iconodulie, volonté de casser l'image ou sa vénération.

**MD** : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?

**JFB** : Elle est épinglée sur un mur, mais je ne me repose pas uniquement sur cette image, elle représente pour moi une forme générique du sens de l'œuvre de Cindy Sherman.

**MD : Quelle relation entrevoyez-vous entre l'image et la littérature ? Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**JFB :** L'idée de Claire Jacquet est formidable, *Fiction à l'œuvre* fonctionne comme une pompe aspirante pour l'imagination. Les auteurs ont besoin d'un appel, d'un gouffre pouvant attirer l'écriture. Les œuvres ne sont pas très importantes, ce qui est important, c'est ce que nous en faisons. Il ne s'agit pas de décrire l'œuvre car elle peut faire fonctionner l'imaginaire et si on décide de la décrire précisément, on l'efface. Cette image de Cindy Sherman est une porte à l'instar de celle empruntée par Alice au pays des merveilles. Notre travail n'est pas celui d'un critique, c'est même l'inverse.

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**JFB :** Ce travail littéraire est à l'inverse de la critique qui doit être rationnelle, qui reste à l'extérieur de l'œuvre, là où je suis allé à l'intérieur de façon subjective et non analytique ou descriptive. C'est un travail d'artiste, on prend une œuvre que l'on fait soi.

**MD : En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**JFB :** Je ne peux pas écrire en me mettant à la place du lecteur. Je pense à cette formule de Nabokov : « le lecteur c'est nous dans le futur ».

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**JFB :** Oui totalement, je suis plutôt un coureur de 400 mètres. Ce qu'on appelle La novela en Espagne est quelque chose qui se situe en France entre le roman et la nouvelle. C'est, je crois, le format de *Fiction à l'œuvre* et il me convient parfaitement.

**MD :** Avez-vous lu d'autres ouvrages de la série *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant ont-ils eu une incidence sur votre écriture ?

**JFB :** Je les ai tous lus, j'aime beaucoup *Plomb polonais* parfait en tous points et *La nostalgie, camarade ?* extrêmement vivant.

### 13.Marty Éric (février 2016).

Écrivain, critique, essayiste, Éric Marty enseigne la littérature contemporaine. Co-responsable de l'équipe de recherche Barthes à l'Item (CNRS), Marty dirige la collection des œuvres complètes de Roland Barthes pour les éditions du Seuil. Il a publié trois romans, *Sacrifice*, *Le Cœur de la jeune Chinoise* et *La fille* (éd. du Seuil). Il a écrit pour la collection *Fiction à l'œuvre* à l'occasion de l'anniversaire des 100 ans de la naissance de Roland Barthes.

*Les palmiers sauvages* abordent des sujets chers à Roland Barthes, notamment la question de la photographie. La figure du père et celle de l'autorité, de l'opposition entre le visible et le caché ont poussé Marty à choisir une série photographique de Laurent Kropf intitulée *Dimanche*<sup>42</sup>.

*Les palmiers sauvages* est le quatorzième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le Frac Aquitaine en 2015.

Réponses au questionnaire envoyées par Éric Marty en février 2016.

**Martial Déflacieux :** Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?

**Éric Marty :** Je ne connaissais pas le travail de Laurent Kropf avant de découvrir sa série de « photos » intitulée « Le Vieux Père », et je ne connais toujours pas ses autres travaux. J'ai découvert la série dans l'espace d'exposition du Frac Aquitaine à Bordeaux, et j'ai tout de suite adhéré à cet ensemble étrange de « photos », série de

---

<sup>42</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 12-627.

cartes postales anciennes dont une ou plusieurs parties étaient occultées par des figures géométriques parfaitement blanches. J'étais attiré par la justesse du geste, par sa rigueur, par les équilibres particuliers qu'il créait entre visibilité et invisibilité, par le jeu entre l'autrefois de l'image et la pleine modernité du blanc. Et pourtant quoiqu'inspiré par les figures les plus abstraites et les plus silencieuses, j'ai écrit un récit nullement abstrait, bien au contraire. Je ne crois pas cependant que Laurent Kropf ait apprécié mon intervention à partir de son travail – sa mise en fiction – en tout cas je n'ai eu aucune réaction de sa part.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**EM :** Je me sens très ambivalent par rapport à l'art contemporain dans ses réalisations esthétiques, avec de nombreuses exceptions comme par exemple, pour en rester aux vivants, Anselm Kiefer, Philippe Parreno ou encore Emmanuel Saulnier et tant d'autres, mais ce sont davantage des questions que posent telle ou telle œuvre, ou tel ou tel artiste qui m'intéressent. C'est à chaque fois une relation singulière à une œuvre particulière et même à un artiste dans sa singularité, son histoire, ses pratiques, ses techniques. Je crois qu'une relation globale, dogmatique à « l'art contemporain » appartient au passé, à l'ère « moderne » de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où l'art contemporain avait une réalité historique globale nouvelle. Ce n'est plus le cas aujourd'hui qu'il est devenu dominant : dominant esthétiquement, idéologiquement, sans compter sa domination sans partage du marché. De la sorte, un rapport authentique à l'art contemporain doit éviter les médiations globales pour ne se soucier que des médiations subjectives. Il y a un grand plaisir à emprunter à d'autres arts, le montage à tel cinéaste, la matière ou les couleurs à tel plasticien, à deviner grâce à eux des solutions à des problèmes de création.

**MD : Est-ce que le choix d'une "image" facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**EM :** Je ne crois pas qu'une « image » facilite le travail d'écriture, au contraire, elle peut plus sûrement l'inhiber. Ce qui m'a attiré dans le travail de Kropf, ce n'était pas les images, mais à l'inverse, le vide, le blanc, les éléments qui cachaient l'image. Vraisemblablement j'ai écrit mon récit non sur ses images mais contre elles, j'ai davantage écrit à partir des figures abstraites qui s'inscrivaient sur les images qu'à partir d'éléments figuratifs. C'est l'abstraction qui m'a inspiré et non l'image. D'ailleurs les images à l'œuvre dans « Le vieux père » n'ont pas vraiment d'intérêt, elles sont presque répulsives : visages et corps lourds, paysans, morts, qui peuvent peut-être fasciner mais non inspirer quoique peu à peu ces images aient imprégné mon récit.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardé/consulté durant le travail d'écriture ?**

**EM :** Oui, j'avais moi-même photographié la série de Laurent Kropf exposée sur les murs du Frac, et on m'a également fourni des tirages des œuvres. J'avais besoin de les avoir sous les yeux comme pour les interioriser, voire les halluciner, et cela sans doute pour faire avancer mon écriture, pour l'alimenter. C'était d'abord très étrange, parce qu'au début je cachais l'œuvre, je m'exerçais à l'oublier, à ne pas y penser. C'était la condition pour commencer à travailler. Et puis, dès lors que j'ai senti que j'avais le cadre de la fiction, je suis revenu à l'œuvre et j'ai pu alors l'accueillir pleinement, y compris donc dans ce qu'elle pouvait avoir d'anecdotique, par exemple j'ai repris l'espace de la montagne, une certaine sociologie des personnages... mais aussi jusque dans son titre - le Vieux père – puisque la question de la paternité est au cœur du récit, et enfin jusque dans le jeu intertextuel puisque le titre choisi par Laurent

Kropf est un hommage à Faulkner, tout comme le mien – *Les Palmiers sauvages* – qui est l'autre titre du grand roman de Faulkner *Si je t'oublie Jérusalem...*

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**EM :** Art et littérature ont souvent entretenu des faux rapports. Les plasticiens ont besoin de discours sur leur travail pour s'inscrire dans le champ artistique au-delà du discours journalistique ou critique habituel, mais je crois que beaucoup de ces artistes se méfient du langage, et certains même adoptent des attitudes anti-intellectuelles ou antilittéraires. Et pourtant ce sont pour reprendre l'expression de René Char des « alliés substantiels », et notamment les poètes. Ces alliances pour être justes, pour ne pas être seulement mondaines, sociales, liées à un jeu strictement stratégique dans le champ de la culture, doivent être ponctuelles, liées à des œuvres particulières, des moments de l'œuvre, pour l'écrivain comme pour le plasticien.

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**EM :** Oui, d'une certaine manière, et sans le vouloir tout à fait, il y a dans mon récit une sorte de discours sur l'œuvre bien que je n'en parle jamais. Notamment parce que toute la fiction s'organise autour d'épisodes qu'on pourrait dire « traumatiques » où le réel semble s'effacer, ou des portions de la réalité sont comme scotomisées par de mystérieux processus d'effacement. Processus mystérieux mais qui n'ont rien de magiques ni de fantastiques, comme si la réalité perçue pouvait se découper, et dans ce découpage disparaître ou s'effacer. Le second élément, c'est l'intervention de la

photo dans le récit, où, là encore il y a des opérations de dissimulation et de découpage de l'espace sensible et perçu. Il m'a semblé alors en effet que la fiction interprétait le geste de l'artiste, et sans doute plus subtilement que je n'aurais pu le faire par un discours critique.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ? En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**EM :** Oui et non. Oui parce que c'était la première fois que j'écrivais une fiction sur commande, et que cela suppose un type de vigilance particulier, une écoute, une attention, une sensibilité singulière. Je me suis mis presque « professionnellement » en position d'inventer. Cela suppose des sensations étranges mais assez exaltantes et bénéfiques. Mais sur le plan de l'écriture elle-même rien n'a changé, j'ai vite retrouvé mes façons de faire. Notes, ruminations, rédactions en esquisses, corrections, suppressions, écriture... Et puis ce travail a peut-être créé de « nouvelles habitudes » puisque, depuis, j'ai écrit une nouvelle fiction à partir de photographies d'un plasticien contemporain, Jean-Jacques Gonzales. Elle a pour titre *L'Invasion du désert* et paraîtra aux éditions Manucius à l'automne prochain.

**MD : En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**EM :** En effet, c'est délicat... de sorte que je n'en peux en parler vraiment que du point de vue de « l'objet matériel », c'est-à-dire éditorial. Et là, il y a eu l'échange très fructueux avec l'éditeur Éric Audinet. Au départ, il ne devait y avoir qu'une image - une



seule -, mais Audinet a eu la belle idée au contraire de multiplier les images en les insérant dans le récit, dans un jeu très subtil d'échos, de relais, de renvois, presque de vibration entre texte et image. De ce point de vue, je suis très reconnaissant envers Éric Audinet de son attention et de son initiative, et le livre, l'objet littéraire, me satisfait énormément. De ce point de vue, le « petit éditeur » joue un rôle capital dans l'élaboration fine des objets littéraires.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**EM :** Oui. La question du format en littérature comme dans les arts plastiques a un rôle fondamental, et si a priori je suis plutôt du côté des grands formats – j'aime les longs romans, et mes fictions ne sont pas des œuvres courtes -, mais il m'est arrivé aussi d'écrire des textes « brefs » et par exemple de la poésie ou des nouvelles parues essentiellement en revue (L'Infini, Poésie...) ou encore des fictions radiophoniques pour France Culture qui impliquaient des formes également assez brèves. Là, le format était bref aussi dans la dimension horizontale du texte, dans sa longueur ordinaire ; il ne pouvait pas dépasser la longueur d'une nouvelle, mais le lien avec une œuvre visuelle, photographique, impliquait un autre type de brièveté, touchant cette fois-ci au « format » des épisodes, touchant, si j'ose dire, une dimension verticale du texte, son épaisseur... Il fallait aussi atteindre le format photographique, et c'était là un véritable bonheur dans le jeu de l'écriture.

## 15. Viscogliosi Fabio (février 2016).

Fabio Viscogliosi est artiste, écrivain et musicien, il a publié plusieurs livres parmi lesquels *Je suis pour tout ce qui aide à traverser la nuit*, *Mont Blanc* et *Apologie du slow* (éd. Stock). Il reçoit l'Alph-Art coup de cœur au festival d'Angoulême 1996 pour *L'œil du chat*. En 2016, il expose une série de dessins à la galerie Lendroit et au centre d'art de la crié.

Viscogliosi a choisi une photographie de Cindy Sherman<sup>43</sup>, ce que souhaitait également faire Monnier avant d'opter pour une photographie de Larry Clark. Cette photographie fait partie de la série la plus célèbre de l'artiste ; *Untitled, film stills* qui emprunte au cinéma son iconographie.

*Les Hors-la-loi* est le quinzième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le FRAC Aquitaine en 2014.

Réponses au questionnaire envoyées par Fabio Viscogliosi en février 2016.

**Martial Déflacieux : Pour qu'elle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

**Fabio Viscogliosi :** Peter Fischli et David Weiss sont deux artistes dont j'aime beaucoup le travail. Cela faisait longtemps que je voulais « leur rendre visite », en quelque sorte. J'ai sauté sur l'occasion qui m'était offerte. L'œuvre choisie est une photographie, de format modeste, reproductible et portable, tout cela me convenait.

---

<sup>43</sup> Coll. FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 93-352.

Et puis, elle représente des objets en équilibre, une forme qui me touche particulièrement.

**MD : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?**

**FB :** Oui, étant moi-même artiste, peintre et dessinateur. Mais dans le cas présent, j'ai essayé de me placer du point de vue du narrateur, avec une forme de candeur, tout le contraire d'un spécialiste.

**MD : Est-ce que le choix d'une "image" facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ?**

**FB :** Derrière chacun de mes textes, il y a souvent une image, un lieu, une situation, un objet... C'était donc assez naturel pour moi. Je m'attache souvent à rendre concret ce qui pourrait sembler abstrait, et vice versa. C'est un des enjeux de mes textes, en général.

**MD : Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?**

**FB :** Le travail d'écriture est mis en abîme dans ce texte, avec l'œuvre au milieu, comme référent aux situations qui surgissent. Le narrateur imprime la photo depuis son ordinateur et l'emporte avec lui, en voyage. Il la regarde souvent au cours du récit, elle est dans sa poche. Non pas l'œuvre originale, bien sûr, mais une reproduction, donc, et l'idée qu'il s'en fait.

**MD : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?**

**FB :** Les arts visuels, le cinéma, la bande dessinée, la musique, les arts graphiques, tout cela est au cœur de la littérature, au même titre que les autres choses et objets du monde, sans distinction. Ils s'incorporent à notre vie, notre vision de la réalité est transformée par eux, de fait. Mais je m'attache à rester dans le récit, avec des problématiques liées à l'écriture, des questions d'établi, de syntaxe, de style, donc. Chaque medium impose des questions de forme qui lui sont propres.

**MD :** **Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ? Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**FB :** Je ne sais pas si j'irais jusque-là, mais j'aime décrire une œuvre, ses dimensions, ses matériaux, comment l'artiste l'a fabriquée. Et il est important, dans mes récits, que l'œuvre soit contextualisée, qu'elle apparaisse dans certaines conditions qui influent sur ma perception. Au même titre qu'un objet ou un personnage, une œuvre est toujours située « dans un certain endroit, à un certain moment ». Peut-être est-ce une autre manière d'aborder une forme de discours sur l'art plus subjectif, et variable.

**MD :** **Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ? En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ?**

**FB :** La contrainte m'était fournie, je n'avais pas à la contester, mais à rebondir. Peut-être est-ce plus facile. En général, dans mes autres livres, c'est à moi d'imaginer cette contrainte ou de choisir mon objet d'étude. Et on ne sait jamais si ce choix est pertinent ou pas.

**MD : En tant qu'auteur c'est sans doute délicat de se mettre à la place du lecteur, toutefois j'aimerais savoir comment, d'après vous, il perçoit cet objet littéraire et l'œuvre utilisée ?**

**FB :** Plusieurs personnes m'ont dit, après coup, qu'elles ne connaissaient pas l'œuvre et les artistes en question. C'est intéressant. Je tenais à ce qu'il s'agisse d'un récit, une forme d'enquête, où le motif et le texte se confondent, influent l'un sur l'autre. La perception du lecteur est forcément conditionnée par tout ça.

**MD : Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**FB :** Oui, très bien. En général, j'aime les textes brefs, les fragments ou les nouvelles. Cela correspondait avec le format proposé, j'avais en tête, comme modèle, certains romans courts ou longues nouvelles, telles que cela se pratiquait au dix-neuvième siècle, chez des auteurs comme Conan Doyle ou Henry James.

**MD : Avez-vous lu d'autres *Fiction à l'œuvre* et le cas échéant cette lecture a-t-elle eu une incidence sur votre écriture ?**

**FB :** J'en ai lu un ou deux, que j'ai appréciés. Mais je ne m'en suis pas particulièrement inspiré. Je voulais aborder les choses à ma manière, avec mes propres bagages.

## 16. Adam Philippe (février 2016).

Philippe Adam est professeur de philosophie, écrivain et parolier. Après *De beaux restes*, son premier roman (éditions Verticales, 2002), il a écrit en hommage à l'héroïne de Jauffret *La société des amis de Clémence Picot* (éditions Minimales), puis *Canal Tamagawa* (livre-CD), conçu lors de sa résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto en 2004. Il est l'auteur en 2008 de *Ton petit manège* (Prix Renaissance de la Nouvelle 2009), du roman *Les centenaires* (2010) et de *Jours de chance* (2011). En 2013-2014, Adam a été pensionnaire à la Villa Médicis de Rome.

***Autoportrait en cendre* parle d'amitié. Philippe Adam se remémore le temps** des feux de camps, ce qui lui donne l'occasion de revenir sur sa propre jeunesse. L'œuvre utilisée est celle d'Olivier Vadrot, elle s'intitule *Laptop fire* et se présente comme un « feu de camp électronique », c'est son sous-titre. Cette installation est conçue comme une pièce de mobilier et une plateforme d'écoute : elle est composée de cinq bancs sur lesquels sont fixés des casques qui permettent d'écouter de la musique<sup>44</sup>.

***Autoportrait en cendre*** est le seizième ouvrage de la collection *Fiction à l'œuvre* édité conjointement par les éditions Confluences et le FRAC Aquitaine en 2016.

Réponses au questionnaire envoyées par Philippe Adam en février 2016.

**Martial Déflacieux : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous choisi l'œuvre utilisée ?**

---

<sup>44</sup> Collection FRAC Aquitaine, numéro d'inventaire : 10-599.

**Philippe Adam** : J'ai choisi le *Laptop Fire* d'Olivier Vadrot parce que toutes les œuvres des artistes célèbres et célébrés avaient déjà été massacrées par d'autres, du coup il ne me restait plus d'autre choix que d'assassiner un ami, Olivier Vadrot en l'occurrence.

**MD** : Êtes-vous habituellement proche des questions liées à l'art contemporain ?

**PA** : Je ne suis pas proche dans mon travail personnel des questions liées à l'art contemporain. Habitant Paris, j'ai en revanche la chance d'aller souvent dans des galeries d'art, notamment dans celles situées rue de Bretagne et ses alentours, et je suis un badaud curieux.

**MD** : Est-ce que le choix d'une "image" facilite le travail d'écriture ? Ce travail aurait-il été plus complexe face par exemple à une œuvre abstraite ? Comment avez-vous abordé l'œuvre utilisée ? L'avez-vous, par exemple, beaucoup regardée ou consultée durant le travail d'écriture ?

**PA** : Je n'ai jamais vu le *Laptop Fire* en vrai, il m'a donc peu inspiré en tant qu'objet concret (en tant que pièce) mais j'ai par contre longtemps réfléchi à son dispositif et notamment au fait que c'était une œuvre qui avait une dimension sonore.

**MD** : Quel type de relation les arts visuels et la littérature peuvent-ils entretenir ou entretiennent-ils aujourd'hui d'après vous ?

**PA** : Je ne peux pas trop répondre sur la question des rapports "arts visuels"/ "littérature". Il y a des "dispositifs", n'est-ce pas. Des tentatives présentes mais pas forcément nouvelles. Beaucoup d'effets de mode, ou pour être plus cruel, beaucoup

d'effets de fripes autour d'une mode qui ne prend pas. Certains, comme Bruce Neumann, intègrent le texte directement dans le dispositif, ça fait sens, mais quel texte pour Luciano Freud par exemple ?

**MD : Que pensez-vous de l'idée que votre texte constituerait « une autre forme de discours sur les œuvres » comme le déclare Claire Jacquet ?**

**PA :** Quand Claire dit qu'il s'agit d'une autre forme de discours sur les œuvres, ma première réaction est de dire oui, bien sûr, puis je m'interroge un peu sur le discours. Dans mon cas il n'y a nul discours, nulle glose, mais plutôt la volonté d'un reflet et d'une pièce montée, deux trucs pour le prix d'un, quelque chose comme ça...

**MD : Est-ce que ce travail littéraire est une forme de critique d'art ?**

**PA :** Critique d'art ! Mais c'est un métier !!! Juste peut-être pourrait-on soupçonner qu'une œuvre ne suscitant dans les conditions actuelles de diffusion et de présentation des œuvres aucune digression (que je préfère donc à discours) pourrait être soupçonnée de n'avoir pas de public ou de laisser son public pantois, bref d'être lettre morte.

**MD : Ce travail a-t-il eu des effets particuliers sur votre « style » habituel ? En quoi ce travail d'écriture a été original, différent du reste de votre démarche littéraire ? Est-ce que le format proposé, une forme brève, vous convenait à priori ?**

**PA :** Mon "lectorat" est habitué aux formes brèves et doit donc, comme moi, un peu les aimer. Dans le cas d'*Autoportrait en cendres*, aucune idée, vous savez, on est là



dans de la micro-microédition ! Ce qui serait plus approprié (mais c'est trop tard), ce serait de capter les réactions des auditeurs du texte quand ils "visitaient" la structure. Ça oui, ça nous dirait quelque chose !!!

## **QUESTIONNAIRES** (artistes cités, e.g.)

---

Présentation : les questionnaires ont été envoyés à l'ensemble des artistes cités dont nous disposons d'une adresse courriel. L'ensemble rassemble les réponses envoyées durant l'année 2019 par sept artistes.

1. Réponses par courriel de Raphaël Boccanfuso (juillet 2019).
2. Réponses par courriel d'Eric Watier (juillet 2019).
3. Réponses par courriel de Lina Hentgen (juillet 2019).
4. Réponses par courriel d'Hugo Pernet (juillet 2019).
5. Réponses par courriel de Mathieu Mercier (août 2019).
6. Réponses par courriel de Céline Ahond (août 2019).
7. Réponses par courriel d'Emmanuel Lagarrigue (novembre 2019).

## **1. Réponses par courriel de Raphaël Boccanfuso (juillet 2019).**

[L'artiste a tenu expressément à laisser ce qui peut paraître comme des fautes de syntaxes ou d'orthographe.]

**Martial Déflacieux : Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?**

**Raphaël Boccanfuso :** « La langue en œuvre » comme tu dis, c'est bien cela. La langue plutôt que le pied ou le poing ; et depuis toujours pour ce qui me concerne ainsi que tous les autres singes, plus ou moins poilus, de notre espèce depuis 300 000 ans, j'imagine. La langue et le cœur ! Les choses n'ont d'existence qu'une fois nommées, sinon comment partager ta peine, ta joie ? On peut toujours te mettre des grandes claques dans le dos mais c'est un peu court, sans nuance et pauvre en interprétation. La langue n'est-elle pas le premier outil d'investigation et de découverte du monde ? Les nourrissons portent tout à la bouche, du sable aux sucreries, ensuite ils touchent, palpent puis voient et observent et finalement utilisent une loupe. Nous ne percevons pas la réalité du monde, notre cerveau nous trompe, il retourne l'image perçue par nos yeux. La langue pour les mots chuchotés à l'oreille et les timbres à coller sur l'enveloppe.

**MD : Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?**

**RB :** Comme je ne suis pas encore mort, je ne laisse pas le soin aux autres de nommer ce que j'ai fait. Les musées sont remplis d'œuvres dont les titres n'ont pas été donnés par les artistes les ayant réalisées. Avec le 20<sup>ème</sup> siècle et la modernité, le titre est

apparu ; créant parfois un décalage avec l'œuvre, orientant la lecture de celle-ci, brouillant les pistes. Il devient une des composantes de l'œuvre. Hue Dada ! Prenons comme exemple Pain peint de Man Ray, il semblerait que le titre soit l'étincelle qui déclenche le processus. Un soupçon de fascination pour la culture de la vieille Europe. Un objet de consommation détourné (rien à voir avec le Pop Art) et déréalisé par la couleur ; il est bien rare que la nourriture soit bleue, je ne vois que le bonbon Schtroumpf de la marque Haribo. Cela devient un emblème de sa terre d'accueil, nourricière, une œuvre potentiellement comestible et musicale par son titre. La langue n'est pas loin non plus, Man Ray est un artiste de la sensualité. J'accorde une importance toute particulière au titre. Si je nomme une photo sans titre, ce n'est pas pour signifier que l'image se suffit à elle-même, mais bien pour marquer l'impossibilité qu'il y a à nommer le bâtiment photographié, pour de mesquines questions de droit. Mes titres sont bien souvent des emprunts : Poison Ivy, une de mes réalisations, fait référence à une plante sauvage, à un personnage de fiction ainsi qu'à la fascinante guitariste des Cramps imperturbable durant le concert at Napa ; pourtant il s'agit d'un gâteau (contenant une bactérie), il tourne dans son armoire réfrigérée quatre faces vitrées. Le baiser de l'artiste, un verre sérigraphié dont le motif est une trace de rouge à lèvres, est une directe citation et hommage à la performance d'ORLAN.

**MD : Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?**

**RB :** No comment.

**MD : Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?**

**RB :** Un engagement pour certains : Baudelaire. Du copinage pour d'autres.

**MD : Renseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**RB :** Non ! Je ne renseigne pas en école d'art, je ne fais pas partie de la CIA, du KGB, ni de la DGSI ou de la DGSE. Et si je m'aperçois qu'on me pique ma gomme, mon crayon, ou mon ruban correcteur, je ne vais pas me plaindre à la maîtresse. Je suis titulaire d'un Capes d'Arts plastiques et je travaille dans un collège trois jours par semaine, je renseigne les enfants sur ce qui se cache derrière les images, dans les sculptures et au-delà des murs des bâtiments, en contrepartie ils me renseignent sur d'autres choses. Parler avec des enfants influence probablement ma façon de m'exprimer. J'étais gêné de faire ce boulot au début, car dans le petit milieu artistique c'est assez mal vu. Être prof, oui, mais en école d'arts. Ca fait bien longtemps que cela ne me pose plus de problème. Avec les enfants, on bosse et on se marre ; pas sûr qu'il ait été possible d'en faire autant avec des adultes.

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**RB :** C'est bien maigre, rien de visible en surface. Mon travail qui pourrait sembler être le plus proche de la littérature a consisté à mettre en valeur, au moyen d'un surligneur rose, la totalité du texte (183 pages) d'un roman des éditions Harlequin collection rouge passion dont le titre est Des larmes et des roses. J'ai bien évidemment récupéré ce titre à mon compte. J'ai donc cheminé sur chacune des lignes de ce roman mais je n'ai pas eu le courage de le lire. On est finalement, ici, assez loin de la littérature. Je ne prends pas de notes régulièrement, j'ai des carnets avec des trucs écrits et des gribouillis. Je profite de cet entretien pour en extraire quelques lignes datées de 2015 : "Aujourd'hui, suis passé au sous-sol du BHV Marais, l'immense rayon bricolage. J'y ai acheté un sachet de pointes à placage, deux bottes de longerons bois dur ainsi qu'une

baguette d'angle sapin de 13 mm de section. En attendant mon tour à la caisse, j'observe les grands bacs remplis de produits petits prix, achats compulsifs de dernière minute... Entre deux casiers, l'un débordant de mètres à ruban oranges et l'autre de bombes de dégrippant WD40, on tombe sur un énorme tas, plus d'une centaine d'exemplaires d'un même livre, là, bradé : *Soumission* le dernier roman de Michel Houellebecq. On est en droit de penser que la littérature, et plus généralement les différents domaines artistiques, sont des outils, des matériaux de construction : construction de soi, construction des instruments d'appréhension du monde, construction d'une relation à autrui... Bon ! Si c'est le cas, pas sûr que le titre de Houellebecq soit le mieux adapté dans un premier temps.

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**RB :** Je ne vois pas comment elle pourrait s'en passer.

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**

**RB :** Autant qu'il est possible de le faire, j'essaie de prendre le contrôle sur tout ce matériel, quitte à réaliser certaine chose moi-même.

**MD : Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-mille ?**

**RB :** Si par pratique artistique tu entends réalisation d'œuvre d'art, il me semble que

l'on a assisté au grand retour de la peinture et du sujet, c'est très bavard, très narratif, cependant je considère que le texte a été totalement évacué. Une chose est sûre, on est bien loin des années 60 et de l'art conceptuel.

**MD : Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme ?**

**RB :** Voir plus haut.

**MD : Si vous en utilisez, comment abordez-vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.**

**RB :** J'ai un site Internet, assez complet, que j'alimente quand l'occasion se présente. Cet entretien y trouvera sa place.

## **2. Réponses par courriel d'Éric Watier (juillet 2019).**

**Martial Déflacieux :** Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?

**Éric Watier :** Mon premier livre ne comportant que du texte date de 1994 (*Choses vues entre Bayonne et Montpellier*).

**MD :** Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?

**EW :** C'est variable. Il y a des livres ou des travaux sans titre, des ouvrages différents avec le même titre, des choses avec un titre particulier.

**MD :** Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?

**EW :** Oui. Le travail devrait pouvoir fonctionner seul. C'est même une chose très importante pour moi : que l'objet puisse exister seul, sans commentaires, même si les commentaires peuvent permettre un enrichissement de sa lecture.

**MD :** Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?

**EW :** Donner une lecture et même une opinion (il s'agit d'un critique pas d'un historien) sur un travail. Pour répondre vite...

**MD :** Enseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?



**EW :** J'enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier. Certains des textes que j'ai écrits (notamment sur Lawrence Weiner, Felix Gonzalez-Torres, Fluxus, etc.) sont devenus des cours.

**MD :** Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?

**EW :** J'en lis peu (à part la poésie). Et, ça ne m'avait jamais frappé, mais je trouve le mot un peu vieillot (un peu comme le mot beaux-arts).

**MD :** Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?

**EW :** Nécessaire, je ne sais pas ; utile, oui. Et je vois mal comment elle pourrait se passer de textes...

**MD :** Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?

**EW :** C'est très variable, mais c'est souvent catastrophique : trop court, trop simpliste, rarement centré sur des questions importantes...

**MD :** Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?

**EW :** Je ne sais pas.

**MD : Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme (si oui en quelle année) ?**

**EW :** Je crois que la recherche en école d'art est à inventer (même si beaucoup a déjà été fait) et à affirmer dans une forme radicalement différente de celle de la recherche universitaire.

**MD : Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.**

**EW :** Ce sont soit des œuvres à part entières soit des outils de diffusion et de communication. Parfois des objets ambigus mêlant les deux statuts.

### **3.Réponses par courriel de Lina Hentgen (juillet 2019).**

[Hentgen répond au nom du duo artistique qu'elle constitue avec Gaëlle Hippolyte.]

#### **Martial Déflacieux : Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?**

**LH :** Très souvent nous pensons les titres comme des outils qui permettent de donner un nom. Ils vont donner une tonalité affective à nos pièces, ils vont permettre de les incarner. Nos titres généralement nomment des séries d'œuvres, comme si elles appartenaient à une famille. Ce sont les titres officiels, puis nous avons également des "sous-titres" des petits noms pour chacune des pièces qui composent la série. C'est généralement assez drôle, une sorte de commentaire sur la pièce en question comme lorsque l'on décrit quelqu'un.

#### **MD : Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?**

**LH :** D'avoir des idées (des problématiques) nouvelles qui permettent de lire et d'éclairer le travail différemment. Et bien d'autres points bien sûr.

#### **MD : Enseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**LH :** J'enseigne en école d'art (ESAM Caen Cherbourg) et je suis très heureuse de pouvoir transmettre et travailler avec de jeunes gens ainsi qu'avec une équipe d'enseignants fabuleux. La pratique artistique et l'enseignement sont deux pratiques complémentaires qui s'alimentent l'une l'autre dans une dynamique joyeuse et gourmande.

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**LH :** Avec Orwell, London, nous avons tenté de saisir le contexte de la modernité, son décor politique, et l'ide constater qu'actuellement que les choses n'ont pas changé. leurs écrits ont influencé l'ensemble de notre travail. Et ils continuent même si à présent je me tourne vers des récits moins réalistes, Théophile Gauthier, JG Ballard, Philippe K Dick... J'essaie à travers la SF de comprendre notre société et notre monde actuel. Nous empruntons également souvent nos titres à la poésie (surréalistes), ainsi qu'à la bande dessinée qui reste pour nous un modèle d'écriture formidable avec des auteurs comme G.Herriman qui ont fabriqué notre univers graphique et notre rapport au monde.

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**LH :** Les médiateurs font un travail admirable, ils vont tenter de transmettre aux spectateurs le goût pour l'art et l'accès à des œuvres qui parfois sans introduction préalable peuvent paraître très obscures voir abjectes. Par contre je pense que les œuvres n'ont pas besoin de médiation, à priori elles existent pour ce qu'elles sont, et rentrer dans une exposition et ne rien comprendre me semble être le premier point fondamental pour gagner mon intérêt. Une œuvre d'art n'est pas un message. Son mystère révèle beaucoup plus et suscite l'intelligence.

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**

**LH :** Je suis toujours friande d'informations complémentaires pour la compréhension d'une exposition. Je les lie, puis en garde parfois pour me souvenir.

**MD :** Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?

**LH :** Je ne sais pas

**MD :** Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme (si oui en quelle année) ?

**LH :** Je pense que les 3eme cycle en école d'art sont très bien et constituent de réels outils qui permettent de travailler convenablement. La recherche est inhérente à la pratique, elle se passe dans l'atelier, en fabriquant des formes. Je pense que les doctorats devraient être délivrés par les écoles d'art et ce de manière autonome, détachée de l'université, en inventant un autre modèle. Je ne suis titulaire d'aucun diplôme au-delà du DNSEP, j'ai de nombreux ami.e.s qui en sont titulaires et ils.elles sont super!

**MD :** Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.

**LH :** Nous utilisons surtout les réseaux sociaux, depuis le début. Un peu comme un journal de bord, nos ami.e.s suivent notre travail de cette manière. Nous pensons fortement à la construction d'un site, mais notre travail est tellement dense en termes

de production que nous ne savons pas encore comment gérer les flux d'images dans une arborescence trop écrite. Nos portfolios sont assez clairs, d'un côté les dessins, de l'autre l'ensemble des pièces issues de cette production de dessins.

#### **4. Réponses par courriel d'Hugo Pernet (juillet 2019).**

**Martial Déflacieux :** Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?

**Hugo Pernet :** Non

**MD :** Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?

**HP :** J'essaie de trouver un titre qui soit évident, comme le prénom d'un enfant une fois qu'il est né et qu'il est là, devant nous

**MD :** Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?

**HP :** Oui et non, tout le monde a le droit de dire ce qu'il veut sur tout et rien, le bavardage est assez plaisant et parfois productif. Ce qui l'est moins ce sont les commentaires sclérosés à destination du public

**MD :** Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?

**HP :** Se placer au moins au niveau des bavardages. Après la critique est une forme en soi et si elle défend, éclaire, prolonge l'inspiration des artistes ça me paraît déjà pas mal. Ça peut passer par le négatif aussi. Mais à la fin ce qui m'intéresse c'est surtout ce que le critique a à dire en tant qu'individu, et la manière dont il le dit. Donc en gros sa propre inspiration

**MD : Enseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**HP :** Non pas encore. J'aimerais bien. J'ai fait des workshops des conférences, des jurys etc. Je me dis que ça suffit peut-être, car j'ai peur de perdre une partie de ma disponibilité en tant qu'artiste, mais d'un autre côté je suis incapable de ne pas me prendre au jeu. Je donne un cours à des étudiants de Sciences Po à Dijon, ça m'a surtout appris les bienfaits de l'improvisation !

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**HP :** Une place extérieure, je dirais. Si je fais de la peinture, c'est justement parce que ça me permet de dire des choses impossibles à dire en littérature. Quelque chose de non-verbal

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**HP :** Franchement je ne sais jamais quoi répondre à cette question. Qu'est-ce qu'on entend par médiation ? Si c'est pour prétendre que l'artiste a voulu dire ceci ou cela ça me paraît complètement idiot (même s'il y a des œuvres d'art qui s'accommodent très bien de cette convention). Mais replacer les œuvres dans leur contexte, donner des indices, s'adresser simplement au public, ça me paraît tout à fait louable

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**



**HP :** Quand c'est bien fait c'est tant mieux, quand c'est mal fait il reste les œuvres, enfin j'espère

**MD :** Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?

**HP :** Pas spécialement

**MD :** Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme (si oui en quelle année) ?

**HP :** Pareil je ne sais pas quoi en penser. C'est bien mais les artistes ne cherchent pas, ils trouvent, non ? (j'ai toujours beaucoup cru en cette phrase de Picasso, mais j'en fait une interprétation un peu personnelle)

**MD :** Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.

**HP :** En essayant de ne pas faire semblant d'avoir des compétences que je n'ai pas !

## **5.Réponses par courriel de Mathieu Mercier (août 2019).**

**Martial Déflacieux :** Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?

**Mathieu Mercier :** Pas vraiment. Je me suis intéressé à l'art parce que je doutais des mots.

**MD :** Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?

**MM :** Comme d'un surnom, le titre nomme ce que l'on voit ou une référence possible proche. Je dois avouer que certains titres (lorsque je les trouve) ajoutent une « couche » supplémentaire de sens.

**MD :** Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?

**MM :** A lire certains, je préfère le silence. Connaître un contexte historique aide incontestablement à la compréhension d'une œuvre ancienne. Le temps fait le ménage et le lien avec l'ensemble des connaissances et des pratiques humaines permettent de comprendre les intuitions.

**MD :** Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?

**MM :** Partager un point de vue.

**MD : Renseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**MM :** J'enseigne lorsque l'on m'invite à le faire. (Biarritz et Nîmes cette année, Nice, Cergy, Reims, Sorbonne, Lausanne etc auparavant). Cela ne m'influence pas directement.

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**MM :** Aucune... je passe probablement à côté de quelque chose.

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**MM :** J'aurais aimé que l'on puisse démocratiser sans vulgariser. Mais il faut bien se rendre à l'évidence que la médiation tire plutôt l'art vers le bas.

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**

**MM :** J'aimerais que l'on me donne le temps et les moyens de les travailler comme j'ai pu le faire pour le dépliant de mon exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2007). Je ne ferai aucun commentaire sur les autres. Il m'est arrivé de refuser la diffusion d'un communiqué de presse. Ça vexa les auteurs, mais je préfère ne rien avoir plutôt que de lire des conneries répétées par la presse.

**MD : Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?**

**MM :** oui, il semblerait que cela fasse partie des éléments nécessaires pour une communication complète. On peut douter du contenu des textes dans la mesure où les critiques doivent souvent écrire sur des pratiques qui ne les intéressent pas pour survivre.

**MD : Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme ?**

**MM :** quand l'art n'a-t-il pas été une recherche ? J'ai fait un post-diplôme à Nantes en 97 et l'institut des hautes études pour la dernière session en 95.

**MD : Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.**

**MM :** difficilement... je fais surtout le lien vers les galeries me représentant.

## **6.Réponses par courriel de Céline Ahond (août 2019).**

**Martial Déflacieux : Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?**

**Céline Ahond :** Oui, depuis toujours le texte existe dans ma démarche sous forme de prises de parole. Le récit n'est jamais écrit par avance et encore moins appris par cœur. Cela a commencé dès 2001 quand je présentais un travail de photographie en tenant les images devant un groupe. Il ne s'agissait pas d'expliquer ou de commenter ces images mais de les incarner. Tenir une image, pour moi c'était rentrer dans l'image est devenir image. Les images, leur agencement et ordonnancement sont mes repères de narration, elles sont devenues la ponctuation de mon langage. Elles représentent un cadre dans lequel ma parole a toujours répondu à la nécessité de l'adresse. L'image qui en 2001 était une photographie argentique, est devenue une image vidéo, puis numérique projetée, puis le paysage nommé. Quand j'appelle cadre de l'image j'entends cadre visuel, mais aussi intellectuel, social, psychologique, familiale, institutionnel, historique, conscient, inconscient, politique : c'est le rapport au contexte. L'inscription de mon corps dans un cadre par la performance : c'est créer une mise en abîme. Par le langage j'ouvre un espace visuel, qui permet aux corps de se glisser entre deux images : celle de la réalité et celle créée par la représentation du réel. J'appelle liberté la circulation dans cette superposition d'images. Et je pense que la création est le lieu de toutes les libertés possibles. C'est le corps, tant du mien que celui du spectateur de performance, qui incarne le lien entre l'image et le langage. Le corps produit un son, qui fait signe dans un cadre et sens dans un contexte. Le corps devient pour moi le dernier des enfermements mais aussi la première des libertés.

**MD : Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?**

**CA :** Mes titres « Être là ne rien faire », « Quand quel film vivons-nous ? », « Tu vois ce que je veux dire ? », « Ce qui est impressionnant c'est l'ensemble du paysage » , « Jouer à faire semblant pour de vrai », « Rester là-bas ou partir ici ? », « World Wants Words », « Là, c'est », « Est-ce que parler est une écriture ? », « J'aimerais pouvoir apprendre en bougeant", "Au pied du mur au pied de la lettre", "L'écriture est un bon prétexte" sont en 2019 pour l'instant mes gestes d'écritures entièrement assumés. Ils ont leur autonomie, ils disent plus que la performance ou le film qu'ils accompagnent. L'usage que je fais de ces titres est de l'ordre du slogan, la maxime, le cri de ralliement.

**MD : Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?**

**CA :** Quand je présente mon travail les commentaires que j'ai a en faire deviennent souvent des performances : cela est pour éviter de devenir un produit ou un service. Une des solutions que je trouve c'est que mes œuvres contiennent leurs propres commentaires. Je cherche à dire "le voir en train de voir" pour créer une sorte de complicité avec l'autre que ce soit en performance ou dans une exposition, afin d'échapper à toute posture autoritaire et pour garder intacte ce "je ne sais pas" mais c'est en préservant du commun et de l'être ensemble que je saurai plus. Je me dis que cette résistance vient de la façon dont se passe l'enseignement en école d'art : que ce soit les bilans ou les diplômes nous sommes dès l'origine de notre création dressée à commenter ce qui doit être vu ou entendu. C'est le risque d'un art bourgeois qui produit que ce dont à quoi à s'attend. Il n'y a que dans la surprise et l'imprévu que le désir peut résister. Pour moi la puissance d'une œuvre est qu'elle dise plus que l'intention secrète de celui qui la produit. Pour dépasser ou fuir le commentaire, ou plutôt pour laisser libre et ouvert le commentaire, je souhaite qu'il échappe à toute évidence.

## **Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?**

**CA :** Pour moi, la qualité du travail d'un critique d'art est le reflet de sa capacité humaine à rencontrer une œuvre et à la partager via sa production écrite. Le ou la critique d'art tout comme le ou la médiatrice d'institution culturelle sont des passeurs, des relais qui mettent en perspective le travail. Le critique d'art par sa production écrite assure la transmission d'un regard, il traduit en texte son regard sur une œuvre dans un contexte historique, politique, culturel et intellectuel. J'ai assisté à trois soutenances de thèse universitaires (Nicolas Fourgeaud, Remi Parcollet et Sophie Lapalu) : ces moments très solennels et protocolaires relèvent pour moi du performatif. La langue y est employée dans toute sa puissance au service de l'habileté et la capacité à argumenter une problématique. Cela parfois me fait peur que la théorie prenne le dessus sur les corps, sur les réalités physiques de terrain et territoire. Il y a parfois une attraction réciproque entre l'artiste et le théoricien, comme si les manques des uns pouvaient accompagner ceux des autres. Il y a le risque d'une tension entre un pouvoir symbolique et un pouvoir institutionnel. Le critique d'art a appris à manier un outil textuel mais aussi théorique et conceptuel. Souvent cela induit un pouvoir sur l'œuvre. Cette possible hiérarchisation m'inquiète ; elle fausse la rencontre. Les critiques d'art que je côtoie sont pour la plupart de ma génération ou plus jeunes. Ils sont aussi commissaire d'exposition. Ils vivent de leurs productions écrites. Je les sens dans la même précarité que moi. Souvent j'ai le sentiment qu'ils s'entourent de noms d'artistes qui aideront leur parcours. Tout va très vite et le temps de prendre du recul n'est plus possible. Il y a des effets de mode et d'immédiateté qui donnent encore plus de pouvoir au critique d'art. Mais ce sentiment est peut-être dû au fait de vivre en région parisienne. Plus globalement c'est la critique que je sens affaiblie. Les critiques en qui je garde confiance, comme Pedro Morais, sont ceux qui se mettent en danger du

risque de dire "je" dans leur connaissance théorique, ce sont ceux qui implique et mette en action leur corps dans l'époque à laquelle nous appartenons. Pour avoir souvent un pied dans des milieux sociaux, des résidences liés à des territoires je veille par cette confrontation à ne pas me conforter dans un entre-soi. Pour moi la meilleure des critiques est celle qui vient du bon sens pratique sans démagogie, il ne s'agit pas de plaire à tout le monde, mais celle de la justesse de l'universalité de mon propos artistique au-delà d'une adresse à ceux qui en détiennent les codes.

**Enseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**CA :** Depuis 2014 je suis finaliste aux oraux les concours de recrutement d'enseignement en école d'art. Et à chaque fois j'échoue. Bien souvent ces systèmes de recrutement sont des concours où la chance ou le travail ont peu de place. Les équipes se constituent par affinité et reposent sur des stratégies de personnalités. Si j'arrive à enseigner un jour, je souhaiterais que ce soit avec des premières années ou des étudiants en classe préparatoire. Mes interventions en école d'art sont donc d'ordre ponctuel : au jury de diplôme ou sous forme de workshop ou de journées d'étude. Je viens d'effectuer une année en tant que chargée d'enseignement à l'UFR arts, Philosophie, Esthétique de l'université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis. Je perds ce poste pour l'année à venir car mon activité s'est réduite en 2019 et d'affiliée je passe à assujettie à la Maison des artistes. Cette université, comme la plus part, pour réduire ces charges m'embauche que des artistes qui sont eux même leur principale employeur. C'est comme si pour faire un mi-temps au flunch on exigeait de toi que tu sois à temps plein au Mac-Do. La plupart du temps mon travail se construit avec les rencontres qu'elles soient pédagogiques ou pas. Pendant dix ans entre 2006 et 2016 j'ai accepté tous les dispositifs imaginables d'intervention en milieux scolaires ou



professionnels dont disposent les centres d'art et c'est sur cette expérience que j'ai obtenu et réalisé deux 1<sup>er</sup> artistiques en collège. Pour analyser de façon prospective ces 10 années de travail artistique, j'ai interrogé dans le cadre du DSRA (Diplôme supérieur de recherche en art) des beaux-arts d'Annecy mon rapport à la pédagogie en éditant à compte d'auteur le livre "World Wants Words". Je dirais que toutes ces tentatives n'influencent pas mon travail mais sont mon travail et bien évidemment que le texte et son usage sont essentiels. Si je considère que répondre à ce questionnaire et un usage du texte, je peux témoigner des intenses et belles conversations et correspondances que je peux garder avec certains étudiants croisés dans ces contextes ponctuels. Transmettre à plus long terme est un désir.

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**CA :** Pour moi la lecture et du même ordre que l'écriture : il s'agit d'un état de présence à soi et au monde. J'atteins cet état dans mes performances, dans cette oralité qui fait écriture. Pour moi la littérature est la seule alternative à la performance. La littérature est le médium qui fait rentrer les mots dans des corps. Elle existe parce qu'écrire c'est être traversé par quelque chose et c'est devenir quelque chose. La littérature ne peut être que dans un rapport au corps, à la langue et au désir. La littérature est l'issue tendue entre une pulsion de vie et de mort. C'est pour moi un équilibre vivant qui traverse et fait avancer. J'aimerais que mon travail soit compris et s'inscrive dans un héritage de Didier Eribon, Annie Ernaux et Edouard Louis. J'aimerais me sentir légitime, par mon travail de performance, à inventer une forme d'écriture dans la filiation avec Christian Prigent et Charles Pennequin. J'aimerais arriver à inscrire ma pensée dans ce bégaiement de la langue qui écrit une littérature physique, incarnée et engagée dans mon corps tant dans sa biographie que dans l'histoire à laquelle il participe.

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**CA :** Bien des fois les institutions culturelles m'ont demandé de faire des performances au service d'une exposition ou pour commenter d'autres œuvres. Pour répondre à l'une des dernières en septembre 2019, j'ai carrément détourné les 120 audio guides et tout le matériel des médiateurs. Mais arriver après Andrea Fraser pour ce genre de propositions reste des alternatives alimentaires pour moi : c'est à dire que je réponds à la demande au premier degré. La médiation telle que je la perçois, en ayant vu son arrivée et son développement depuis quinze ans et ce mouvement corrobore la professionnalité des étudiants en art. J'ai tenté de porter et développer plusieurs structures associatives artistiques et dans ces cadres là je devais pour les demandes de budgets je devais mentionner dans les publics touchés le nombres de "femmes isolées", de "personnes âgées" : de public dit « sensibles ». Dans ce sens la nécessité de médiation cache un vrai revers de médaille. Il y a des effets de mode : comme avec le "care", prendre soin, mais prendre soin de qui ? Les publics ne sont pas malades que je sache. C'est le risque avec la médiation d'infantiliser et de catégoriser les gens. La médiation serait plus proche de la performance et d'une écriture par l'oralité : une transmission orale. Ce qui peut être très positif dans le cadre des institutions culturelles, du moment où le médiateur ne se positionne pas en détenteur d'une connaissance à inculquer à des publics considérés comme ignorants, en besoin. Avec la forme de mon travail, j'ai malgré tout pu développer de belles complicités avec les équipes des "chargés des publics".

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**

**CA :** Pour l'exposition au centre d'art de la Ferme du Buisson en 2018 le public se voyait (dans les caméras de vidéosurveillance réactivées) remettre le livret d'exposition classique de cet endroit et pouvait tout le long d'exposition s'imprimer soit même sur feuille rose fluo au moyen de photocopieurs disposé dans l'espace des éléments de l'exposition. J'ai longtemps été collectionneuse de ces outils de médiations que je distingue des publications et multiples que je cherche à diffuser comme trace de mon travail. Tous ces documents d'institution sont des images de marques qui représentent un travail immense que prennent en charge des graphistes et toute une chaîne de production savamment orchestrée. Je pense que pour tenir bon les œuvres prises dans ces systèmes doivent être de plus en plus fortes pour que le propos ne soit pas instrumentalisé au service d'une industrie culturelle. Le risque à illustrer des politiques culturelles me semble réel.

**MD : Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?**

**CA :** Oui et non. Oui parce qu'il y a en France ce retard, ou plutôt ce questionnement à lier théorie et pratique, qui tiraille tant les universités que les écoles d'art. Et non parce que pour moi l'écriture et le texte avaient déjà depuis plusieurs décennies une place cruciale avec des démarches artistiques telle que Lefèvre Jean Claude. La place du texte se développe dans les pratiques artistiques car les étudiants en art depuis une dizaine d'années doivent présenter un mémoire pour valider leur diplôme de 5<sup>ème</sup> année en école d'art. Des personnalités comme Jean-Max Colard, Sally Bonn,

François Piron, Jérôme Mauche, Aziyadé Baudouin Talec ou même Sylvie Boulanger et Florence Loewy contribuent à faire tendre l'art performatif vers l'édition ou la lecture performée. Des ponts se reconstruisent aussi entre génération de performeurs liés à la poésie sonore et des générations plus jeunes.

**MD : Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme ?**

**CA :** J'ai obtenu en 2015 le DSRA, et j'ai participé aux programmes des "Réalisateurs" à Nantes et "La coopérative" à Clermont-Ferrand. Avec un projet dénommé "Ça serait dommage d'en rester là, ou le désir d'écriture du corps performatif." Je viens d'échouer à intégrer le SaCRE que je fantasmais lié à la littérature sous la direction de Pierre Alferi. Pour valider mon DSRA j'avais écrit un projet de recherche qui questionnait la pédagogie de l'art et j'envisageais la soutenance de cette thèse sous forme performative dont le jury aurait été les étudiants en art. N'ayant jamais pu entamer ce projet, n'ayant jamais eu de tuteur ; j'ai finalement consacré la somme de 8000 € pour produire le livre d'entretiens "World Wants Words". La recherche en école d'art en France, m'a l'air de se tromper d'objectif. L'émancipation que j'espérais en intégrant ces dispositifs s'est avérée un apprentissage des stratégies politiques. J'ai réalisé de loin sans rentrer dans les rouages précis, que les écoles d'art, peut-être pour survivre, se trouvaient prisent dans des systèmes de financement proches de ceux déployés par une entreprise. Parfois je me suis sentie être un prête-nom, ou plutôt un alibi, et j'ai bien compris que des financements auxquels je n'avais pas accès étaient obtenus sur mon dos. Je n'ai pas la connaissance réaliste des entreprises culturelles et je me sens très naïve et utopistes quant aux écoles d'art. Dans mon parcours biographique pouvoir intégrer des beaux-arts en tant qu'étudiante aura été une chance exceptionnelle, chance que j'ai pu concrétiser car j'ai rencontré des personnalités qui

m'ont considérée dans de l'altérité et de la réciprocité. Que ce soit en école d'art ou dans n'importe quelle institution du moment que l'organisation hiérarchique permet à quelqu'un de considérer quelqu'un d'autre comme supérieur ou inférieur c'est la porte ouverte au pire comportement humain. La recherche plus globalement doit répondre à des avancées nécessaires qui se font dans des équipes et des groupes de recherche. C'est ce commun et collectif, même éphémère et fragile, dans lesquels on peut être d'accord de ne pas être d'accord, que j'ai rarement croisé dans des institutions. Peut-être que ce que je mets en jeu dans ma recherche artistique, de façon pragmatique et concrète en fonction des budgets que je trouve et des terrains que j'investis, vit de façon violente une théorisation intellectuelle. J'ai beaucoup d'espoir en ma rencontre avec Rachele Borghi, géographe et enseignante à La Sorbonne, avec qui le dialogue depuis plus d'un an est riche de surprise et d'étonnement. Il y a dans cette ouverture un partage d'interrogation sur une écriture qui dise ces liens entre pratiques et théorie.

**MD : Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.**

**CA :** Initialement mon portfolio était une pièce en soit qui était incompréhensible pour obtenir des résidences ou des bourses de production. Par survie artistique j'ai investi ces deux outils de façons froide et distanciée. Parfois j'en suis attristée parce que la part de plaisir à mettre à jour ces espaces me rebute. Malgré tout je sais que je ne peux pas compter que sur les rencontres humaines et que mon parcours dépend aussi du soin et du confort donnés à la consultation de mon site ou mon portfolio. Comme toujours je me demande comment ne pas être l'artiste bonne élève qui répond à la demande en étant un produit de l'art.

## **7. Réponses par courriel d'Emmanuel Lagarrigue (novembre 2019).**

**Martial Déflacieux :** Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?

**Emmanuel Lagarrigue :** Le texte est le point central de ma pratique depuis mes débuts, qu'il s'agisse d'une utilisation textuelle, sonore ou visuelle. Ce sont même ses itérations et ses transformations qui occupent beaucoup de mes travaux.

**MD :** Quel(s) usage(s) faites-vous du titre ?

**EL :** Le titre peut avoir plusieurs valeurs : Dans le cas d'œuvres fondées sur une transformation du texte en un code particulier (Morse, Braille, etc) le titre est constitué du texte utilisé, afin de le rendre accessible et compréhensible au public (il ne s'agit pas de faire des formes de rébus). Parfois le titre est un titre « normal », souvent, ayant régulièrement eu du mal à trouver des titres, j'ai utilisé des fragments de textes de chansons comme titres.

**MD :** Souhaiteriez-vous pouvoir vous passez de commentaire en art ?

**EL :** Surtout pas. Je ne crois en aucune immédiateté, et au contraire ai toujours été persuadé que la médiation est la condition d'existence des œuvres : toute réception est déjà médiation. De plus, la multiplicité des réceptions et appropriations est pour moi une richesse que je cherche à susciter dans de nombreux travaux (multidiffusion impliquant une perception partielle et mouvante, donc personnelle).

**MD : Pour vous en quoi consiste le travail du critique d'art ?**

**EL :** À organiser des rapports entre différents corpus : celui des œuvres, des discours sur elles, de leur rapport aux autres disciplines et au monde en général.

**MD : Enseignez-vous en école d'art, et si oui, ce travail influence-t-il votre pratique, notamment dans l'usage du texte ?**

**EL :** Je n'ai pas de poste fixe mais intervient régulièrement en écoles d'art. Le texte est là encore souvent un outil fondamental de travail avec les étudiants, comme matière première et comme outil d'échange.

**MD : Dans votre pratique, quelle place accordez-vous à la littérature ?**

**EL :** La première ! Elle est là depuis toujours, à travers les livres comme en collaboration avec des écrivains vivants.

**MD : Pour vous, la médiation de l'art est-elle nécessaire et dans ce cas peut-elle se passer de textes ?**

**EL :** Elle n'est pas nécessaire mais souvent très utile. Il faut cependant prendre garde à ce qu'elle ne prenne pas la place de l'expérience et de la réflexion individuelle des spectateurs. J'ai du mal à l'imaginer pouvoir se passer totalement de texte.

**MD : Que pensez-vous des journaux, dépliants ou autres livrets mis à disposition du public durant vos expositions (quelles soient monographiques ou collectives) ?**

**EL :** Ils sont une forme d'aide à la visite, comme un complément. Je m'occupe moi-même la plupart du temps de leur conception, avec les critiques ou commissaires.

**MD :** **Avez-vous le sentiment que le texte a pris une place grandissante dans la pratique artistique en France depuis le début des années deux-milles ?**

**EL :** Oui, même si ce n'est pas toujours la meilleure chose. De nombreuses pratiques font appel au texte pour se justifier plus que pour mener une réflexion avec lui. Et il ne faut pas oublier non plus que le texte a été très présent à de nombreux moments de l'art contemporain (avant-gardes historiques, art conceptuel, etc)

**MD :** **Que pensez-vous de la « recherche » en école d'art ? Êtes-vous titulaire d'un DSRA, d'un SaCRE ou toutes autres formes de post-diplôme ?**

**EL :** Je n'ai pas pratiqué la recherche en école d'art, je suis issu de l'université (philosophie de l'art, Paris 8). Il me semble bien que ces 2 filières puissent collaborer et chercher à s'enrichir. Je n'ai jamais cru en une séparation du sensible et de l'intellectuel.

**MD :** **Si vous en utilisez, comment aborder vous la conception de vos portfolios ou votre plateforme Internet.**

**EL :** À peu près de la même manière que celle des documents accompagnant une exposition : présenter, offrir des clés, encourager à l'expérience personnelle informée.



## ICONOGRAPHIE

---

## Liste des œuvres

Fig.1 : Cécile Bart, *Tanzen*, 1998.

Fig.2 : Michel Verjux, *Poursuite en angle, mi rasante, mi frontale*, 1998.

Fig.3 : Ernest T, *Composition en jaune et rouge, étude d'après Mondrian*, 1998.

Fig.4 : Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du Frac Languedoc-Roussillon*, 1998.

Fig.5 : Gygi Fabrice, *Vidéotheque mobile*, 1998.

Fig.6 : Mohamed El Baz, *Bricoler l'incurable. Détails Niquer la mort*, 2005.

Fig.7 : Hubert Duprat, *Sans Titre*, 2008.

Fig.8 : Benoît Maire, *The square in a forest*, 2008.

Fig.9 : Vincent Ganivet, *Compresseur*, 2007.

Fig.10 : Ryan Gander, *A portrait of the artist conceiving this title*, 2010.

Fig.11 : Jason Dodge, *En Algérie, Djidjiga Meffrer a tisse une tapisserie dont la longueur du fil correspond à la distance de la terre a la troposphère ; il lui a été demande de choisir un fil de la couleur de la nuit*, 2007.

Fig.12 : Jason Dodge, *Be the moss-dim yellow light if only by electric*, 2010.

Fig.13 : Evariste Richer, *Cumul pluviométrique (Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane)*, 2006.

Fig.14 : Hugo Pernet, *Rouge, Jaune, Bleu*, 2009-2012.

Fig.15 : Robakowski Jozef, *From My Window*, 1978-1999.

Fig.16 : Hans Schabus, *Passagier*, 2000.

Fig.17 : Maria M. Loboda, *A Guide to Insults and Misanthropy*, 2006.

Fig.18 : (Didier Marcel, *Sans titre*), janvier 2001.

Fig.19 : Stéphane Thidet, *Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table [...])*, 2008.

Fig.20 : Richard Fauguet, *Cif l'éclipse...Sans Titre*, 1999.

Fig.21 : Hippolyte Hentgen, « Sans titre 1 », 2010.

Fig.22 : Hippolyte Hentgen, « Sans titre 2 », 2010.

Fig.23 : Roland Flexner, Sans titre, 2000.

Fig.24 : Roland Flexner, #33 (série bubbles), 2000.

Fig.25 : Royal art lodge, sans titre (Writing) (Ecrivant), 2004

Fig.26 : Royal art lodge, *Drawing 2*, 2004.

Fig.27 : Jean-Pierre Le Bars, (sans titre), 2004.

Fig.28 : Jean-Pierre Le Bars, *Bruxelles*, 2001.

Fig.29 : Anne et Patrick Poirier, *Sans titre de la série Gradiva*, 1999.

Fig.30 : Anne et Patrick Poirier, *L'ombre de Gradiva*, 2000.

Fig.31 : Dominique BLAIS, sans titre, (Lustre), 2007-2008.

Fig.1 : Cécile Bart, *Tanzen*, 1998.

Matériaux : 3 peintures-écrans (1 vert sombre, 1 jaune, 1 bleu sombre), peinture glycérophtalique sur tergal "plein jour", châssis aluminium.

Dimensions : 4 panneaux de 190 x 300 cm.

Collection : FRAC Nord-Pas de Calais (Inv. : 98.2).



Crédit photographique : Watteau Emmanuel

Fig.2 : Michel Verjux, *Poursuite en angle, mi rasante, mi frontale*, 1998.

Matériaux : installation avec de la lumière Projecteur à découpe, iodeure métallique

Dimensions variables selon le lieu d'installation.

Dimensions : variables.

Collection : FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur (Inv. : 99.410).



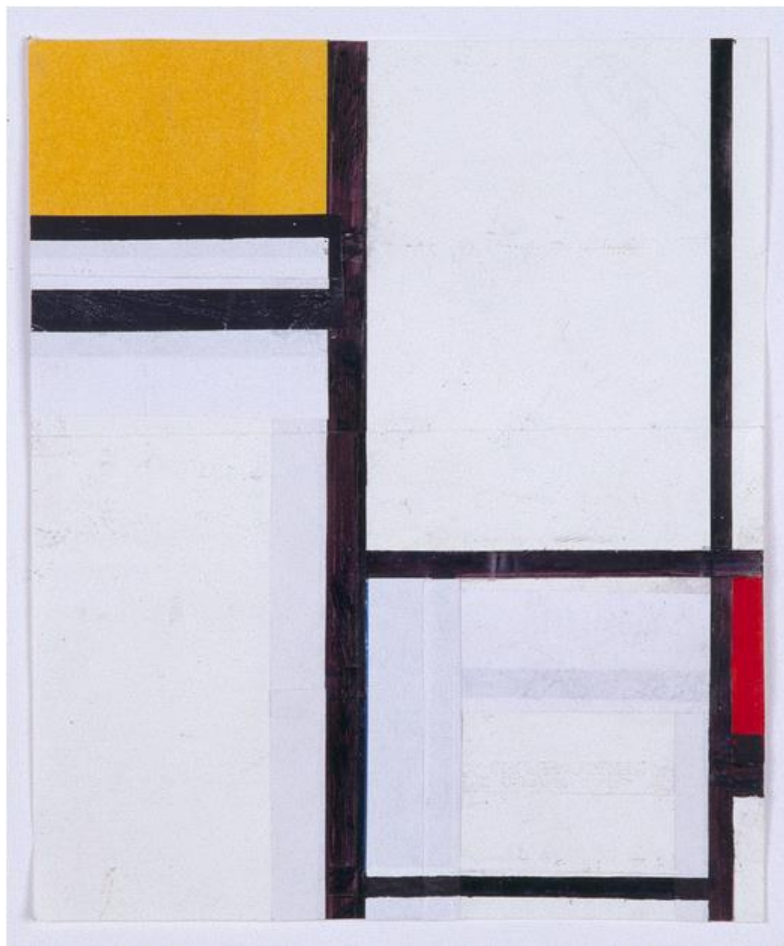
Crédit photographique : Lett Jean-Christophe

fig.3 : Ernest T, *Composition en jaune et rouge*, étude d'après Mondrian, 1998

Matériaux : collage, gouache, feutre, correcteur blanc, papier.

Dimensions : 16,8 x 14 cm.

Collection : FRAC Limousin (Inv. : 200231).



Crédit photographique : Frédéric Magnoux.

Fig.4 : Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon*, 1998.

Matériaux : collage, gouache, feutre, correcteur blanc, papier.

Dimensions : 16,8 x 14 cm.

Collection : FRAC Languedoc-Roussillon (Inv. : 200231).



Crédit photographique : gendarmerie nationale

Fig. 5 : Gygi Fabrice, *Vidéotheque mobile*, 1998.

Matériaux : stand "vidéotheque and drinks", rack vidéo, gradins, tables et tables-poubelles Métal, bois et toile de bâche.

Dimensions : volume total d'environ 6 m<sup>3</sup> Installation variable : 3 tables avec bancs : 75 x 120 x 200 cm 3 tables rondes avec poubelle intégrée : 60 x 120 cm  
1 gradin : 280 x 500 x 200 cm 1 kiosque 200 x 300 x 180 cm 1 rack 140 x 300 x 65 cm.

Collection : FRAC Île-de-France (Inv. : O301625).



Crédit photographique : Galerie Chantal Crousel, Paris.

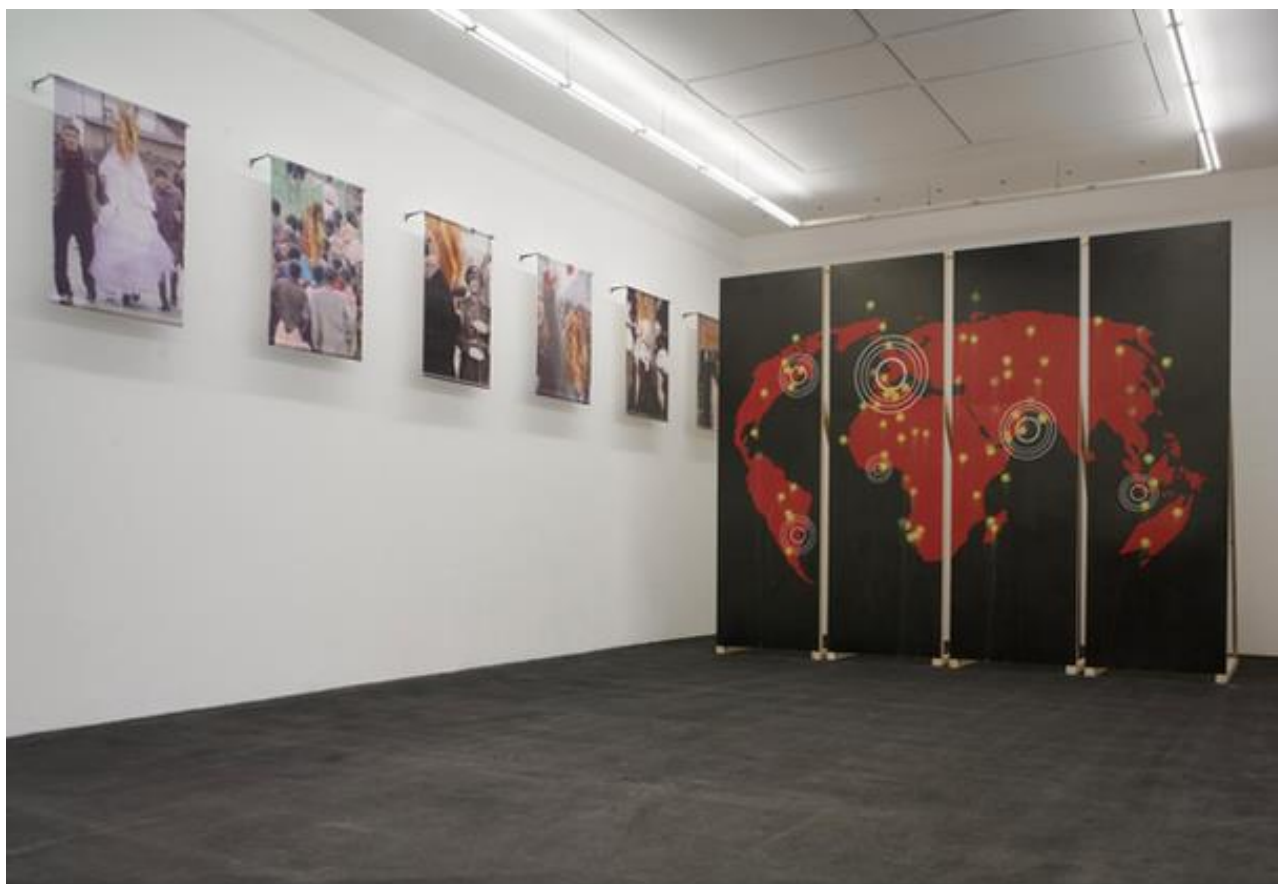


Fig.6 : Mohamed El Baz, *Bricoler l'incurable. Détails Niquer la mort / Love supreme*, 2005.

Matériaux : grande carte du monde composée de 4 panneaux 10 tirages photographiques numériques couleurs.

Dimensions : 310 x 102 cm (chaque panneau), 180 x 120 cm (10 photographies), 600 x 500 cm (1 photographie).

Collection : FRAC Corse (Inv. : 1211.05Ph).



Crédit photographique : Adagp, Paris.

Fig.7 : Hubert Duprat, *Sans titre*, 2008.

Matériaux : 42 cercles de cristaux de calcite (spath d'Iskande), colle, bois.

Dimensions : 225,5 cm de haut, 80 cm de diamètre.

Collection : FRAC Limousin (non inv.).



Crédit photographique : Martin Argyroglo Callias Bey.

Fig.8 : Benoît Maire, *The square in a forest*, 2008.

Matériaux : impression numérique relié avec deux points métal.

Dimensions : 13,5 x 21 cm.

Collection : CNEAI (Inv. CN\_WEST008)



Crédit photographique : Benoît Maire.

Fig.9 : Vincent Ganivet, *Compresseur*, 2007.

Matériaux : compresseur Pulsar, plaque de four, 4 élingues et tendeurs, 1 sachet de poussière.

Dimensions : 90 x 70 x 30 cm.

Collection : FRAC Île-de-France (Inv. : S08800)



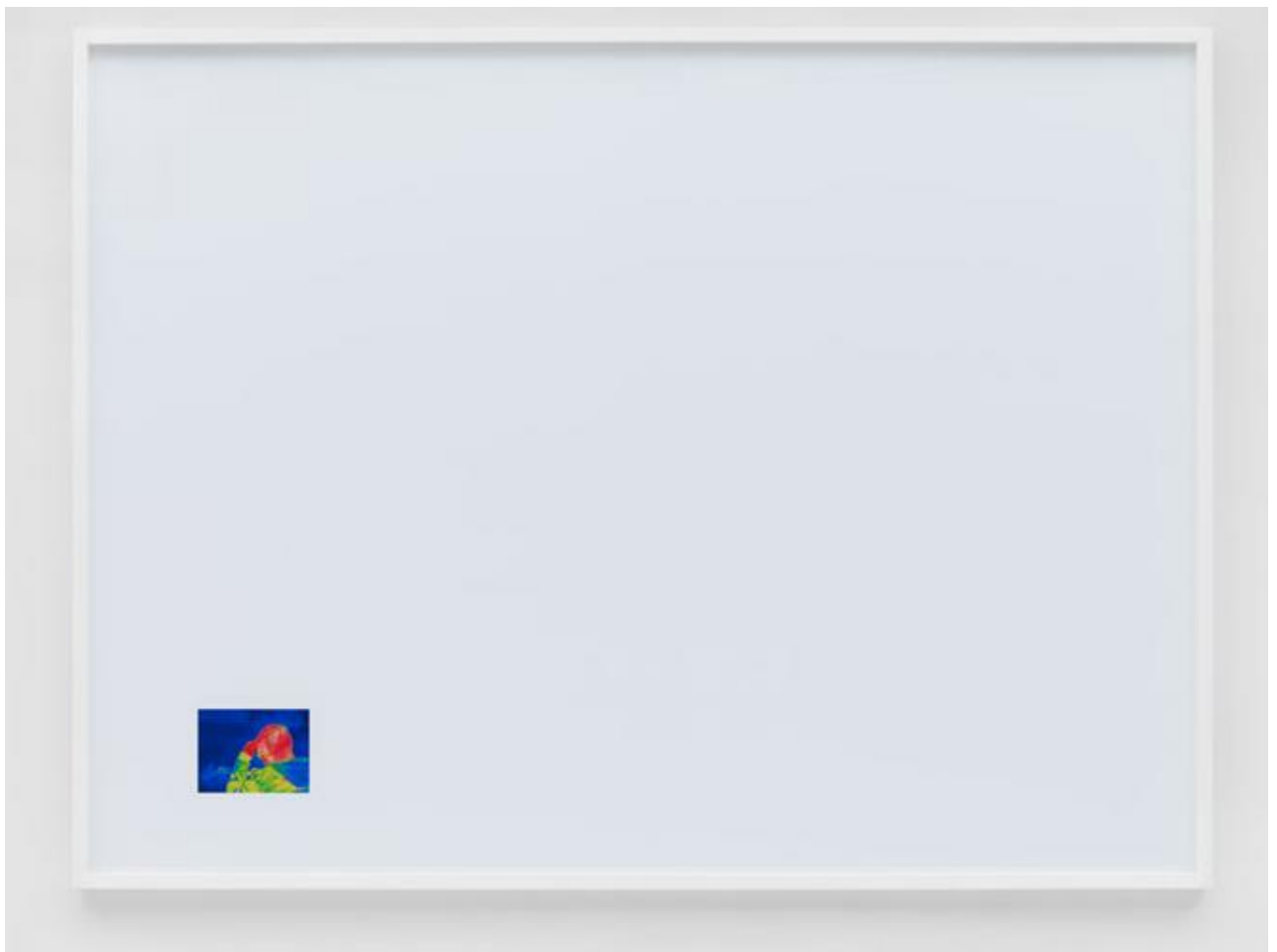
Crédit photographique : Vincent Ganivet.

Fig.10 : Ryan Gander, *A portrait of the artist conceiving this title*, 2010.

Matériaux : impression sur papier photographique.

Dimensions : 163,5 x 123,5 x 5,5 cm.

Collection : Ryan Gander / Galerie GB Agency, Paris.



Crédit photographique : Ryan Gander / Galerie GB Agency, Paris.

Fig.11 : Jason Dodge, *En Algérie, Djidjiga Meffrer a tisse une tapisserie dont la longueur du fil correspond à la distance de la terre a la troposphère ; il lui a été demande de choisir un fil de la couleur de la nuit, 2007.*

Matériaux : impression sur papier photographique.

Dimensions : 12km.

Collection : Kadist Art Foundation, Paris.



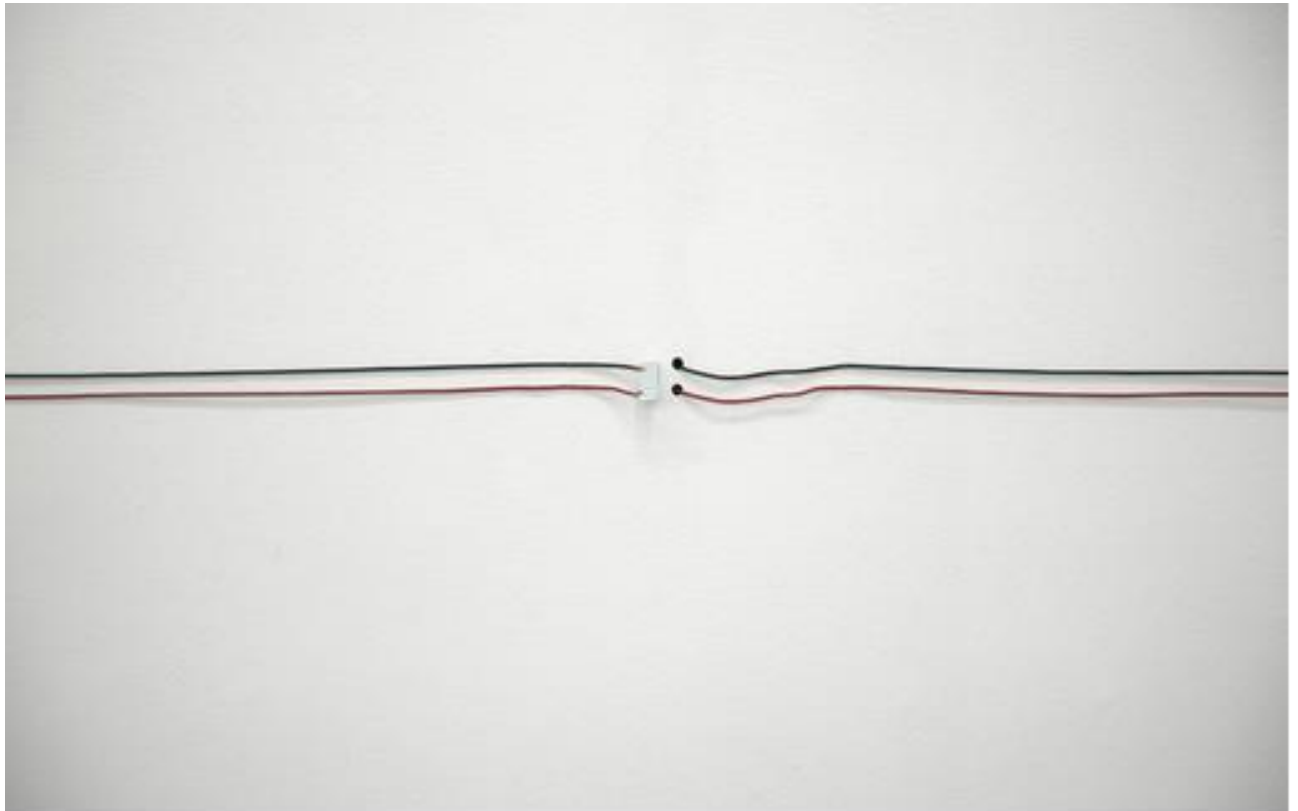
Crédit photographique : CAC *La Galerie*, Noisy-Le-Sec.

Fig.12 : Jason Dodge, *Be the moss-dim yellow light if only by electric*, 2010.

Matériaux : câbles électriques.

Dimensions : variables.

Collection : galerie Yvon Lambert, Paris.



Crédit photographique : IAC, Villeurbanne.

Fig.13 : Evariste Richer, *Cumul pluviométrique (Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane)*, 2006.

Matériaux : aquarelle reproduisant le cumul pluviométrique mesuré sur la planète, paru dans les pages météo du journal « Le Monde » du 20.06.06.

Dimensions : 23 x 346 cm.

Collection : galerie Schleicher+Lange, Paris.



Crédit photographique : galerie Schleicher+Lange, Paris.



Fig.14 : Hugo Pernet, *Rouge, Jaune, Bleu*, 2009-2012.

Matériaux : acrylique sur mur.

Dimensions : 23 x 346 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, Bordeaux.



Crédit photographique : Jean-Christophe Garcia.

Fig.15 : Robakowski Jozef, From My Window, 1978-1999.

Matériaux : 16 mm transféré sur vidéo.

Dimensions : variables.

Collection : galerie Lokal 30, Varsovie.



Crédit photographique : Robakowski Jozef.

Fig.16 : Hans Schabus, Passagier, 2000.

Matériaux : vidéo couleur sonore.

Dimensions : variables.

Collection : galerie Engelhorn, Vienne.



Crédit photographique : Corine Vermeulen-Smith.

Fig.17 : Maria M. Loboda, *A Guide to Insults and Misanthropy*, 2006.

Matériaux : bouquet de fleur sur tabouret.

Dimensions : variables.

Collection : galerie Schleicher+Lange, Paris.



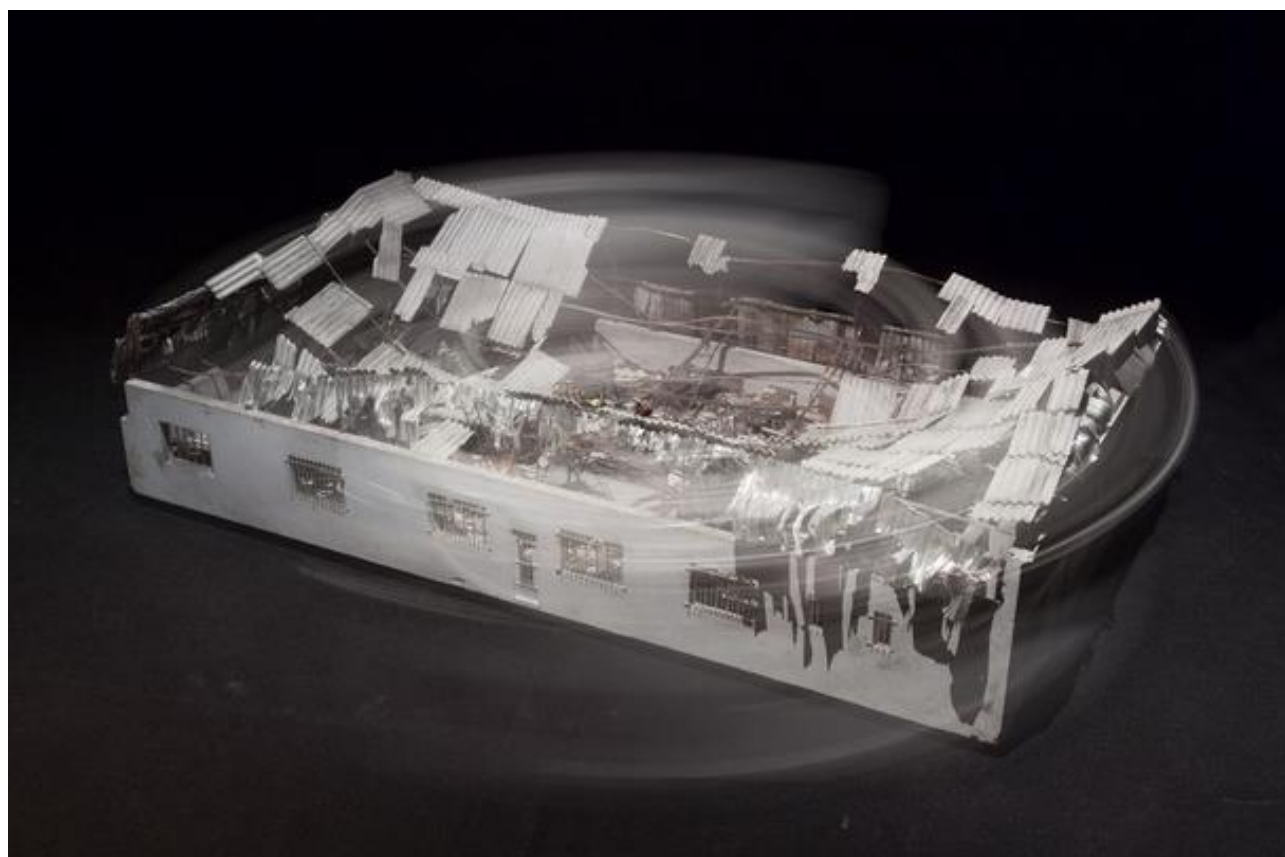
Crédit photographique : Hervé Beurel.

Fig.18 : (Sans titre), Didier Marcel, janvier 2001.

Matériaux : maquette de hangar détruit par un incendie, en rotation, ciment, plâtre, divers matériaux de récupération, moteur électrique.

Dimensions : 33 x 150 x 75 cm.

Collection : FRAC Limousin (inv : 200206).



Crédit photographique : Didier Marcel.

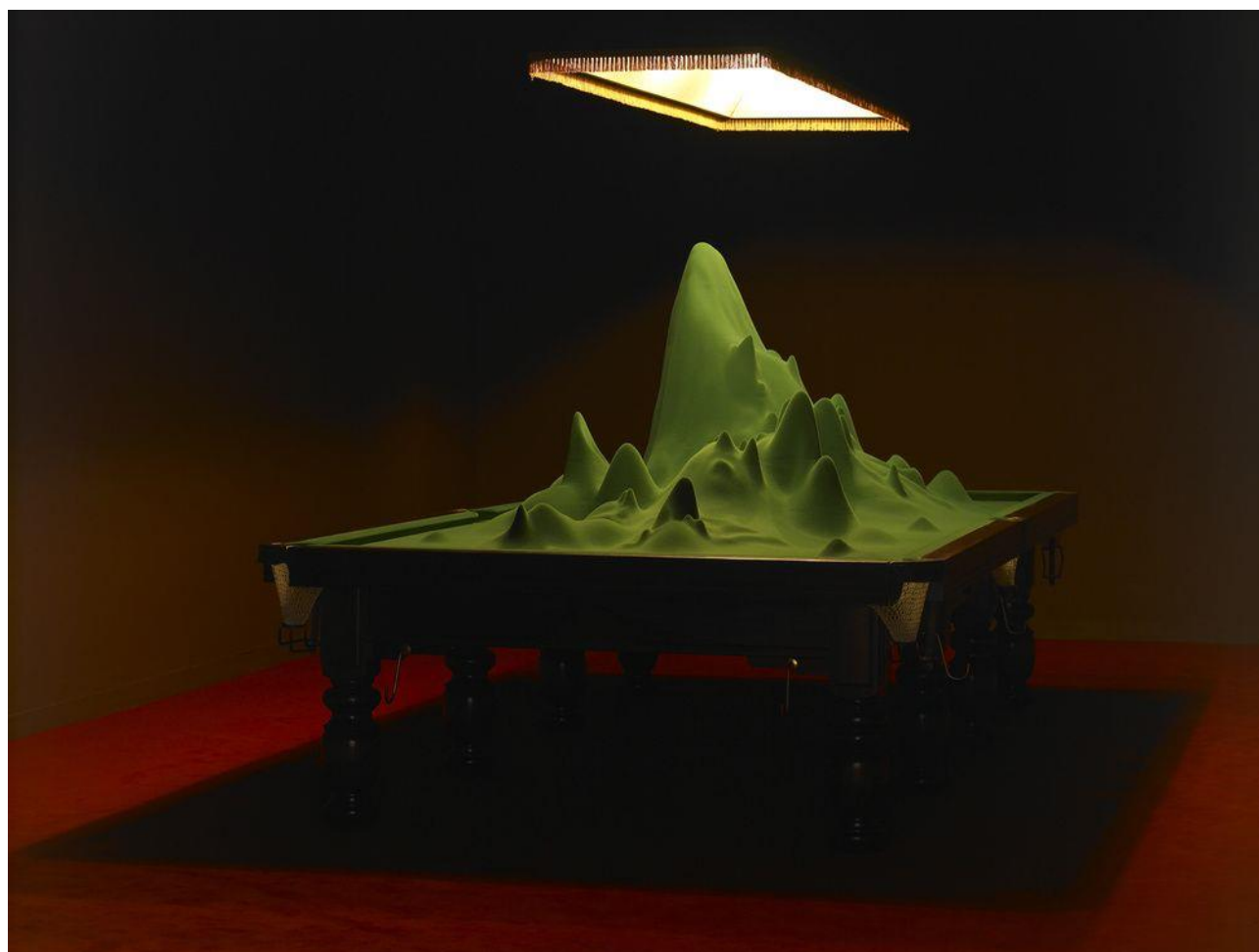


Fig.19 : Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table [...]), Stéphane Thidet, 2008.

Matériaux : billard, plafonnier, matériaux divers.

Dimensions : 200 x 400 x 180 cm.

Collection : FRAC Alsace (inv : 11-009).



Crédit photographique : Marc Damage.

Fig.20 : Cif l'éclipse...Sans Titre, Richard Fauguet, 1999.

Matériaux : billard, plafonnier, matériaux divers.

Dimensions : 200 x 400 x 180 cm.

Collection : FRAC Limousin (inv : 200716).



Crédit photographique : Freddy Le Saux.

Fig.21 : « Sans titre 1 », Hippolyte Hentgen, 2010.

Matériaux : acrylique et encre sur papier.

Dimensions : 172,5 x 114 cm.

Collection : FRAC Champagne (inv : 2010.14).



Crédit photographique : galerie Semiose, Paris.



Fig.22 : « Sans titre 2 », Hippolyte Hentgen, 2010.

Matériaux : acrylique et encre sur papier.

Dimensions : 172,5 x 114 cm.

Collection : FRAC Champagne (inv : 2010.15).



Crédit photographique : galerie Semiose, Paris.

Fig.23 : Roland Flexner, Sans titre, 2000.

Matériaux : encre de Chine et savon sur papier couché.

Dimensions : 17,1 x 14 cm.

Collection : FRAC Picardie (inv : 04-005).



Crédit photographique : André Morin.

Fig.24 : Roland Flexner, #33 (série bubbles), 2000.

Matériaux : encre de Chine et savon sur papier couché.

Dimensions : 17,1 x 14 cm.

Collection : FRAC Picardie (inv : 04-005).



Crédit photographique : André Morin.

Fig.25 : *Royal art lodge*, sans titre (Writing) (Ecrivain), 2004

Matériaux : Feutre noire et crayon graphite sur papier vélin blanc collé sur une feuille de papier beige

Dimensions : 28,1 x 21,6 cm

Collection : FRAC Picardie (inv : 06-012)



Crédit photographique : André Morin.

Fig.26 : Royal art lodge, Drawing 2, 2004.

Matériaux : feutre noire et crayon graphite sur papier vélin blanc collé sur une feuille de papier beige.

Dimensions : 28,1 x 21,6 cm.

Collection : FRAC Picardie (inv : 06-012).



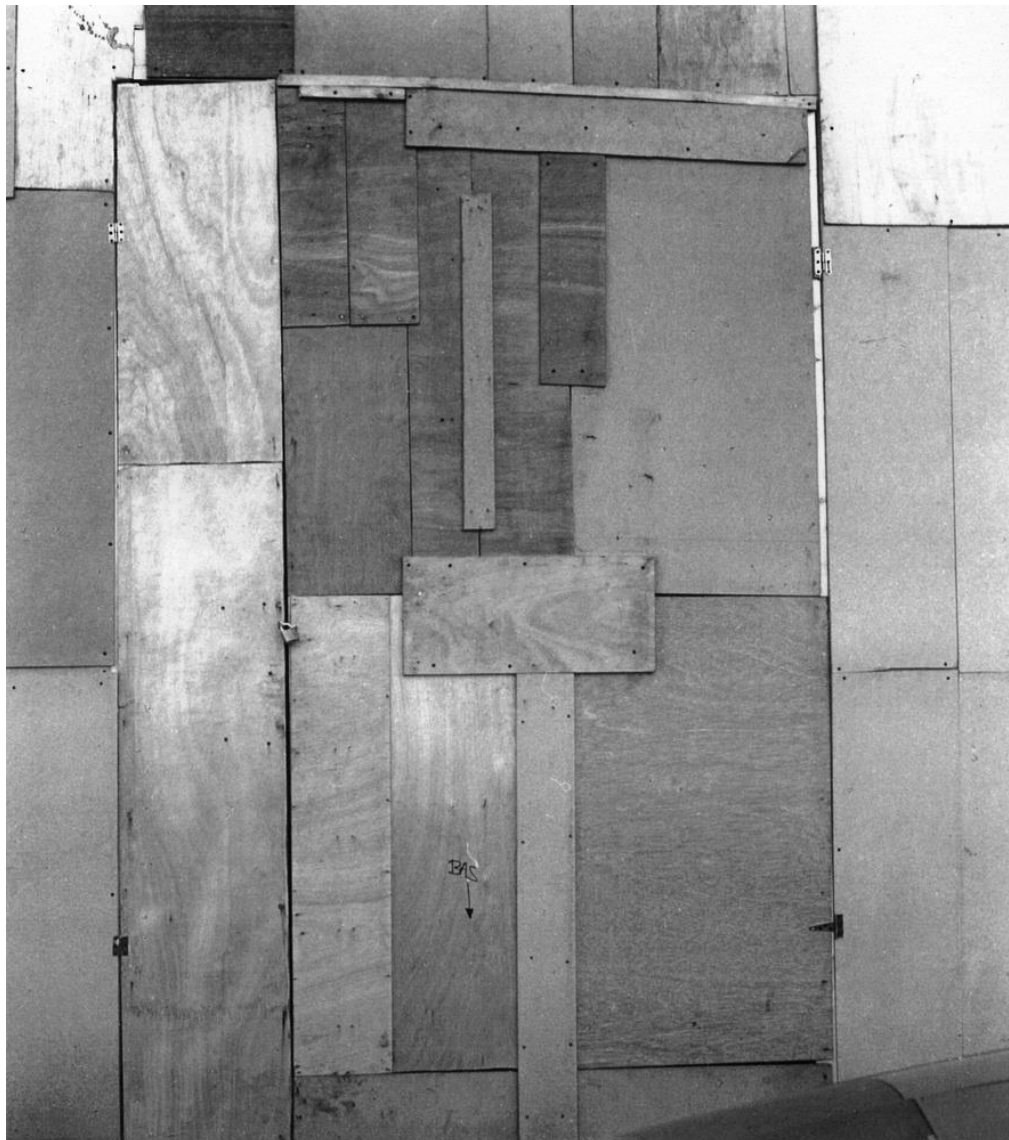
Crédit photographique : André Morin.

Fig.27 : Jean-Pierre Le Bars, (sans titre), 2004.

Matériaux : photographie noir et blanc sur papier baryté.

Dimensions : 28,1 x 21,6 cm.

Collection : FRAC Bretagne (inv : 041110).



Crédit photographique : Jean-Pierre Le Bars.

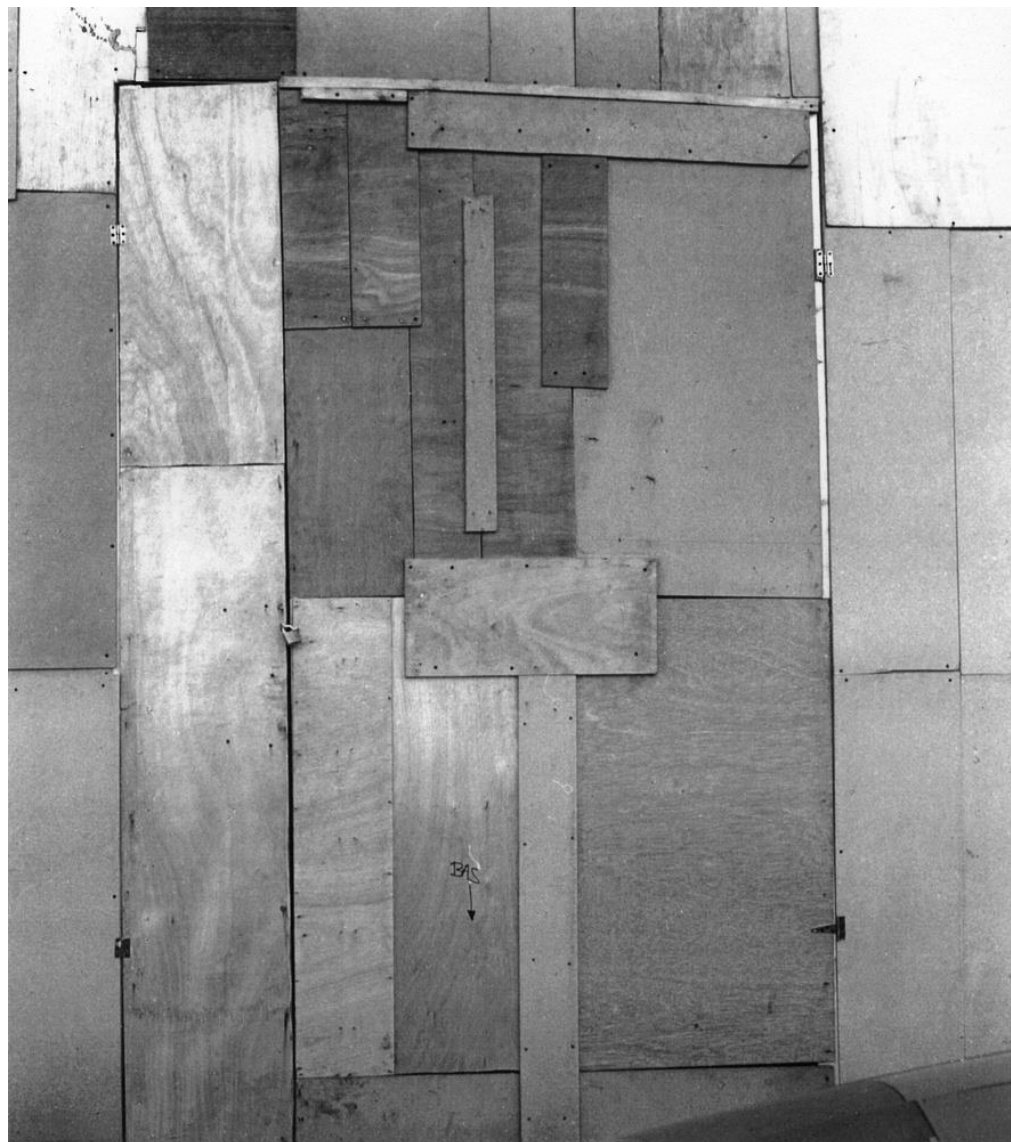


Fig.27 : Jean-Pierre Le Bars, *Bruxelles*, 2001.

Matériaux : photographie noir et blanc sur papier baryté.

Dimensions : 28,1 x 21,6 cm.

Collection : FRAC Bretagne (inv : 041110).



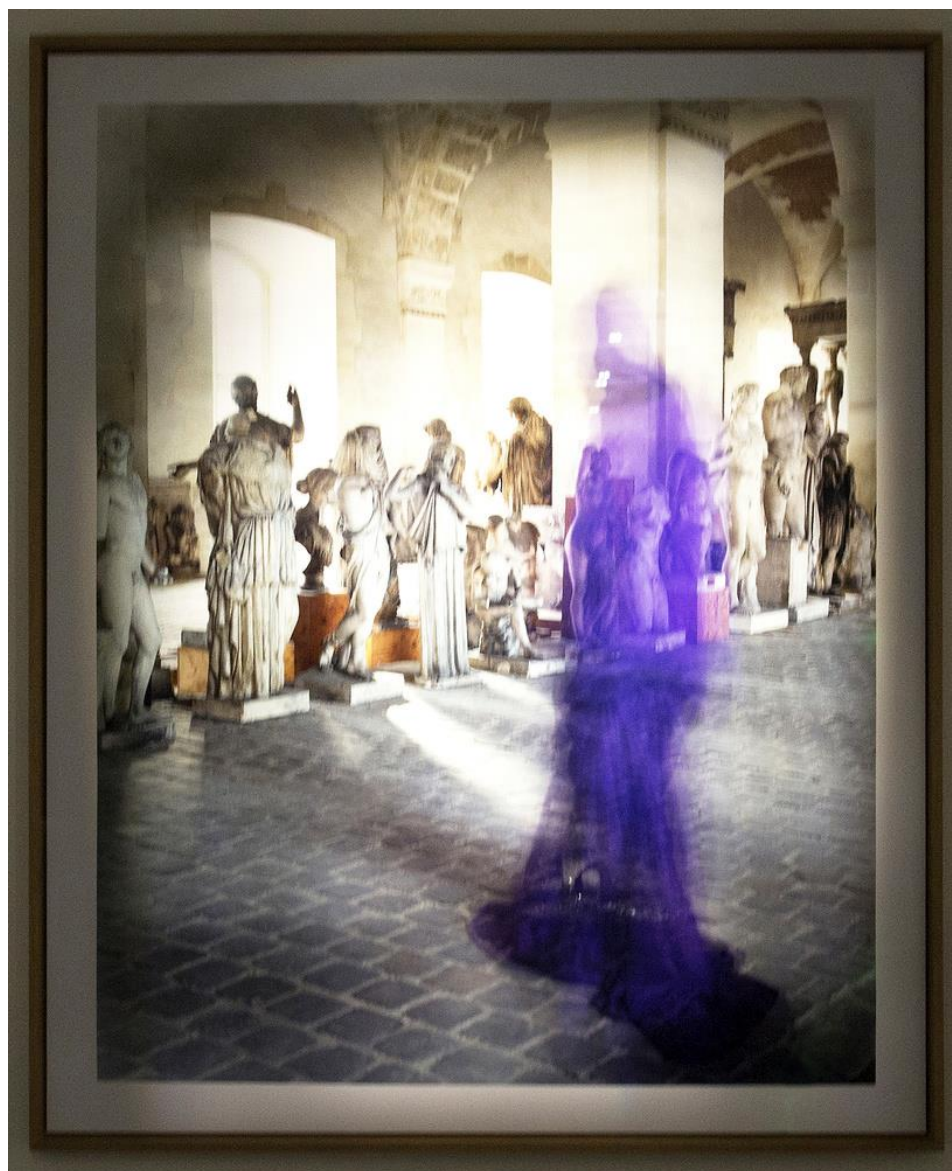
Crédit photographique : Jean-Pierre Le Bars.

Fig.29 : Anne et Patrick Poirier, Sans titre de la série Gradiva, 1999.

Matériaux : photographie couleur.

Dimensions : 221,5 x 181 cm.

Collection : FRAC Bretagne (inv : 041120).



Crédit photographique : Hervé Beurel.

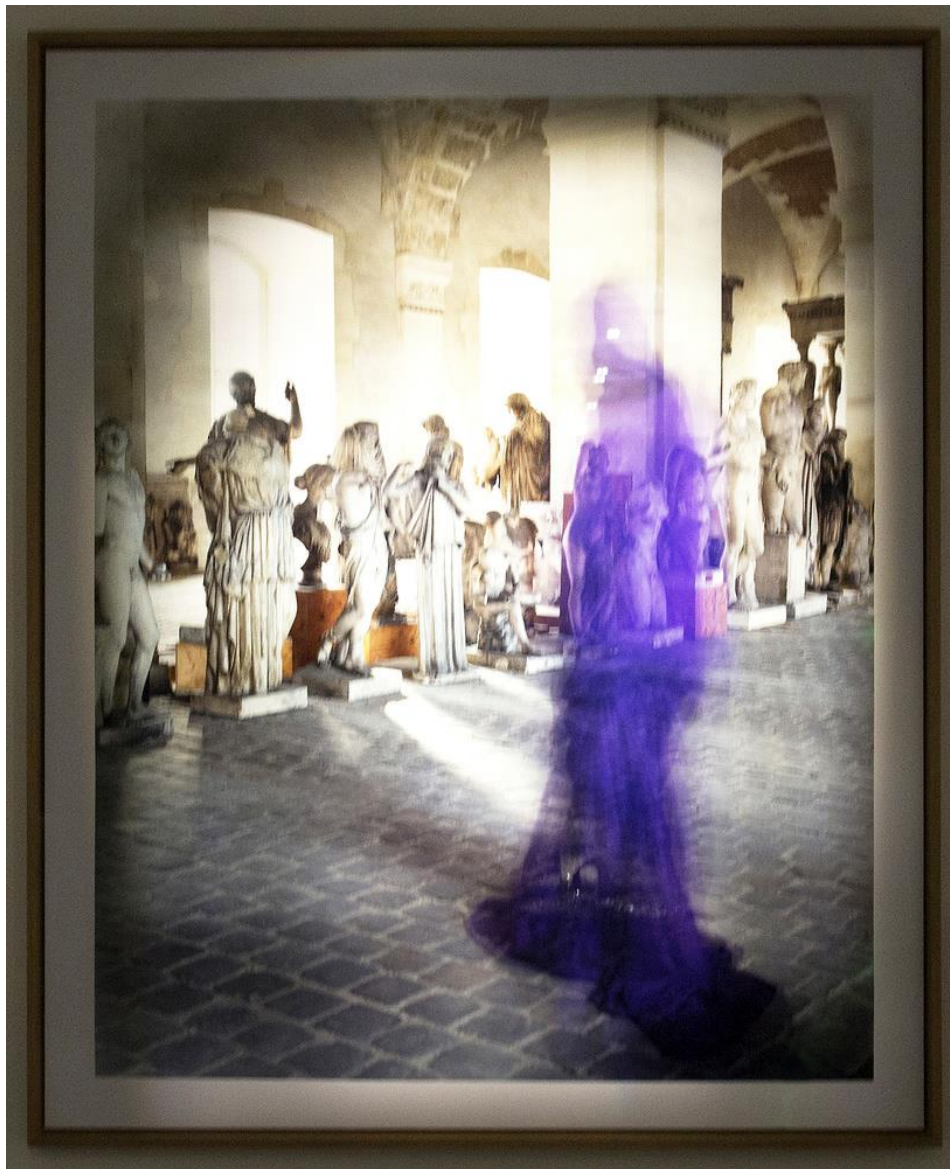


Fig.30 : Anne et Patrick Poirier, *L'ombre de Gradiva*, 2000.

Matériaux : photographie couleur.

Dimensions : 221,5 x 181 cm.

Collection : FRAC Bretagne (inv : 041120).



Crédit photographique : Hervé Beurel.

Fig.31 : Dominique Blais, sans titre, (Lustre), 2007-2008.

Matériaux : dispositif sonore (fer forgé, bande son, enceintes).

Dimensions : variables.

Collection : Dominique Blais, galerie Xippas, Paris.



Crédit photographique : Dominique Blais, galerie Xippas, Paris.

## ICONOGRAPHIE FICTION A L'ŒUVRE

Ill.1 : Jeff Wall, No, 1983.

Ill.2 : Reena Spaulings, *Untitled (small flag 3)*, 2005.

Ill.3 : Roman Opałka, *Opałka\_1965 / 2011*.

Ill.4 : Robert Barry, *Returning*, 1975 – 1977.

Ill.5 : Mathieu Mercier, *Holothurie*, 2000.

Ill 6 : Hubert Duprat, *Sans titre*, 1989.

Ill.7 : Manuel Alvarez Bravo, *La Bonne Réputation endormie*, 1938.

Ill.8 : Pierre Molinier, *Moi en 1925*, vers 1970-1976.

Ill.9 : Claude Lévêque, *Sans Titre*, 1993.

Ill.10 : Urs Lüthi, *Tableaux récents*, 1977.

Ill.11 : Michel Journiac, *Piège pour un travesti : Arletty*, 1972.

Ill.12 : Larry Clark, *Untitled*, 1972.

Ill.13 : Cindy Sherman, *Untitled n°67*, 1980

Ill.14 : De Gruyter & Thys, *Der Schlamm von Branst, (La boue de Branst)*, 2008.

Ill.15 : Laurent kropf, *Dimanche*, 2012.

Ill.16 : Peter Fischli et David Weiss, *Die Gesetzlosen (Les Hors-la-loi) (Un Après-midi tranquille)*, 1985.

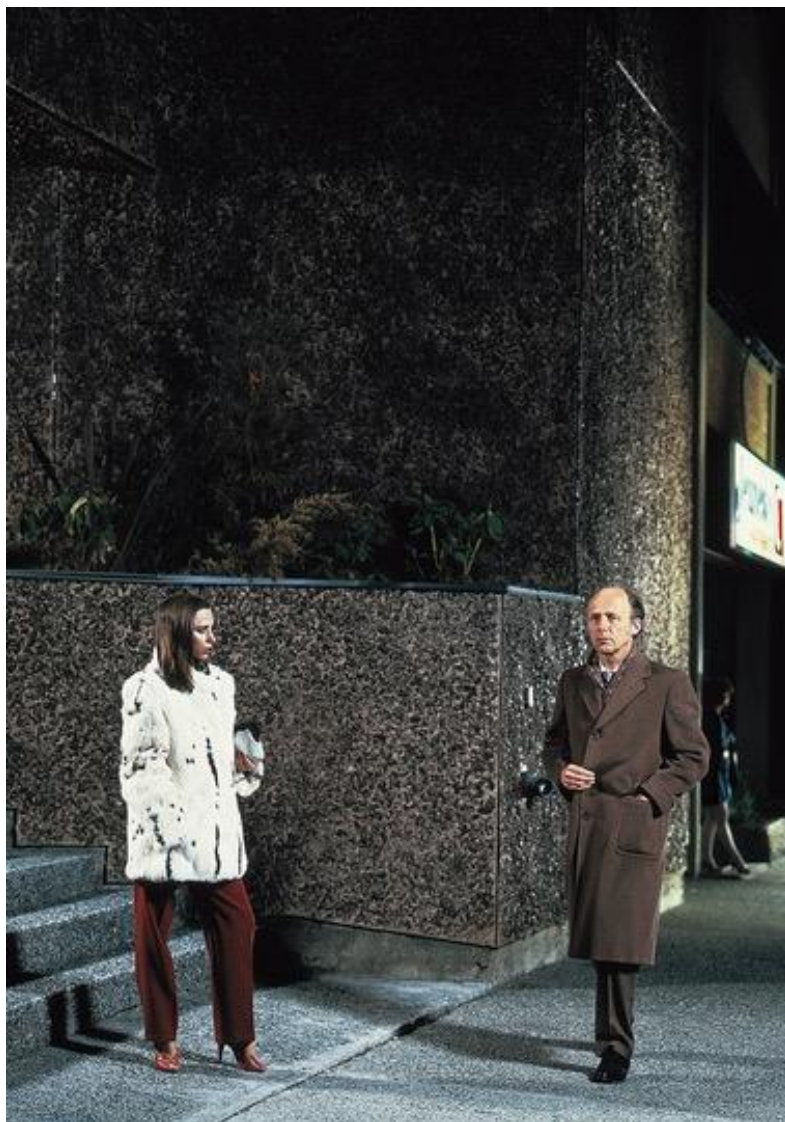
Ill.17 : Olivier Vadrot, *Laptop fire*, 2009.

Ill.1 : Jeff Wall, No, 1983.

Matériaux : Duratran, tubes fluorescents, caisson aluminium

Dimensions : 340 x 245,5 x 30,5 cm / photographie : 318 x 226 cm

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 88-273).



Crédit photographique : Jeff Wall

Illustration de *Nouit*, (Thomas Clerc, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2009).

Ill.2 : Reena Spaulings, *Untitled (small flag 3)*, 2005.

Matériaux : *Untitled (small flag 3)* se présente sous la forme d'un drapeau en skaï noir fixé à un mat surmonté d'une tête d'aigle. Tissu, métal, plastique, fil de pêche.

Dimensions : 190 x 126 x 25 cm / Aigle : 8.5 x 13 x 3 cm Tissu : 103 x 169 cm  
Les 2 tubes : 91.5 x 6 cm (chaque) (tubes assemblés 182 cm de long).

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 06-540).



Crédit photographique : Jean-Christophe Garcia

Illustration de *One* (Foucard Daniel, éd. Mix et FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

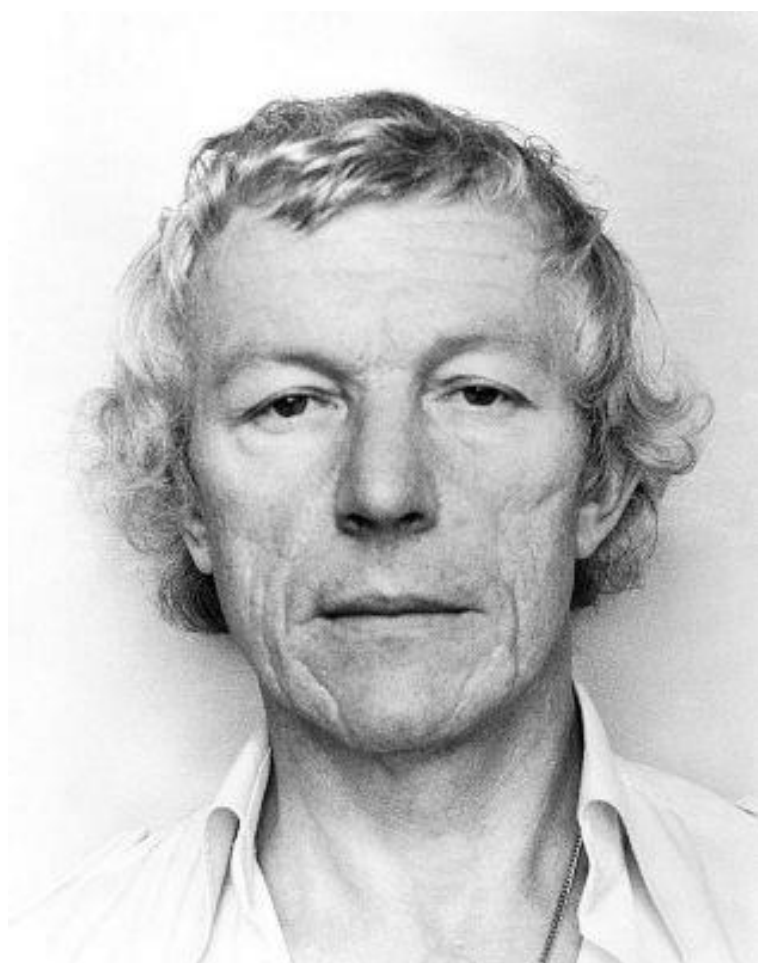
Ill.3 : Roman Opalka, *Opalka 1965 / 2011*.

*Détail 2409347*

Matériaux : Photographie noir et blanc montée sur châssis bois.

Dimensions : 31 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 91-336).



Crédit photographique : Roman Opalka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

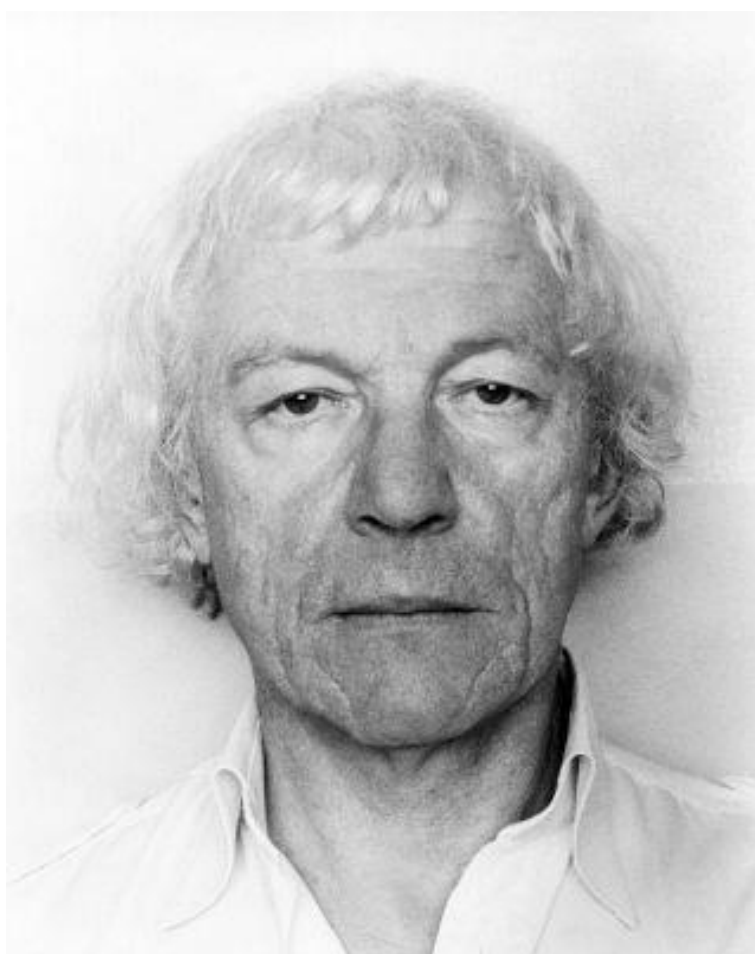
Ill.3 (suite) : Roman Opalka, *Opalka* 1965 / 2011.

*Détail 3792149*

Matériaux : Photographie noir et blanc montée sur châssis bois.

Dimensions : 31 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 91-338).



Crédit photographique : Roman Opalka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).



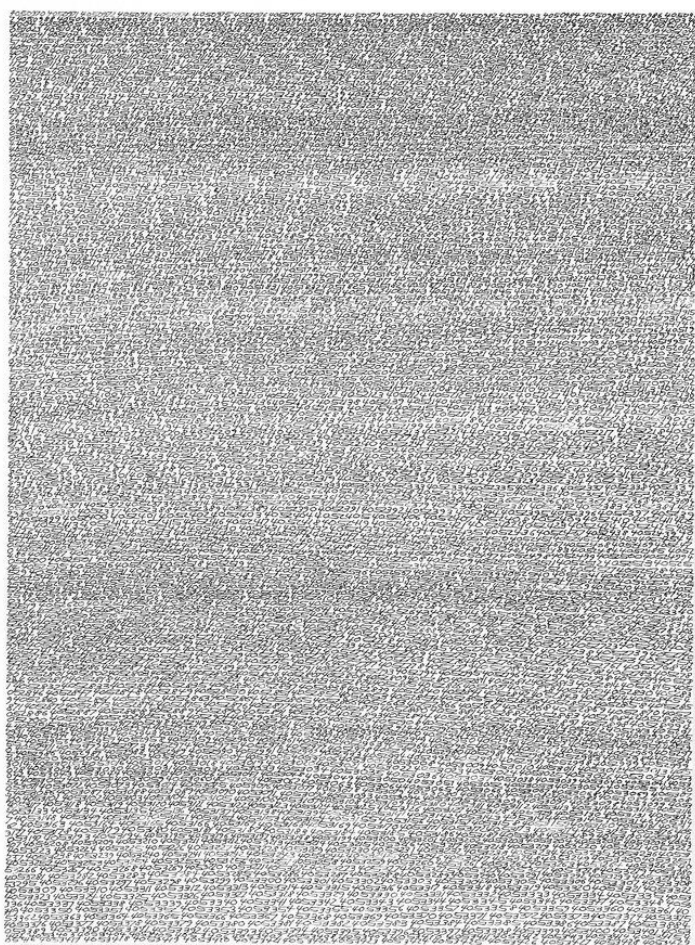
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka 1965/2011*.

*Détail 4050970-4053429*

Matériaux : encre de Chine sur papier contrecollé sur support cartonné

Dimensions : 33,5 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-226).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).



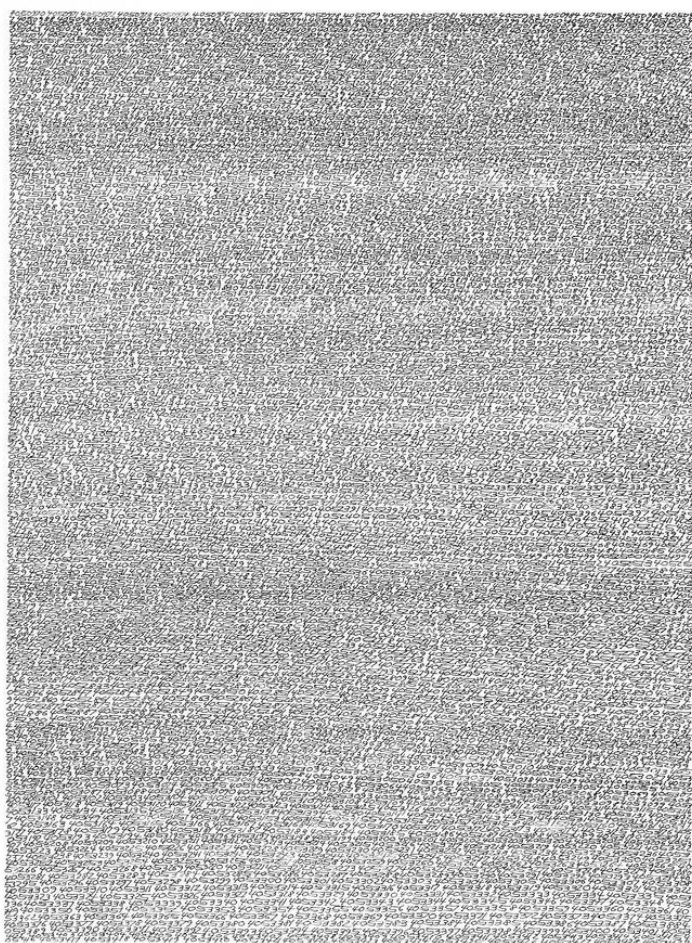
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka* 1965/2011.

*Détail 4053430-4055551*

Matériaux : encre de Chine sur papier contrecollé sur support cartonné

Dimensions : 33,5 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-227).



Crédit photographique : Roman Opałka

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

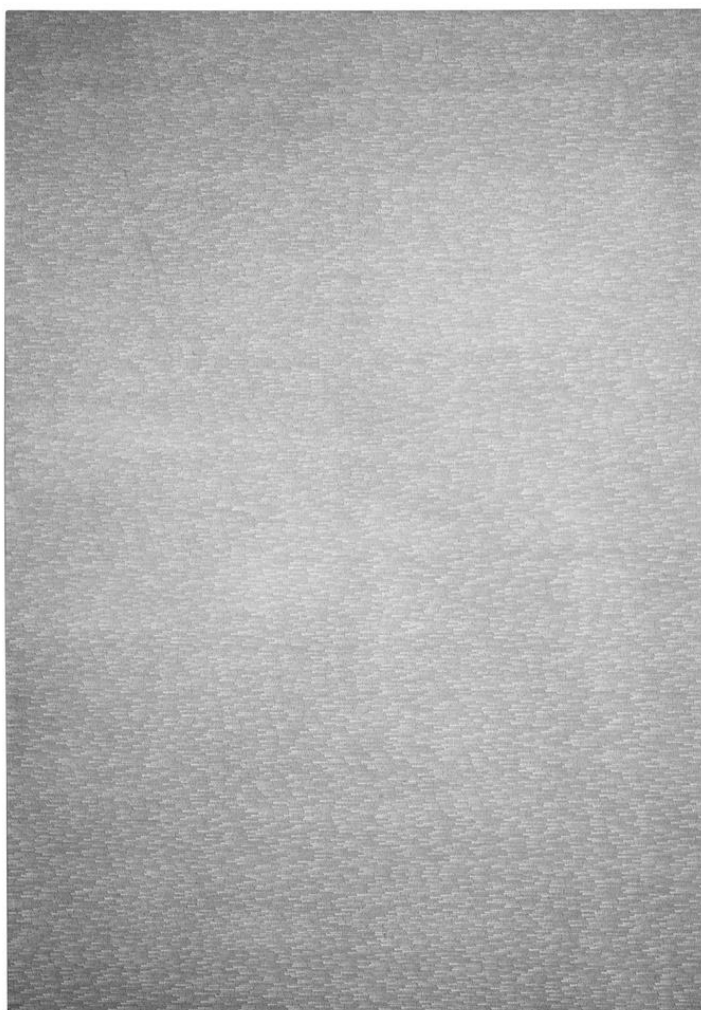
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka* 1965 / 2011.

*Détail 4063710-4086662*

Matériaux : acrylique sur toile.

Dimensions : 196 x 135 x 3 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-242).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

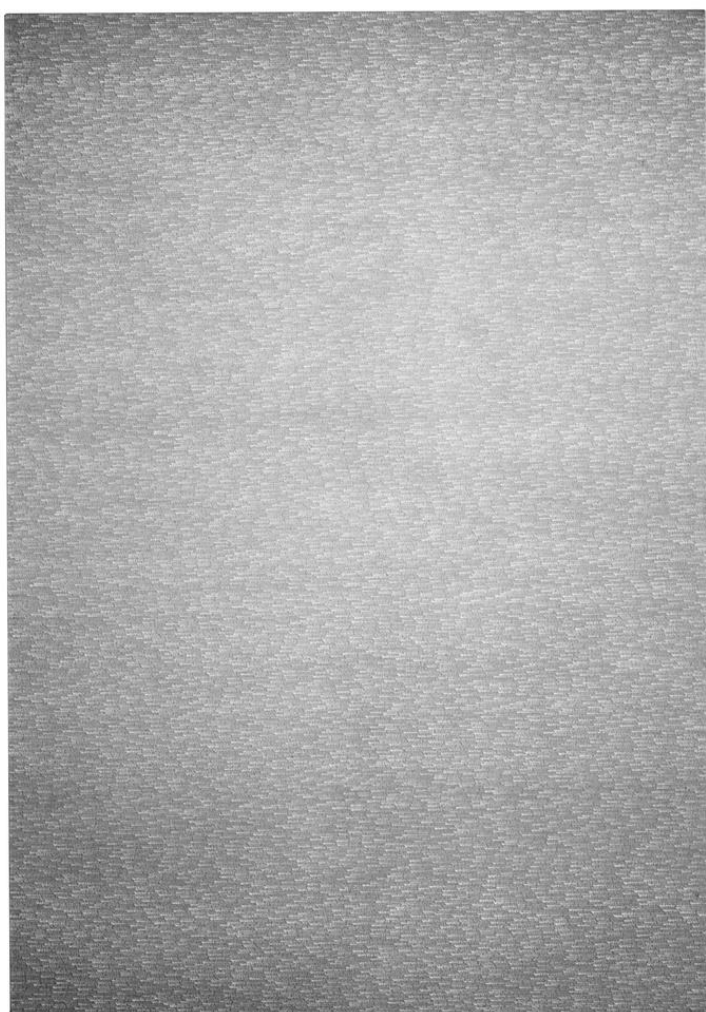
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka* 1965 / 2011.

*Détail 4086663-4110986*

Matériaux : acrylique sur toile.

Dimensions : 196 x 135 x 3 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-243).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

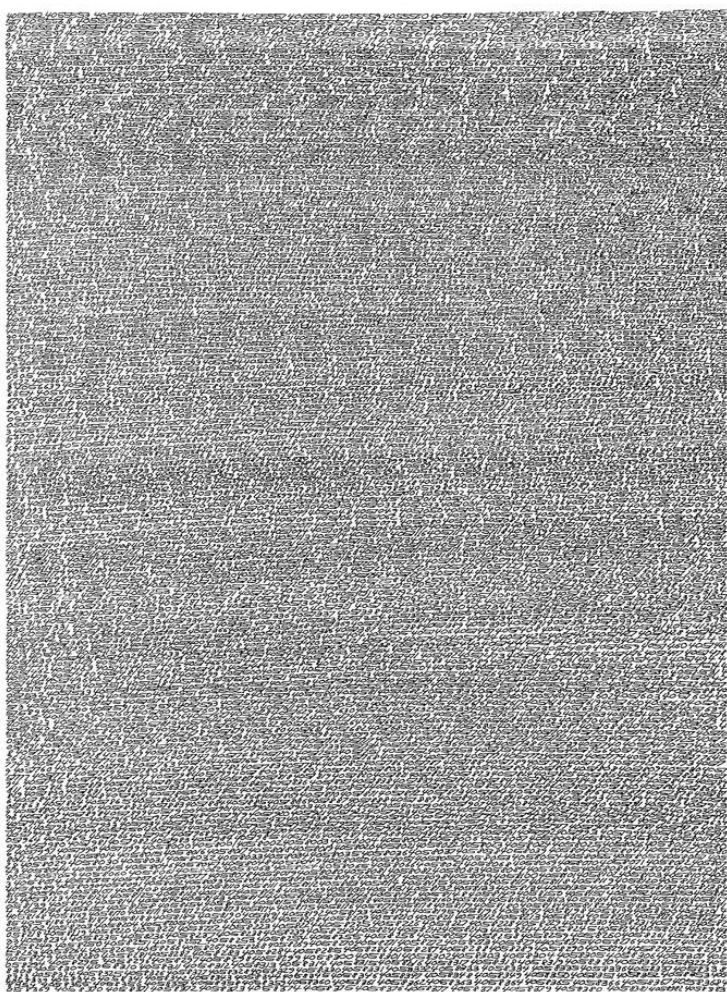
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka* 1965 / 2011.

*Détail 4055552-4058383*

Matériaux : encre de Chine sur papier contrecollé sur support cartonné.

Dimensions : 33,5 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-228).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

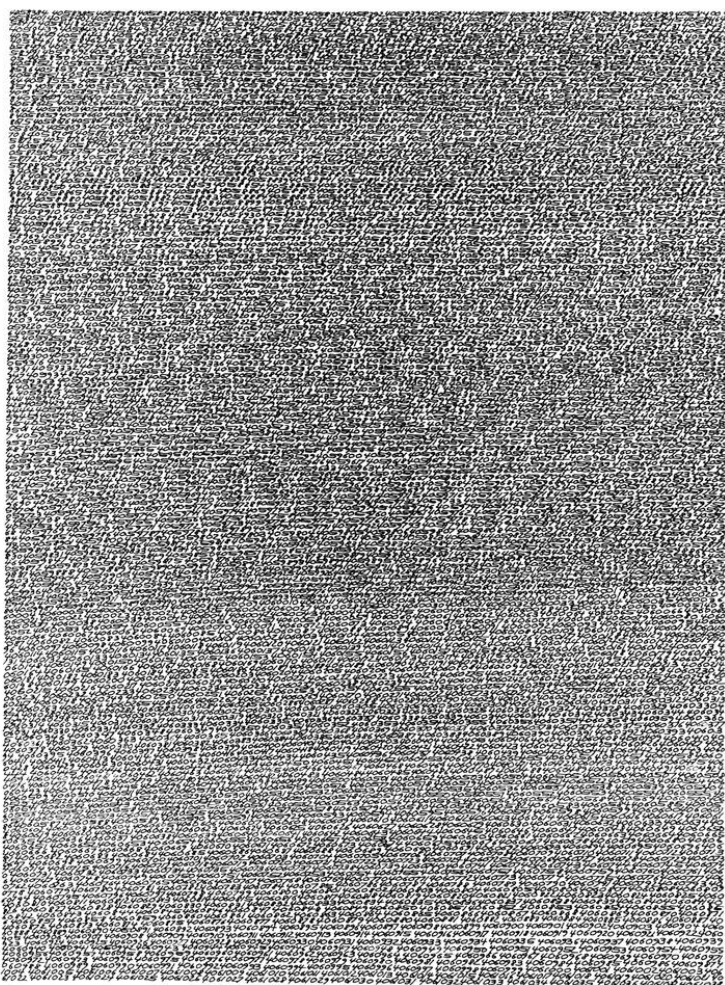
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka 1965/2011*.

*Détail 4058384-4061038*

Matériaux : encre de Chine sur papier contrecollé sur support cartonné.

Dimensions : 33,5 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 87-229).



Crédit photographique : Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

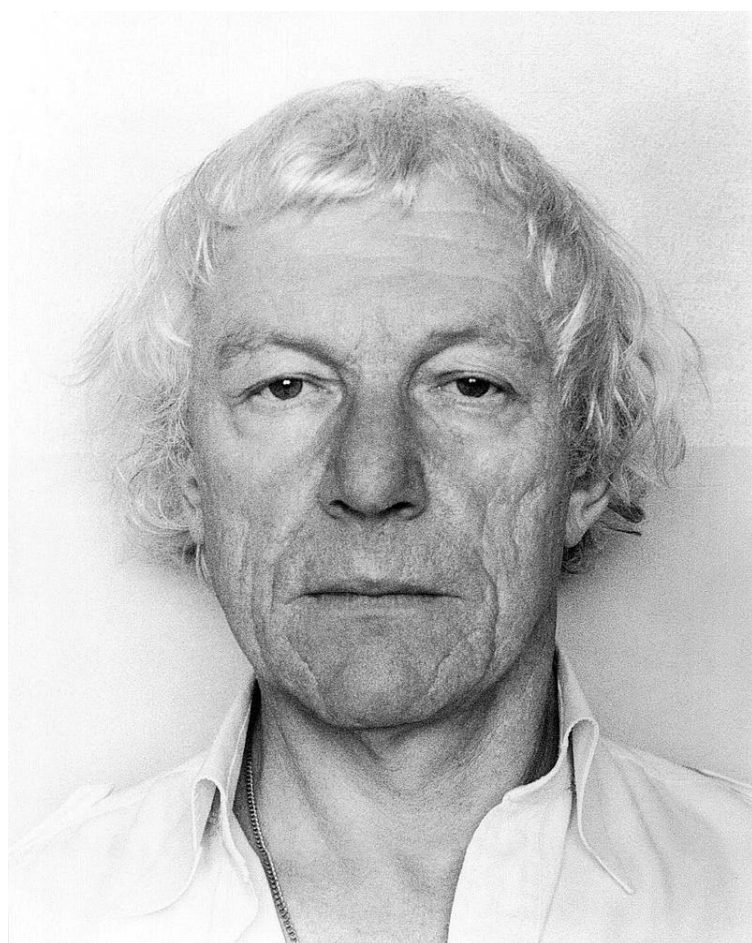
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka 1965 / 2011*.

*Détail 3792991*

Matériaux : Photographie noir et blanc montée sur châssis bois.

Dimensions : 31 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 91-337).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).

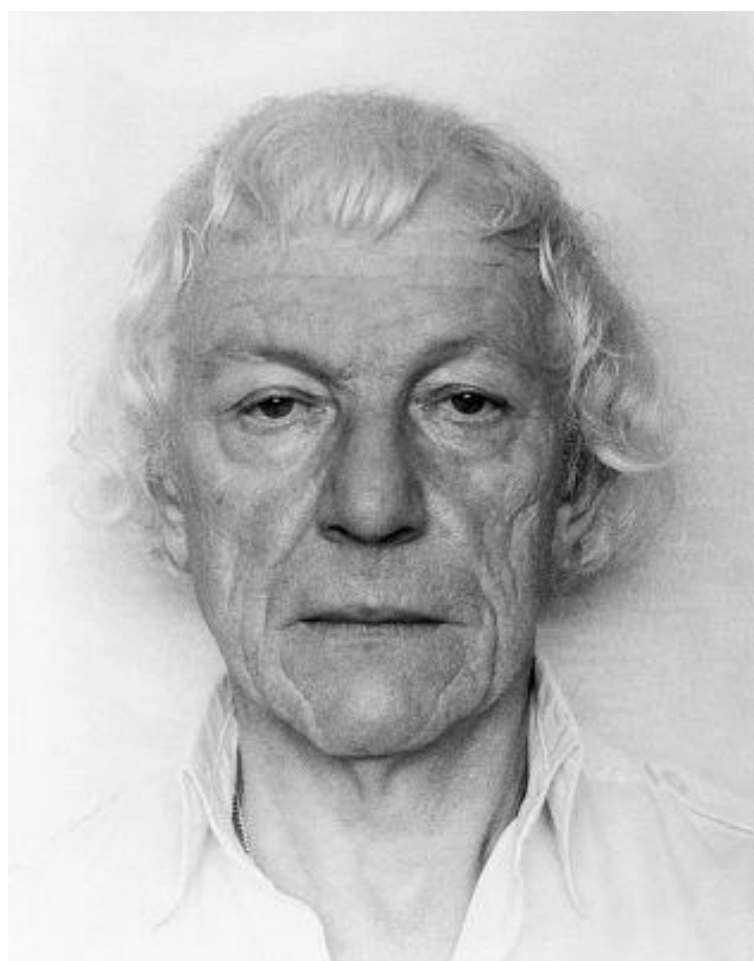
Ill.3 (suite) : Roman Opałka, *Opałka 1965 / 2011*.

*Détail 4781209*

Matériaux : Photographie noir et blanc montée sur châssis bois.

Dimensions : 31 x 24,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 91-339).



Crédit photographique : Roman Opałka.

Illustration de *De tant en temps*, (Renaude Noëlle, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010).



Ill.4 : Robert Barry, Returning, 1975 – 1977.

Matériaux : diaporama de 81 diapositives projetées en boucle suivant un ordre prédéfini. Cette projection, ponctuée par le cliquetis de l'appareil, alterne une image, un plan noir, un texte, un plan noir, une image, un plan noir, un texte... 81 diapositives couleur, noir et blanc.

Dimensions : variables.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 86-192).



Crédit photographique : FRAC Aquitaine.

Illustration *Pareidolie* (Delbecq Marcelline, e, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2011).



Ill.5 : Mathieu Mercier, *Holothurie*, 2000.

Matériaux : aquarium rempli d'eau contenant une holothurie, posé sur un socle gris mat. Aquarium, eau, sable et animal marin.

Dimensions : 174,5 x 189 x 104 cm / A) Dimensions aquarium actuel (2014) : - Aquarium : 84,5 (H) x 134,5 x 32 cm. - Socle : 90 (H) x 189 x 104 cm. - Hauteur du bandeau : 12,5 cm. - Contenance : environ 280 litres(aquarium) et environ 80 litres (décantation) et 50 litres (réserve eau osmosée). 410 litres au total.

B) Dimensions ancien aquarium, avant restauration de 2013/2014 : - Dimensions de l'aquarium : 80 x 65 x 30 cm. - Dimensions du socle : 78 x 100 x 120 cm. - hauteur du bandeau noir : 13,5 cm. - Dimensions installation : 160 x 100 x 90 cm. - Contenance : 100 litres.

Collection : FRAC Aquitaine (inv : 09-586).



Crédit photographique : Jean-Christophe Garcia.

Illustration de *RRRRRRR0000000MMMMMMME* (Soyer Sabrina, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2011).

Ill.6 : Hubert Duprat, *Sans titre*, 1989.

Matériaux : construction-élévation de parpaings recouverts de béton  
Béton gravé.

Dimensions : variables.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 89-297).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La nostalgie, camarade ?* (Léal Fred, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012).

Ill.7 : Manuel Alvarez Bravo, *La Bonne Réputation endormie*, 1938.

Matériaux : Photographie noir et blanc.

Dimensions : 20,2 x 25,2 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 84-142).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La bonne réputation*, (Mréjen Valérie, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012).

Ill.8 : Pierre Molinier, *Moi en 1925*, vers 1970-1976.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 17,7 x 12,2 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 83-1).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).



Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, *Sur le pavois*, vers 1970-1976.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 11,6 x 13.3 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 83-29).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

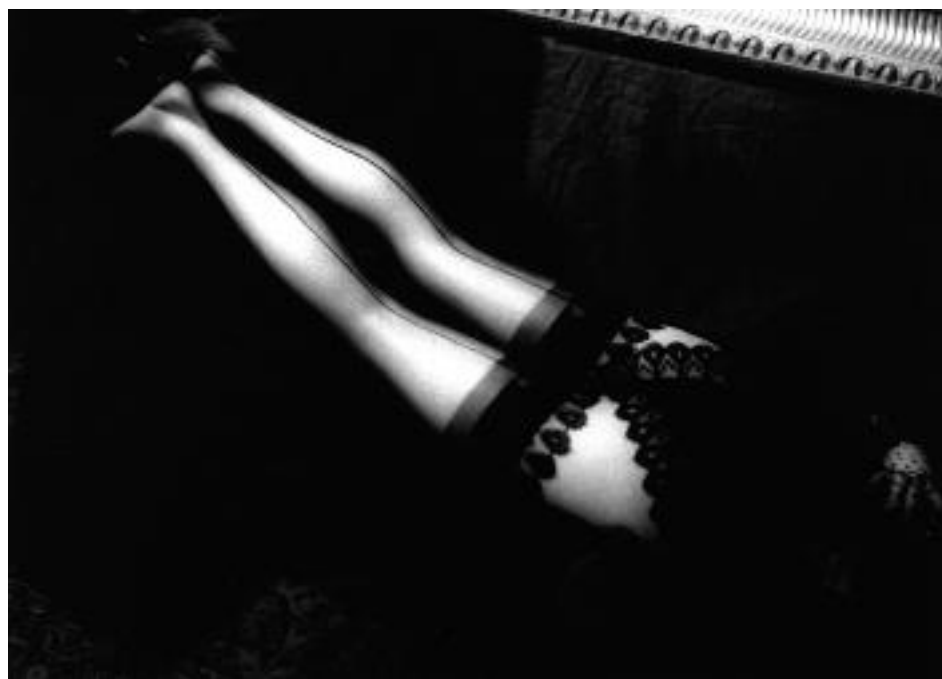
Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, *les jambes de la poupée*, vers 1960-1976.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 8.4 x 12.1 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 83-2).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

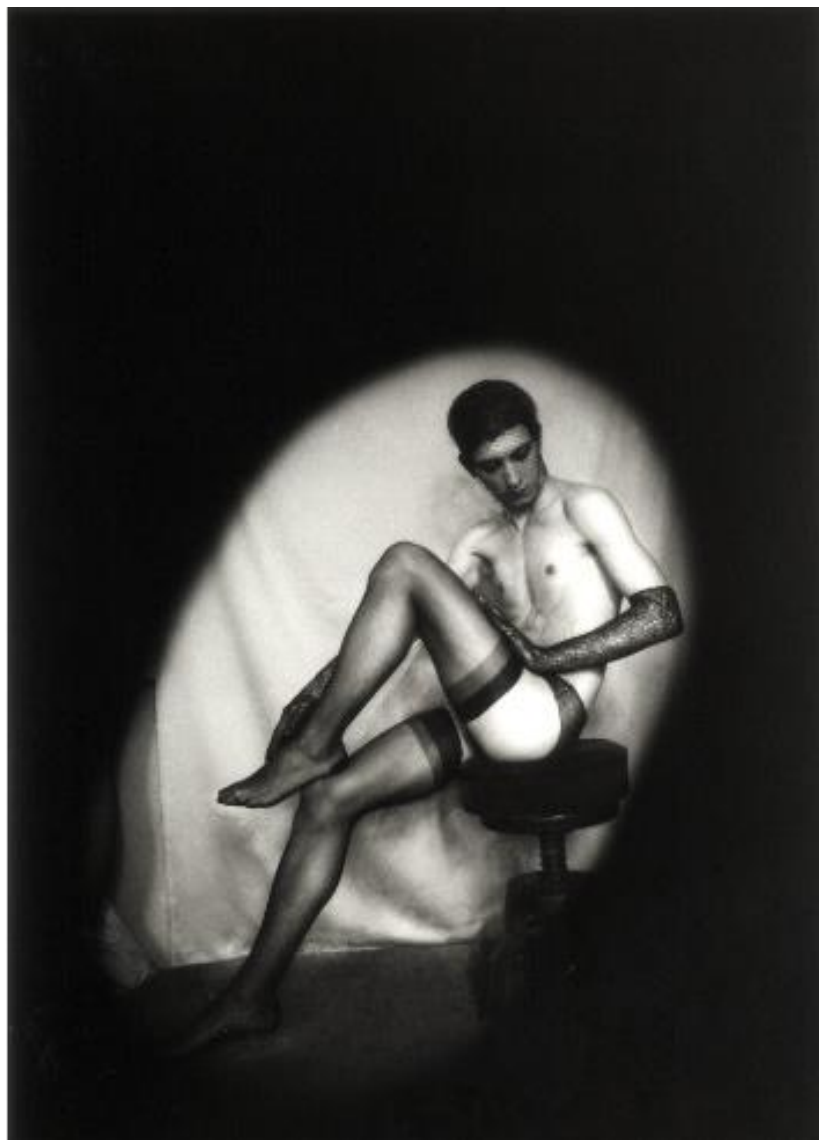
Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, *Luciano Castelli*, 1975.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 17,7 x 12,1 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 89-313).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, *Skindo*, vers 1968.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 12,4 x 17,6 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 89-316).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).



Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, Sans titre, vers 1960-1976.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 12,6 x 8,7 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 83-2).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.8 (suite) : Pierre Molinier, *La Poupée*, vers 1960-1976.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 17,7 x 12,9 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 83-2).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *La photo n'est pas sensible* (Labaume Vincent, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.9 : Claude Lévêque, *Sans Titre*, 1993.

Matériaux : assemblage de néons de couleur rouge vif dessine les contours d'un cerveau. Présentée sur un mur, cette œuvre inonde le lieu d'exposition, tandis que les néons clignotent et grésillent. Tube néon.

Dimensions : 100 x 120 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 97-423).



Crédit photographique : Bernard Dupuy.

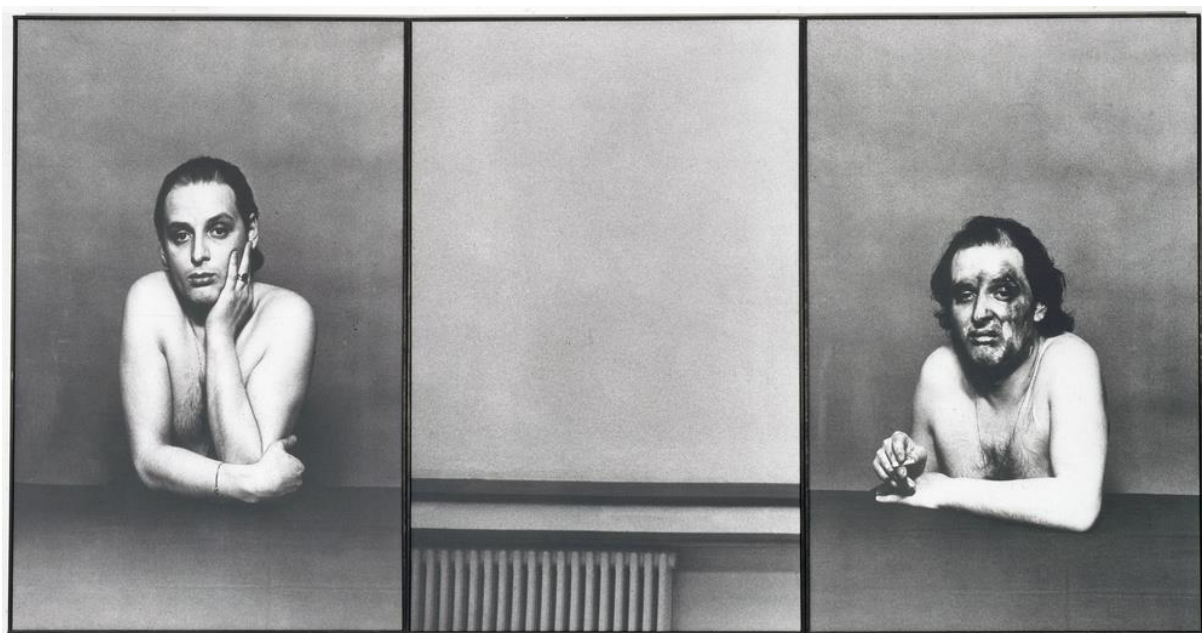
Illustration de *Prodrome* (Duché Bernard, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.10 : Urs Lüthi, *Tableaux récents*, 1977.

Matériaux : triptyque, impression photographique noir et blanc sur toile émulsionnée.

Dimensions : 111 x 214,5 cm / dimensions de chacun des 3 éléments : 111,5 x 71,5 x 5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 84-95).



Crédit photographique : Dominique Fontenat.

Illustration de *Plomb polonais* (Quintane Nathalie, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.11 : Michel Journiac, *Piège pour un travesti* : Arletty, 1972.

Matériaux : quatre éléments photographie noir et blanc sur stratifié, miroir et lettres adhésives.

Dimensions : chaque élément, 120 x 60 x 2 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 84-95).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *Plomb polonais* (Quintane Nathalie, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013).

Ill.12 : Larry Clark, *Untitled*, 1972.

Matériaux : photographie noir et blanc.

Dimensions : 28 x 35,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 84-152).



Crédit photographique : FRAC Aquitaine.

Illustration de *De l'art de chasser au moyen des oiseaux* (Monnier Pascale, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2014).

Ill.13 : Cindy Sherman, *Untitled n°67*, 1980

Matériaux : photographie couleur.

Dimensions : 51 x 61 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 86-182).



Crédit photographique : FRAC Aquitaine.

Illustration de *United C. Sherman Company* (Bory Jean-François, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2014).



Ill.14 : De Gruyter & Thys, *Der Schlamm von Branst*, (*La boue de Branst*), 2008.

Matériaux : vidéographie.

Durée : 20 min.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 09 -580).



Crédit photographique : Galerie Dépendance, Bruxelles.

Illustration de *Libido des Martiens* (Pireyre Emmanuelle, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015).



Ill.15 : Laurent kropf, *Dimanche*, 2012.

Matériaux : sérigraphie et impression jet d'encre sur papier baryté

Dimensions : 12 x 18,5 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 12-627).



Crédit photographique : Jean-Christophe Garcia.

Illustration de *Les palmiers sauvages* (Marty Éric, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015).

Ill.16 : Peter Fischli et David Weiss, Die Gesetzlosen (Les Hors-la-loi) (Un Après-midi tranquille), 1985.

Matériaux : photographie couleur.

Dimensions : 35 x 24 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 93-352).



Crédit photographique : Frédéric Delpech.

Illustration de *Les Hors-la-loi* (Viscogliosi Fabio, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015).

Ill.17 : Olivier Vadrot, *Laptop fire*, 2009.

Matériaux : cinq bancs sur lesquels sont fixés des casques. Les visiteurs peuvent s'installer sur les assises en bois et écouter la musique diffusée par un lecteur CD. Chêne massif, ampli casque, table de mixage, lecteur cd, 16 écouteurs.

Dimensions : 27 x 390 x 410 cm.

Collection : FRAC Aquitaine, (inv : 10-599).



Crédit photographique : Jean-Christophe Garcia.

Illustration d'*Autoportrait en cendre*, (Adam Philippe, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2016).

# Table des matières

---

## VOLUME 2

### **ENTRETIENS** (personnes citées, e.g.) / p.6

1. Entretien Yannick Miloux (février 2012) / p.7
2. Entretien Didier Mathieu (février 2012) / p.14
3. Entretien Claire Jacquet (novembre 2012) / p.32
4. Entretien Bernard Blistène (décembre 2012) / p.47
5. Entretien Eric Audinet (décembre 2014) / p.67
6. Entretien Fabien Vallos (décembre 2014) / p.70
7. Entretien Claude Rutault (octobre 2017) / p.74
8. Entretien Jean-Charles Vergne (novembre 2017) / p.86
9. Entretien Eric Mangion (août 2018) / p.111

### **ENTRETIENS** (auteurs *Fiction à l'œuvre*, e.g.) / p.117

1. Clerc Thomas (mai, 2013) / p.125
2. Duché Bernard (mai 2013) / p.130
3. Renaude Noëlle (octobre 2014) / p.133
4. Foucard Daniel (novembre 2014) / p.139
5. Delbecq Marcelline (novembre 2014) / p.145
6. Soyer Sabrina (déclaration à l'espace Paul Ricard / janvier 2011) / p.148
7. Leal Fred (septembre 2014) / p.151
8. Mréjen Valérie (novembre 2014) / p.158
9. Labaume Vincent (novembre 2014) / p.162
10. Quintane Nathalie (mai 2013) / p.166

11.Monnier Pascale (octobre 2014) / p.171

12.Bory Jean-François (mai 2013) / p.173

13.Marty Éric (février 2016) / p.179

15.Viscogliosi Fabio (février 2016) / p.185

16.Adam Philippe (février 2016) / p.189

### **QUESTIONNAIRES** (artistes cités e.g.) / p.194

1.Réponses par courriel de Raphaël Boccanfuso (juillet 2019) / p.195

2.Réponses par courriel d'Eric Watier (juillet 2019) / p.200

3.Réponses par courriel de Lina Hentgen du (juillet 2019) / p.203

4.Réponses par courriel d'Hugo Pernet (28 juillet 2019) / p.207

5.Réponses par courriel de Mathieu Mercier (août 2019) / p.210

6.Réponses par courriel de Céline Ahond (août 2019) / p.213

7. Réponses par courriel d'Emmanuel Lagarrigue (novembre 2019) / p.222

### **ICONOGRAPHIE** / p.225

Fig.1 : Cécile Bart, *Tanzen*, 1998.

Fig.2 : Michel Verjux, *Poursuite en angle, mi rasante, mi-frontale*, 1998.

Fig.3 : Ernest T, *Composition en jaune et rouge, étude d'après Mondrian*, 1998.

Fig.4 : Raphaël Boccanfuso, *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon*, 1998.

Fig.5 : Gygi Fabrice, *Vidéothèque mobile*, 1998.

Fig.6 : Mohamed El Baz, *Bricoler l'incurable. Détails Niquer la mort*, 2005.

Fig.7 : Hubert Duprat, *Sans Titre*, 2008.

Fig.8 : Benoît Maire, *The square in a forest*, 2008.

Fig.9 : Vincent Ganivet, *Compresseur*, 2007.

Fig.10 : Ryan Gander, *A portrait of the artist conceiving this title*, 2010.

Fig.11 : Jason Dodge, *En Algérie, Djidjiga Meffrer a tisse une tapisserie dont la longueur du fil correspond à la distance de la terre a la troposphère ; il lui a été demande de choisir un fil de la couleur de la nuit*, 2007.

Fig.12 : Jason Dodge, *Be the moss-dim yellow light if only by electric*, 2010.

Fig.13 : Evariste Richer, *Cumul pluviométrique (Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane)*, 2006.

Fig.14 : Hugo Pernet, *Rouge, Jaune, Bleu*, 2009-2012.

Fig.15 : Robakowski Jozef, *From My Window*, 1978-1999.

Fig.16 : Hans Schabus, *Passagier*, 2000.

Fig.17 : Maria M. Loboda, *A Guide to Insults and Misanthropy*, 2006.

Fig.18 : (Didier Marcel, Sans titre), janvier 2001.

Fig.19 : Stéphane Thidet, Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table [...]), 2008.

Fig.20 : Richard Fauquet, *Cif l'éclipse... Sans Titre*, 1999.

Fig.21 : Hippolyte Hentgen, « Sans titre 1 », 2010.

Fig.22 : Hippolyte Hentgen, « Sans titre 2 », 2010.

Fig.23 : Roland Flexner, Sans titre, 2000.

Fig.24 : Roland Flexner, #33 (série bubbles), 2000.

Fig.25 : Royal art lodge, sans titre (Writing) (Ecrivant), 2004

Fig.26 : Royal art lodge, *Drawing 2*, 2004.

Fig.27 : Jean-Pierre Le Bars, (sans titre), 2004.

Fig.28 : Jean-Pierre Le Bars, *Bruxelles*, 2001.

Fig.29 : Anne et Patrick Poirier, *Sans titre de la série Gradiva*, 1999.

Fig.30 : Anne et Patrick Poirier, *L'ombre de Gradiva*, 2000.

Fig.31 : Dominique BLAIS, sans titre, (Lustre), 2007-2008.

**ICONOGRAPHIE FICTION A L'ŒUVRE / p.257**

Ill.1 : Jeff Wall, No, 1983.

Ill.2 : Reena Spaulings, *Untitled (small flag 3)*, 2005.

Ill.3 : Roman Opalka, *Opalka\_1965 / 2011*.

Ill.4 : Robert Barry, *Returning*, 1975 - 1977.

Ill.5 : Mathieu Mercier, *Holothurie*, 2000.

Ill 6 : Hubert Duprat, *Sans titre*, 1989.

Ill.7 : Manuel Alvarez Bravo, *La Bonne Réputation endormie*, 1938.

Ill.8 : Pierre Molinier, *Moi en 1925*, vers 1970-1976.

Ill.9 : Claude Lévêque, *Sans Titre*, 1993.

Ill.10 : Urs Lüthi, *Tableaux récents*, 1977.

Ill.11 : Michel Journiac, *Piège pour un travesti : Arletty*, 1972.

Ill.12 : Larry Clark, *Untitled*, 1972.

Ill.13 : Cindy Sherman, *Untitled n°67*, 1980

Ill.14 : De Gruyter & Thys, *Der Schlamm von Branst, (La boue de Branst)*, 2008.

Ill.15 : Laurent kropf, *Dimanche*, 2012.

Ill.16 : Peter Fischli et David Weiss, *Die Gesetzlosen (Les Hors-la-loi) (Un Après-midi tranquille)*, 1985.

Ill.17 : Olivier Vadrot, *Laptop fire*, 2009.