

0 2

2 0

1 9

ALICE

EZRA

JORES

&

PAUL

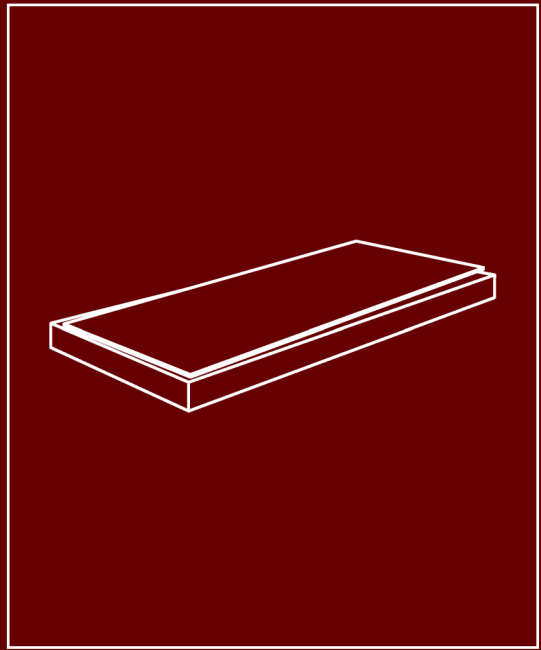
REZA

KHAN

L U

MORT MÈMOIRE

PUSCULE CRITIQUE



adok - éditions


75018 Paris

Composition - Athelas.



ISBN - 

Tous droits réservés.

F é v r i e r 2 0 1 9

Alice EZRA-JORES
Paul REZAKHANLOU

MORTMÉMOIRE
OPUSCULE
CRITIQUE

ÉDITIONS
\ a d o k \

COLLECTION
Pavillon

SOMMAIRE

ANALYSE 13

ŒUVRES 69

ENTRETIENS 97

BIBLIOGRAPHIE
& ICONOGRAPHIE 243



Alice Ezra-Jores

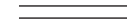
Née à Geisheim
le 4 août 1994
Formée à la Sorbonne
Vit et travaille entre
Paris et Berlin



Paul Rezakhanlou

Né à Fontainebleau
le 8 avril 1993
Formé aux Beaux-arts
Vit et travaille à Paris

A N A L Y S E



Cette analyse critique est le fruit d'une rencontre, faite en Juin, alors que l'artiste, Paul Rezakhanlou, présentait l'accrochage de son diplôme aux Beaux-art de Paris, dans le désormais ancien atelier Bustamante.

Il fut assez accueillant et avenant pour me montrer ses recherches et ses œuvres seul à seule, pendant un long moment, durant lequel nous pûmes échanger, voir, et penser ; cet accrochage ayant eu la particularité de supposer, voire nécessiter la présence de l'artiste, et avec, d'un ensemble d'actions et de discours qui l'accompagnaient.

De plus, sa soutenance était publique.

Il m'y convia, et je pus y assister.

En entrant dans la pièce, il n'y a rien d'abord, ou presque. L'espace est grand, et haut surtout, comme si deux cubes de vide d'à peu près rom de côté avaient été posés l'un sur l'autre, et il est éclairé par une haute lumière blanche, pâle et uniforme, et presque hivernale malgré le soleil et la saison, diffusée par de hautes baies vitrées ouvrant au Nord, sur le mur de droite en entrant.

Je dis qu'il n'y a rien, ou presque, dans la pièce, car elle se présente d'abord dans la blancheur qui doit lui être réservée en période d'accrochage, loin des proliférations d'objets et d'images et d'autres choses encore que l'on attendrait dans une exposition. L'espace est vide, à l'exception d'une sorte de grande dalle, basse, posée au sol, au centre, un peu à gauche ; de deux grandes images collées sur le mur aveugle, à gauche en entrant ; et de l'artiste enfin.

Le jeune homme, brun, grand, fin, paraît affable et doux. Nous avons rendez-vous, il m'attendait calmement. Nous nous saluons, discutons de tout de rien pendant qu'il ferme la porte, me propose de lui laisser celles de

mes affaires qui me pèseraient, et m'offre à boire. Enfin, il m'invite à me mettre à l'aise, et me demande de le prévenir lorsque je pense être prête.

Toutes choses faites, il m'annonce, riant, et s'excusant en même temps : j'aurais droit à la version longue, la plus complète en tout cas. J'avalise. Puis nous commençons.

Il entame alors en se présentant, qui il est, d'où il vient, puis me dit que ce que je peux voir ici, et que je verrais dans le cours de la discussion est une sélection faite, parmi les quelques œuvres qu'il a pu produire depuis à peu près 7 ans, de celles qui approchent ou évoquent la figure de son grand-père, qui se trouve être iranien ; et surtout autour et de ce qu'il appelle, d'après ce qu'il a pu voir de son existence, de sa manière de la mener, et finir par en comprendre, des *effigies métonymiques*.

M'assurant que le déroulé de la discussion va peu à peu permettre d'expliquer ces prémisses, et de faire graduellement le tour de cette idée, il se penche alors sur la dalle autour de laquelle nous évoluons depuis le début et vers laquelle je n'avais jusqu'alors jeté que quelques regards indiscrets, et se saisit parmi quelques images posées sans semblant d'ordre, d'un portrait, peint sur une sorte de tissu bleuâtre, moiré et translucide, et laissant voir son châssis à travers, qu'on devine être fait de chutes de plinthes et de tasseaux.

Le soulevant du bout des doigts délicatement, ce portrait, qu'on devine être celui du grand-père en question, se retrouve à disparaître, ou presque, se désagrèger du moins, pour ne plus être visible que dans les quelques coups de pinceaux plus ou moins épais qui doivent le composer, avant de retrouver, avec le mur, son opacité, le temps que l'artiste l'y accroche, en hauteur, dans un coin, sur deux vis peintes en blanc, restées imperceptibles jusque là.

Approchant le portrait, l'inspectant, le visage qui y figure apparaît plus grand que nature, et son regard, qu'il faut bien avouer un peu vide, ajouté à la posture

et au cadrage général, ne sont pas sans faire songer aux *Monomanes*¹ de Géricault, notamment à celle du Louvre. Mais surtout, il apparaît que l'image est en fait composée de nombreuses touches plus ou moins jointes, semblant frottées ou grattées. Et c'est dans d'autres portraits, plus anciens encore, que je me suis rappelée alors avoir pu voir de similaires traitements de la matière : les *portraits du Fayoum*² ; ces portraits, rituels et funéraires, qui avaient été retrouvés attachés, dans leurs sarcophages, à des momies égyptiennes tardives, et qui étaient peints sur des panneaux de bois, à l'encaustique ou à la cire, laquelle était appliquée chauffée et un peu molle, avec le bout d'un calame, sorte de roseau ou de fin morceau de bois taillé en pointe, et était alors étalée comme ici, par petites touches grattées, étalées ou frottées, laissant de nombreuses empreintes plus ou moins visibles dans le support, faisant que l'œuvre porte ainsi la trace manifeste, dans sa matière et son aspect, de la manière dont elle a été composée.

Ayant donc accroché ce portrait, à cette sorte de niche, et un peu en surplomb, comme pour veiller, depuis son fond azur dardé de reflets d'or, sur l'ensemble de la pièce et de ce qui s'y déroulera, il commence à m'expliquer.

Son grand-père est né en Iran, vers la fin des années 1920, et il est mort il y a deux ans à peu près, de son grand âge. Pendant ce temps durant lequel il a pu le connaître, il ne vivait, avec sa grand-mère, déjà plus en Iran, mais en France, la majeure partie de l'année. Et cette vingtaine d'années durant lesquelles il a pu le côtoyer, il les découpe ainsi :

Les dix premières années, durant lesquelles son grand-père était encore présent et conscient, mais lui trop jeune alors pour en garder des souvenirs assez vifs.

Et les dix dernières, durant lesquelles il développa un Alzheimer par lequel il finit par lentement s'amenuiser, jusqu'à disparaître en lui-même, et mourir « *par l'intérieur* », comme lui me le formule alors.

Ainsi, poursuit-il, ce portrait, qu'il me dit avoir réalisé il y a plus de sept ans, lors de son année de prépa, du vivant de son grand-père, se trouve être à ses yeux moins, peut-être, son portrait même que celui de sa maladie, voire même, pour être encore plus précis, celui de l'état dans lequel sa maladie l'aurait mené, et qui, sans être tout à fait *son* grand-père encore, ne serait pas non plus indifférent à ce qu'il put finir par représenter à ses yeux, aussi.

Et l'on comprend bien alors en quoi cet effet de désagrégation peut prendre toute son importance. Car cette manière dont l'image faillit, et se trahit, pour ainsi dire, dans sa propre nature d'image, et d'image construite, au moment même où elle redevient objet, loin du mur ou de tout support ; c'est le corps qui se rappelle à l'être, et avec y rappelle son érosion inéluctable, intérieure, et invisible.

Et c'est peut-être là que tout se passe dans ce portrait, plus encore qu'au mur, dans ce moment très précis d'entre-deux durant lequel une chose devient une autre, et, ici, une image redevient une surface, et une peinture un objet, soit en somme, une personne, un corps, voire plus qu'un corps, désespérément, qu'un corps.

Et il m'explique justement, plus largement, que ce sont ces moments de flottements, furtifs et inconfortables sans doute, qui ont pu constituer ses liens avec sa famille, et notamment, et surtout avec son grand-père.

Car, me confie-t-il, il ne lui en reste plus beaucoup de souvenirs, ou en tout cas peu de ce qui pourrait lui sembler être une personne, une fois mis à part tous ceux,

là plus nombreux, qu'il me dit avoir de sa « *vieille ossature décharnée* » assise dans un coin, attendant toujours le regard dans le vide « *à la fois là, rien que là, et ailleurs.* »

Et allant plus avant, et riant comme pour désamorcer, derrière quoi je le devine me demander de lui pardonner s'il s'égare ; il m'explique qu'en fait, dans les souvenirs qu'il garde de son grand-père, il s'excuse, ne sait plus faire que ça, jusqu'à ne plus savoir rien dire du tout, pour ne plus faire que « *s'excuser du corps.* »

Et l'on comprend mieux alors peut-être que ce qui réside dans cette façon de portrait peut se retrouver rappelé à sa surface peinte. Cette surface est en quelque sorte la façade de la politesse demeurée malgré tout. C'est la face qu'il s'agissait de garder, même lorsqu'il n'y avait plus que ça justement, la face qui restait. Et ce portrait, c'est la nécessaire et tragique acceptation que cette dite face, surface, façade, crue habiller ou dissimuler une forme de profondeur qui pourrait être l'*être* ou l'*âme* de son grand-père, alors, serait en fait cet exact *être* là, même, et tout entier, au delà de quoi rien ne saurait gésir qu'aucune désagrégation pourrait trahir. La transparence du portrait ne révèle rien, voir à travers ne montre rien, ou que ça, qu'on peut voir à travers, et que l'érosion est telle que l'image ne peut plus nier n'être qu'une image, que cela, comme son grand-père n'était plus qu'un corps en somme.

Et c'est sans doute là que ce portrait prend tout son sens, et c'est ce que je choisis d'en comprendre en tout cas, l'œuvre serait en fin de compte moins le portrait d'un homme qu'une image trop désespérément et tragiquement surface.

Reprenant le fil de nos échanges, il m'amène à l'œuvre suivante juste à côté, ces deux grandes images que j'ai déjà évoquées, au début, collées sur le mur aveugle. Et m'approchant, ce que j'avais d'abord pris pour deux grands photomontages, se révèlent en fait un peu plus complexe, ce que l'artiste m'indiquera être en fait de deux modélisations 3D, mêlées à ce qui semble effectivement être de la photographie.

Les deux images représentent ainsi deux espaces, vus depuis un point de vue similaire, chacun depuis le cadre d'une porte qui est figuré à échelle 1 et formant comme une sorte de cadre à l'image. À ceci près qu'une des deux images, celle de gauche, déborde en partie.

Enfin ces deux pièces se révèlent être des chambres, plutôt petites, encaissées même peut-être, et qui sont agencées de manière similaire : un couloir d'abord, donnant sur le côté d'un placard, puis une petite fenêtre au fond, qu'on devine mal éclairer l'espace, et enfin un lit simple, sur la gauche.

Tout en me laissant le loisir d'étudier ces images d'un peu plus près, l'artiste poursuit, et revient à ce concept d'*effigie métonymique* qu'il avait pu me formuler un peu plus tôt, pour m'en expliquer plus avant le sens.

Ce qu'il appelle ainsi des *effigies métonymiques*, serait, selon lui, un type de figures dont les contenants parleraient pour le contenu, exactement comme dans la figure de style littéraire, il pourrait dit que l'on «boirait un verre» pour désigner plutôt le contenu de ce verre, la boisson qui s'y trouve. Et en quelque sorte, le verre serait ici la figure, ou pour le reprendre, l'*effigie*.

Poursuivant encore, et tentant d'appliquer plus avant cette idée aux pièces qu'il montre ici, il m'énonce qu'avec la maladie de son grand-père, et le silence dans lequel elle a pu le plonger, et même plus largement le silence de sa famille, dans lequel il me dit avoir grandi, il en vint à prendre l'habitude de prêter attention à toutes ces choses plus ou moins perceptibles qui pouvaient éventuellement *parler* malgré tout. Et, alors, n'ayant jamais tellement pu qu'entrevoir ce qui était contenu, dans le verre, c'est à dire dans sa famille, il finit par s'habituer à prêter une attention plus proche et soutenue aux contenants, les espaces, et les manières dont les corps les investissent.

C'est là qu'il choisit de m'indiquer à quoi correspondent ces deux pièces. Il s'agit de deux chambres, celles dans lesquelles son grand-père vivait, pendant ces époques lors desquelles il le connut : à gauche, sa chambre chez lui et sa grand-mère, et à droite, celle en maison de retraite. Et cette vie qu'il a pu le voir et savoir y mener, circulant, faisant, ou attendant, il me l'a donné et juge pesamment avoir pu être celle d'un reclus.

Or, il se trouve que son grand-père avait fait de la prison, me dit-il, lorsqu'il était encore étudiant en médecine en Iran. Communiste, il aurait mené une action contestataire, et aurait passé trois ans au bagne en Iran.

Mais lui, l'artiste, ne l'aurait appris que tardivement, à l'adolescence, lorsque sa grand mère, lors d'un repas de famille, sans y prêter trop attention, se serait mise à raconter une blague que son grand-père aurait faite, des dizaines d'années auparavant, à propos de ce temps qu'il aurait passé enfermé, d'autres dizaines d'années encore avant. « *Passé à tiroir* » me glisse-t-il, dans un rire presque navré.

Les images de ces deux chambres alors montrées seraient en quelque sorte les illustrations, et les manifestations d'une sorte de devenir cellulaire de la vie de son grand-père. Elles porteraient les traces de ce passé tu et de ses réminiscences sourdes, et en informeraient par leur composition la présence, comme des échos indistincts, de cette sorte de passé inconnu.

C'est alors qu'il choisit de m'expliquer comment il a procédé pour construire ces images. Il me dit ainsi qu'il a commencé par réaliser un modèle 3D grossier, fabriqué à partir de cubes coupés, divisés et étirés, correspondant aux quelques meubles constituant chacun des deux espaces. Ce modèle, laissé dans ce qu'il nomme un état de *grisaille*, c'est à dire sans texture, ni lumière¹ représenterait ainsi la matrice initiale et condensée des deux chambres à venir, et, peut-être, d'une certaine manière, le fantôme de cette cellule inconnue. Puis à partir de cette matrice doublée, chaque version aurait

¹ Il m'expliquera plus tard qu'un modèle 3D est «virtuellement» gris, ou pour le dire autrement, dans le noir, et donc invisible, tant qu'aucune source de lumière n'y a été intégrée.

été remodelée à l'image des deux espaces, et toujours avec ces cubes étirés et ces formes qu'il m'assure avoir voulues le plus primaire possible.

Enfin, il a fait en sorte d'appliquer ce qu'il appelle les textures sur ces modèles, lesquelles sont, me résume-t-il, les photos des lieux d'origine, découpées en facettes, puis apposées aux faces des cubes et modèles qui les figurent en 3D.

Et s'il me semble qu'il y aurait lieu d'abord de s'étonner et de s'attarder sur ce premier fait, de voir des images construites et composées dans et par le volume, et ici, en l'occurrence, par les volumes virtuels de la modélisation 3D ; d'autant plus lorsque ces dites images qui en sont le produit semblent à un point tel chercher à se situer dans une endroit, et une logique, et une histoire de l'image. Comme si, en quelque sorte, depuis l'élaboration de la perspective géométrique chez les peintres du Quattrocento, cette dite perspective avait cessé de n'être, pour le formuler ainsi, que le cordeau de la construction de l'image, pour en devenir la truelle et le ciment, tout à la fois.

S'il y aurait lieu donc de s'attarder sur ce point, sans doute, et d'aller jouer de cette logique un peu facile, et dont il semble s'amuser lui-même, d'une chose qui penche entre volume et image, il me semble, à la réflexion, que cette pièce creuse d'autres sillons sans doute plus fins et plus profonds, et qui me semblent pouvoir révéler peu à peu des dimensions sans doute insoupçonnées par l'artiste lui-même quant à sa propre œuvre, et qui pourraient peut-être même permettre une interprétation finale, peut-être même un peu aventureuse.

Pour commencer par ce qui apparaît le plus immédiatement à l'œil, c'est à dire le traitement de son image, ce qu'il appelle le «surfaçage» des volumes ; si au premier égard l'approche adoptée ici semble se distinguer de la méthode qu'il put employer sur le portrait précédent, opérant par l'ajout successif plutôt que par le retrait, elle me semble à l'examen en être sans doute bien plus proche, et procéder même d'une forme de volonté ou de méthode similaire : entourer l'objet, et l'enserrer, et le cerner peu à peu, par petits pas progressifs, pour espérer le saisir ; et en gratter, en fouiller, ou en examiner, chaque aspect de sa surface, patiemment et partiellement, dans l'espoir peut-être de distinguer ce qui pourrait se cacher alors à travers ses opacités, et permettre de saisir enfin une forme de *par-delà* à ce qui s'en donne comme du *rien que là*. Un logique d'ailleurs, que d'autres œuvres exposées là réinterpréteront toutes un peu, sous la forme chacune de leurs échos propres.

Et à ce titre, il me semble pertinent de noter qu'un examen plus poussé de ces images révèle singulièrement que leurs textures, soit pour rappel, les facettes photographiques apposées sur chaque modèle, semblent légèrement flotter sur leurs volumes. Et l'artiste me confirmera plus tard qu'elle flottent effectivement, qu'elles ne sont pas tout à fait appliquées ou collées à leurs modèles, mais plutôt apposées sur des sortes de plans uniques, disposés comme des paravents en suspens devant les facettes qu'elles couvrent. Et même, lorsque certaines parties de cet habillage photographique sont supposées rester à l'état de *grisaille*, un troisième plan encore, lui laissé gris, est surajouté, ou superposé à l'ensemble, quelques autres millimètres plus en avant.

Comme si ces œuvres, ou ces pièces, ces chambres virtuelles qui sont montrées là, n'étaient en quelque sorte que les versions « *village Potemkine*² » des pièces réelles qu'elles reproduisent, dans lesquelles les surfaces deviendraient des façades dissimulant les béances qui les sous-tendent pourtant. Et de la même manière que pour le portrait précédent, c'est lorsque leur épaisseur est de nouveau rendue tangible, et, en même temps, nulle - comme le tissu du portrait qui redevient tissu et en même temps transparent lorsqu'éloigné d'un fond, ou là ces faces qui se révèlent n'être rien autre que des plans texturés - c'est donc lorsque l'épaisseur de ces façades est rendue à nouveau tangible que l'image se trahit le plus durement.

Ces images révèlent des transparences, ou du moins laissent voir à travers elles, mais ces transparences ne révèlent rien, que l'opacité de leurs images. Ce sont des images, déjà, mais ce ne sont rien que des images. Tragiques, encore. Désespérées.

Mais il y a autre chose.

Comme énoncé déjà, la manière dont chacune des pièces est reconstruite laisse visible encore plusieurs pans ou zones de grisaille, sans texture, sans photo ; des sortes d'ombres projetées par l'opposition des blocs qu'elles poursuivent à un spot lumineux hypothétique qui serait situé plus ou moins proche du point de vue de l'observateur.

Et lorsque je lui en parle, l'artiste m'explique qu'à l'origine, ces pièces étaient supposées être des images plus

² L'expression « *village Potemkine* » désigne des opérations de propagande et de courtisanerie russe de l'époque impériale, qui auraient consisté en l'apposition de fausses façades bourgeoises et luxueuses aux bâtiments en ruine des villes et villages que visitait l'Impératrice, afin de lui en dissimuler la pauvreté, et avec celle de son empire.

simples, réalisées à partir de photos ou de photomontages. La composition générale aurait déjà été planifiée, mais aucune méthode ne fonctionnait. Et il m'avoue devoir à un ami³ qui le lui aurait conseillé, cette tentative de passer par la modélisation 3D.

Et c'est cette technique de production qui aurait suscité ces sortes d'écarts et de lacunes auxquelles je m'attache ici. Ce ne serait que le bougé, ou la respiration plus ou moins légère obtenue par le jeu résiduel demeurant entre le point de vue des photos originales, et celui récréé pour ces modélisations 3D, qu'il dit être réalisées à « *main-levée* » d'après les dites photos.

Et poursuivant sur ce point là, et profitant de mes questions, il ajoute que cet effet d'ombre sur-projetée, ou cette logique d'entrelacements de lumières et d'ombres contradictoires dans une modélisation 3D, serait une idée qu'il tiendrait d'une autre amie⁴. Et il me l'explique plus avant : en 3D, les volumes n'apparaissent ni n'existent pas tant qu'aucune lumière n'y a été ajoutée. Et « *c'est très empirique comme histoire*, précise-t-il. *D'abord la lumière est une sorte d'objet physique dans la modélisation, en tout cas qui se manipule comme ça. Puis il suffit de la changer ou de la bouger pour que tout change. Et si tu la caches ou tu l'oublies, c'est l'écran noir, la modélisation n'existe pas.* »

Et si cette idée peut sembler d'abord anecdotique, et diverger du propos tenu jusqu'ici. Elle corrobore en fait une impression plus ou moins palpable donnée par ce diptyque, et peut-être pas tout à fait conscientisée par l'artiste lui-même, une impression traînante que tout en ayant l'air d'œuvrer dans les logiques d'une technique on-ne-pourrait-plus contemporaine, tout y fonctionne

³ Max Blotas

⁴ Hélène « *Félice de Conflans* » Mottu

fondamentalement selon des principes de photographie, et plus encore de peinture et de dessin. Car selon ce qu'il me dit, c'est la lumière qui fait exister le volume, et l'espace, et qui fait tout apparaître.

Et même si ces problématiques entourant la gestion de la lumière dans l'image peinte et fabriquée n'atteignent sans doute pas les hauteurs et les complexités éprouvées par les peintres, les dessinateurs, et les maîtres de l'optique pendant le Grand siècle en Europe, et bien exposées par Michael Baxandall dans *Ombres et lumières*³ ; elles me semblent ici, néanmoins être suffisamment intégrées au processus de production pour, peut-être, aussi finir par agir à l'insu de l'artiste lui-même, et surtout pour ne pas devenir un élément forcé et pesant d'un passable discours sur l'art et ses évolutions qui auraient gâché l'œuvre comme le discours. La chose est là, présente à qui veut bien s'attacher à la voir, ou la saisir, mais ça n'est pas l'objet de la recherche qui d'abord motive l'œuvre.

Et pour reprendre le fil laissé suspendu par cette parenthèse, il me semble que le jeu, cette véritable combinatoire entre de multiples abords d'éclairage et de construction des deux scènes participe de cette latence du regard provoqué par le diptyque. Aux jonctions des lumières propres des photos originales, et de celles propres aux volumes gris, viennent apparaître les quasi-ombre causées par le hiatus de leurs juxtapositions. Et tout cela s'enlace, et force, encore une fois, comme pour le portrait précédent, à s'y reprendre, et reprendre son regard, pour s'attarder sur l'œuvre, voire mieux la détailler.

Mais cela n'est pas tout ce qui me semble s'attacher à ces espaces laissés francs, et gris, dans le sein de la composition. Car en plus de venir trouver ponctuellement

l'image, pour lui ôter un peu de sa profondeur en y rappelant quelles simples surfaces planes la composent ontologiquement ; elles viennent composer comme des intra-cadres dans l'image.

Le premier de ces cadres figure dans les montants des portes, seulement représentés en grisaille donc, et à échelle réelle sur le mur, instaurant donc les images comme des sortes de trompes-l'œil.

Et le second cadre, le plus intéressant, est quant à lui suscité par le fait qu'une partie de chaque sol, celle qui nous vient aux pieds, est laissée grise elle-aussi, sur à peu près un mètre de haut au niveau du mur. Et ces parties en grisaille, qu'on imagine préalables au fonctionnement des pièces et du regard qui doit s'y porter, permettent alors de venir signifier que ces images sont tout de même des images, au delà du trompe-l'œil, et pour ainsi dire, des images plus simples, plus exactement.

C'est à dire, pour être plus claire, que les zones dites *texturées* dans ces images, ou colorées, ne forment en fait sur le mur, et à l'échelle de la composition, que deux carrés d'un peu moins d'un mètre de côté chaque fois, et situés sur le mur à une exacte hauteur de vue et de lecture. Deux images, tout bêtement. Et qui se plient, ou se *déplient* peut-être, aux conventions selon lesquelles une image est habituellement montrée, aujourd'hui, en art.

Comme si, après avoir voulu se défaire de la possibilité, voire du risque même, de n'être prises *que* comme des images, c'est à dire comme des images *cadrant* avec les présupposés que l'on s'en fait et les attentes que l'on en a, les deux pendants de ce diptyque œuvraient presque aussitôt à faire en sorte de ne pas s'arrêter là pour autant, et de ré-instaurer le fait qu'ils sont tout de même des images, et que quelque chose de cet ordre là, de l'image et de ses puissances, aurait lieu là, alors et malgré tout, et avec tout ce qui pourrait s'y jouer.

Et ça n'est qu'alors, une fois que ces espaces picturaux ont été ré-institués dans ce sous-cadre, par la couleur, et son absence tout autour, et par la composition de tout cela, qu'apparaît à l'examen, parmi tous les éléments dits *texturés* des deux papiers peints, un seul petit objet qui lui ne l'est pas, et qui apparaît là, posé, et laissé à l'état de grisaille : une sorte de prisme octogonal légèrement ouvragé.

Lorsque je lui demande de quoi il s'agit, et pourquoi l'avoir laissé dans cet état précis, forcément notable à qui regarderait un peu, l'artiste m'explique : Il s'agirait d'une petite boîte en métal, ciselée finement, et ouvragée, qu'il me dit tenir pour typique de l'artisanat iranien, et n'être pas bien différente d'autres, d'autre sorte, situées ailleurs dans l'appartement, et répondant à d'autres usages. Et cette petite boîte, qui se trouverait réellement là, dans la pièce, s'il a décidé de la laisser dans la *grisaille* de la figuration, il me dit l'avoir fait pour « *y mettre un exemplaire du cube de Dürer, sur lequel la Mélancolie⁴ est assise.* »

C'est alors qu'il choisit de me raconter quelques autres anecdotes liées aux chambres figurées dans ce diptyque. Il m'explique d'abord que la première chambre est un endroit dans lequel son grand-père avait l'habitude de se réfugier, pour y écouter la radio, les actualités en persan. Et il m'avoue ainsi se l'imaginer assis ou allongé sur le lit, ou le fauteuil, tâtonnant sur l'une de ses nombreuses radios, à la recherche du bon canal, avant d'écouter les nouvelles pendant des heures, jusqu'à s'assoupir probablement.

Cette chambre, ajoute-t-il, il a pu lui-même y dormir, quelques fois, et y fouiller alors, y ausculter les quelques traces résiduelles de celui qui l'avait occupé, entre carcasses de vieilles radios hors d'état, de rasoirs électriques qui ne l'étaient

pas moins, de guides touristiques pour les pays d'Europe, ses vieux instruments de médecine, stéthoscope etc. et quelques carnets de notes en persan, et d'autres bibelots encore.

L'autre pièce enfin, celle dans la maison de retraite, il me dit avoir pu l'y visiter de temps à autres, et avoir eu l'intention alors, une ou deux fois, de le photographier ou le dessiner, assis dans son fauteuil, sans jamais y être parvenu. Sa maigreur croissante, et son regard un peu toujours inquiet et de plus en plus vide l'en aurait empêché. Cela aurait été, me dit-il, « *le regarder et le prendre comme un objet, ce qu'il était de plus en plus, puisqu'en tout cas, il était de moins en moins là... et en même temps de plus en plus que là.* »

Sans doute serait-il juste alors, de commencer par noter la confusion faite par le jeune artiste. Car la figure de la mélancolie, représentée par Dürer, si elle est bien assise, ne l'a jamais été sur l'espèce de polyèdre que Dürer figure un peu plus en retrait dans la composition, et qui porte à présent son nom.

Mais s'arrêter à cette simple confusion, et ne faire que la juger erronée, serait peut-être plus idiot, ou en tout cas plus erroné encore. Car cette confusion peut s'expliquer, et apparaître assez riche de sens et de significations, une fois posée la possibilité de la comprendre.

Parce que cette confusion, qui m'apparaît d'ailleurs plutôt comme une sorte de raccourci à la fois perspectif et historique, me semble plus que pardonnable, tant ces deux éléments proéminents de l'œuvre de Dürer, l'allégorie assise, perdue dans ses pensées, ses outils inutiles à ses pieds, et le polyèdre au loin, ont fini par revêtir une puissance iconographique et séminale presque sans commune mesure dans l'histoire de l'art, jusqu'à en devenir des *topoi* de nombreuses fois rebattus.

Et imaginer alors que ces motifs aient pu venir resurgir ici, et peupler dans les représentations d'espaces portant en eux-mêmes les traces plus ou moins spectrales ou fantômes de ces mêmes motifs : un homme assis, les yeux vides ou dans le vide, parmi ses outils éparpillés et inutiles et ses radios hors d'état, et avec, dans l'arrière-fond, la présence de ce polyèdre, devenu une petite boîte grise - jusqu'à retrouver même la balance. Tout cela ne me semble pas avoir quoi que ce soit de bien surprenant.

D'autant que, d'une certaine manière, le polyèdre de Dürer me paraît peut-être peupler plus largement et de manière plus sous-jacente l'ensemble des deux images, comme en filigrane ; puisque, pour rappel, ces deux compositions n'ont été construites qu'à partir de cubes, gris, coupés, étirés, et déformés, avant d'avoir été texturés. Comme si le dit polyèdre, plus qu'un simple détail ou symbole, ou *parergon* posé quelque part dans l'image comme un clin d'œil, en était devenu la brique même, ou la matière à la fois spectrale et concrète.

Et à partir de là, plusieurs choses restent à noter sur ce détail, qui devraient pouvoir amener enfin à la possibilité d'une forme d'interprétation.

En acceptant d'abord d'admettre que ce prisme octogonal soit effectivement entendu comme une forme de référence au polyèdre de Dürer, et avec, à tout ce qui s'y attache, alors, peut-être est-il possible de supposer que ce diptyque serait en somme une sorte de Mélancolie.

Mais si, alors, il devait bien en s'agir d'une, elle en serait ainsi une plutôt particulière, loin du canon iconographique qui en régit vaguement la représentation. Il en s'agirait même d'une dont les éléments et les accessoires usuels se révéleraient réduits, cachés, ou tout simplement

absents. Ce serait une mélancolie amenuisée en quelque sorte, mais alors, en même temps et de ce fait une mélancolie au carré. C'est à dire une mélancolie dont la dite ténuité ou absence des symboles signataires traduirait alors plus précisément et plus avant ce sentiment éprouvé, et les circonstances dans lesquelles il s'éprouve.

Ou, pour le dire autrement, et plus simplement sans doute, s'il faut choisir de voir dans ce couple d'images une Mélancolie, je me permet de croire qu'il faut y voir une tentative de figurer la mélancolie même, et ce qui la cause, au plus près ; sans plus rien, ni tellement de ces éléments typiques qui le figuraient, ou l'imageaient usuellement, et qui par là, peut-être, la distanciaient.

De telle sorte que dans ce monde ou ces époques qui sont les nôtres, cette petite boîte, à quoi il faut bien revenir, serait tout ce qu'il resterait de la *Melencolia I* de Dürer. Et la figurer là, ainsi, serait une manière de clore un cycle, par une représentation en elle-même mélancolique de la mélancolie, par une représentation qui ne croirait même plus en la représentation de la mélancolie, cette représentation ou cette allégorie que l'histoire de l'art et la récurrence des représentations aurait changé en outil en soit, mais un outil devenu peu à peu alors lui-même impuissant. Comme si l'image de la mélancolie ne suffisait plus à la mélancolie, et qu'il n'y avait plus même lieu de s'y rattacher, ni même réellement de quoi l'espérer, et qu'elle devait à son tour rejoindre les outils inutiles éparpillés aux pieds de son allégorie.

Et c'est en rapportant alors cette idée aux anecdotes racontées par l'artiste lui-même, que ces images s'informent d'une valeur nouvelle, qui m'amène à songer que sans doute, par delà tout cela, il s'agirait enfin de compte d'images faites sur l'impossibilité d'en faire, sur l'impossibilité qu'il

put éprouver, face à son grand-père *mourant vivant*, de le représenter, et de faire autre chose que d'être là, face à lui, et avec lui, qui de son côté ne pouvait plus faire qu'être là.

Et c'est alors, je crois, que tout cela peut mener, comme un faisceau d'éléments ou de preuves, à la possibilité de faire cette dernière interprétation que j'aimerais me risquer à énoncer.

Et j'avais laissé plus tôt un élément en suspend, les pourtours de porte, précisant qu'ils venaient former comme des cadres pour ces images. Seulement l'un ne le fait pas.

Car en effet, pour la cellule, ou la chambre de gauche, l'image dépasse de son cadre, et cette partie du montant de porte qui la recouvre vient y dresser comme une sorte de barreau. Du moins c'est ce à quoi l'on pense d'abord, puisque le motif vient faire rappel, comme celui des ombres dans les plis des voilages à la fenêtre de l'autre chambre, à ce spectre cellulaire dont sont hantées ces deux pièces.

Toutefois, j'aimerais tenter une autre approche, partant cette fois-ci plutôt de la composition d'ensemble, et de ces deux images telles que présentées sur le mur, et mises côte à côte.

Car il me semble que cette forme de composition répond peut-être à un autre schéma, lui même assez stable et puissant dans l'histoire de l'art, celui de l'Annonciation, et que ce qui apparaît ici comme la silhouette d'un barreau, ou le fantôme d'une cellule carcérale, pourrait bien en somme rappeler ce qui apparaît par ailleurs, dans ce genre pictural en soi, comme cette colonne cardinale et souvent centrale dans l'iconographie de l'Annonciation, ou cette cellule, elle picturale, sorte d'unité *camérale* dans laquelle Gabriel vient trouver Marie à son chevet.

Or, Daniel Arasse explique dans ses *Histoires de peinture*⁵, à propos de l'*Annonciation*⁶ d'Ambrogio Lorenzetti, que dans ce moment précis de l'annonce faite par Gabriel à Marie, ce dernier, pour lui répondre alors qu'elle lui demande comment Dieu aurait pu *l'imprégner*, l'informe que l'opération est déjà accomplie. Et Arasse explique ainsi que pour figurer en image cette opération invisible d'imprégnation, et donc de mise en présence de Dieu dans l'espace, le peintre prend le parti de le matérialiser dans cette colonne centrale qui se trouve en être l'un des symboles. En fait, Dieu est déjà là, dans la pièce, puisque la colonne y est.

Tout cela étant signifié par un jeu pictural assez subtil entre la représentation de la colonne, en dorure, et le fond doré de l'image, et les différences de traitement des phylactères de chacune des deux figures du tableau par rapport à cette colonne autour de laquelle ils évoluent. Et de telle sorte enfin, que cette colonne, donc, en plus d'être Dieu, et sa trace là matérielle, son incarnation en sorte, ou l'illustration de celle-ci, se trouve y être aussi la trace de sa présence partout ailleurs, son omniprésence, jusque dans le ventre de Marie.

Et c'est à la lumière de cette analyse menée par Daniel Arasse, et de ce qui aura en somme déjà pu être dessiné dans ses rapports d'avec la *Mélancolie* de Dürer, que j'aimerais ici avancer mon interprétation finale de l'œuvre étudiée ici : Ce que je crois, c'est que ce diptyque présenté par l'artiste pourrait en somme être une sorte d'Annonciation elle-même, dont le motif de Colonne / barreau / montant de porte viendrait manifester la présence partout spectrale et latente de cette cellule de prison qui y gît, en filigrane.

Mais plus qu'une Annonciation, ou plutôt qu'une Annonciation, je crois qu'il s'agirait sans doute plus exactement d'une sorte d'Annonciation inversée, du fait que l'évènement dont elle se trouve être porteuse, mis en filigrane dans sa représentation, et qui l'imprègne partout, n'est finalement pas tant une chose à venir que tout à fait révolue, et que ce qu'on y perçoit là comme les signes indicatifs n'en seraient en fait pas les éléments annonciateurs donc, mais les séquelles, les traces restantes, et spectrales : le chevet, les radios, et cette recherche désespérée de voix qui eurent parlé une langue familière, puis l'isolation peu à peu, voire l'enfermement, et la mélancolie enfin.

Ce que l'artiste présente là, je crois, enfin, c'est l'Annonciation à rebours d'un drame lointain et dont ne restent plus, perceptibles, que les traces fantômes d'une Mélancolie dépouillée jusque de ces choses qui la signent, et à quoi ne resterait plus même vraiment cette ultime possibilité d'en faire l'image, ou l'allégorie du moins. Ce qu'il présente là, c'est la vérité d'un être trop fort tenu dans son espace, et la réalité de cet espace, qui, cet être parti, le dit pourtant tout entier.

Nous reprenons le fil de nos parcours, de ses œuvres, et ce que peu à peu, pièce à pièce, il échafaude là devant moi.

Tranquillement, sans que j'ai tant remarqué qu'il s'y soit rendu, il se saisit d'une photographie parmi les images posées sur la stèle, et repars l'accrocher au mur, cette fois sous les hautes fenêtres de l'atelier.

Me laissant, comme chaque fois, doucement, le temps de l'observer, la lire pour moi-même, il finit par commencer doucement, et m'explique que cette image, qui représente un vitrail, vient d'une église à Coutances, la sous-préfecture près de laquelle se trouverait Geffosses, où serait inhumé son grand-père.

Il me dit alors que, comme beaucoup d'autres lieux de la région, l'église aurait été bombardée pendant la guerre, mais que, contrairement aux autres églises de la ville, ou sa cathédrale, ce qui avait pu être endommagé ou soufflé n'avait jamais été tellement restauré, et que concernant ces vitraux, l'on se serait contenté de poser du verre blanc là où le vitrail manquait.

Et ce vitrail dans cette photographie serait ainsi le vitrail principal de la chapelle centrale, et le seul dont il resterait encore quelques parties d'origine.

Puis il m'explique que s'il a voulu intégrer cette pièce parmi l'ensemble de son accrochage, malgré son apparente dissonance d'avec le reste des œuvres, cela aurait été pour la beauté qu'il lui trouve, et surtout pour répondre à des problèmes qu'il me dit être *dialectiques*. C'est à dire qu'à ses yeux, cette photo permettrait surtout d'expliquer plus clairement certains principes qu'il estime pouvoir compter parmi tout ce qu'il tente de déployer là, et avec de mieux venir les enserrer ou les préciser, en y apportant quelques nuances supplémentaires.

Et d'une manière alors très simple, il m'énonce ainsi que sa famille serait en quelque sorte un peu comme ce vitrail, et que cela aurait été par les parties manquantes que lui seraient apparues visibles ce par quoi elle serait passée. Car ce vitrail, eût-il été restauré, remplacé, changé, rien, ou si peu laisserait encore penser qu'il put être soufflé un jour, connaître les séquelles de la guerre. Tandis que ce verre blanc qui en comble les blessures par le vide, tout se laisse lire et comprendre de ces dites blessures qui l'affectèrent.

Et au delà de cette idée, assez belle en somme, que c'est en quelque sorte par l'absence qu'il devient possible d'appréhender une forme de présence, ou de résidu de celle-ci, ou, qu'à l'inverse, c'est par ce qu'il reste de présence, ce qui demeure, qu'il devient possible de saisir qu'il y manque, et peut-être, dans quelle mesure il y manque ; je crois que la pièce, cette photo, formule aussi d'autres choses qui me semblent pouvoir mériter attention, et permettre d'approcher certains aspects de ses autres œuvres.

Car si les parties manquantes des vitraux ont été remplacées par du verre blanc, la photographie là présentée, laisse à comprendre que ce verre en question serait en réalité légèrement opaque, et donc que sous ce qu'il reste des vitraux originaux, eux faisant image dans leurs couleurs, et ouvrant ainsi encore vers une profondeur, cet autre verre, blanc, qu'un premier regard laisse imaginer transparent, se révèle finalement en être la partie la plus opaque, celle qui ferait obstacle.

D'autant plus qu'il se trouve ici saturé d'une lumière extérieure qui vient en aveugler toute lisibilité de qui pourrait bien éventuellement se trouver par delà, laquelle lumière va même peut-être alors jusqu'à transfigurer les carreaux en un ensemble de monochromes blancs, qui, dans la matière de la photo, je veux dire son fonctionnement même, deviennent les figurations exactes de l'absence⁵.

Ce qui me semble poursuivre, tout en y apportant quelques variations, ces logiques jusqu'ici déployées d'une tentative d'enserrer l'absence, ou le silence, quels qu'ils furent, par l'image, et surtout, comme chaque fois, par une volonté de prendre le parti de ce qu'il en reste pour espérer peut-être saisir un peu de ce qui n'est plus.

Mais je crois qu'il y a plus, et que, sans doute, quelque chose encore existe dans cette lumière blanche qui peut-être pourrait expliquer un peu de cette beauté que l'artiste trouve à sa photo, et qui, pourtant, me semble d'une certaine manière encore un fois un peu lui échapper, malgré tout.

⁵ Lors d'un tirage photographique, lorsque le papier, le plus souvent blanc, est plongé dans un bain de révélateur, fonce et prend ses couleurs, à l'exception des parties blanches, qui, donc peuvent être considérées comme vides de photographie.

Parce qu'au delà de cet effet d'opacification qu'elle applique à ce verre blanc, en l'inondant, elle a d'autres effets sur l'image. Et à tout observer d'un peu plus près, ses réfractions dans l'espace photographié semblent se mêler avec le bruit numérique du fichier photo, et, notamment, et particulièrement sur l'autel en pierre, où s'y imprime comme un effet de touche finement peinte, qui aurait été mouchetée puis estompée, et qui, avec le cadrage de l'image, m'apparaît comme une forme d'évocation lointaine de ces petites peintures d'église du XVII^{ème} siècle, souvent méconnues, mais dont on trouve pourtant des exemples, certes assez mal exposés, dans d'assez nombreux musées d'Europe.

Et non seulement cette photo semble en partager l'aspect, c'est à dire la matière, l'effet pictural, et le cadrage, mais aussi la lumière propre. Car ce genre pictural assez peu connu, et documenté, est typique des écoles du Nord de l'après Réforme, et sont donc marquées, de manière sous-jacente, par les idées religieuses protestantes qui y ont cours alors, et qui influent notamment sur l'architecture religieuse. Puisque l'iconoclasme protestant finit par mener à la disparition des vitraux ornementés et décorés au profit de grandes percées limpides, claires, faites de verre transparent, seulement organisé en fines mosaïques de petits carreaux géométriques.

Chose que l'on distingue volontiers dans l'humeur et l'atmosphère de ces petites peintures, très lumineuse, loin des ambiances souvent plus obscures des lieux de culte catholiques, en plus de l'absence notable de banc de prière, et du mobilier ecclésial habituel, laissant tout l'espace libre à la circulation et la déambulation des visiteurs et des bourgeois, le plus souvent peints discutant par petits groupes ici ou là.

Et au delà de tout cela, il est curieux de constater comment, par une sorte de mécanique de convergence, et par les circonstances de l'histoire, et là de la guerre, cette église catholique, de Coutances, se retrouve finalement comme subtilement changée en église protestante, ou du moins y faire écho, et à ce genre pictural qui l'accompagne.

Mais sans doute vais-je trop loin alors, et ne s'agirait-il en fait de rien de plus que des effets des résonances adventices de l'histoire de l'art.

2014-2016
**PORTRAIT EN MOLLAH FORTUIT
OU LE RÉVOLUTIONNAIRE DE SALLE DE BAIN**

Poursuivant tranquillement, il choisit de me raconter, suivant ses explications sur ce silence qu'il put éprouver au sein de sa famille, qu'à force de l'entretenir, celle-ci n'avait fait en somme que préparer un évident contrecoup, et en accroître la force éventuelle, lorsqu'un jour, inévitablement, il finirait par en apprendre plus.

Et c'est précisément ce qui finit par arriver, lorsqu'à dix sept ans, par un film iranien, il put découvrir plus exactement quelle vie de jeunes gens à peine plus âgés que lui pouvaient mener là-bas, ou tenter de mener.

Et, comme prévu, me dit-il, le contre-coup fut fort, et bien que les conséquences les plus perceptibles ne furent apparemment pas immédiates, la chose étant advenue à la période de sa vie durant laquelle il ne faisait encore, selon ses propres aveux, qu'ébaucher grossièrement quelques ambitions littéraires, et peut-être artistiques, il me dit avoir fini sans surprise par produire des œuvres qu'il traite de *politiques*.

Durant cette période, allant de son année préparatoire à son diplôme de 3ème année, évalue-t-il à la louche, suivant les encouragements de sa maître d'atelier, Tania Bruguera, ses

recherches se seraient ainsi déployées principalement autour de tentatives diverses d'agir comme relais de ce que lui, par internet, depuis la banlieue du sud parisien, croyait percevoir des desideratas et des conditions de vie de ces iraniens dont il venait lui-même, quasiment, de découvrir le sort.

Et, cela n'aurait été qu'à force de remâcher cette question qu'il me tient pour avoir été, et être encore parfois récurrente, celle de savoir s'il avait déjà été en Iran, ou s'il était lui-même iranien, ou parlait persan au moins, qu'il finit par admettre le problème, et ce décalage : il n'est en fait que français, pour ainsi dire, ne parle pas persan, et n'aurait apparemment jamais réellement connu de l'Iran que son grand-père, les tapis ou quelques plats. « *Un vrai artiste dégagé* » dit-il, dans un rire, en citant Desproges, « *qui oserait critiquer les mollahs à moins de 10.000 km de Téhéran !* »

Et c'est le moment qu'il choisit pour saisir une nouvelle image sur sa dalle, plus petite celle-ci, et semblant peinte sur une sorte de feuille de papier molle, et qu'il vient apposer contre le mur du fond, délicatement, avant, sans prévenir ni s'y attarder, de la lâcher simplement, pour qu'à ma stupéfaction première, l'image se révèle tenir au mur, sans aucune attache apparente.

Et me laissant là m'étonner, il poursuit son histoire. L'image qu'il vient de placer au mur est intitulée **Portrait en mollah fortuit, ou Le révolutionnaire de salle de bain**. Il s'agirait d'une sorte de suite donnée à une pièce ancienne, une vidéo performance qu'il aurait faite, lorsqu'il avait dix-huit ans, intitulée Postiche. Mais surtout il s'agirait, à ses yeux, de l'élément charnière de cette réalisation dont il me parlait juste avant, ou plutôt de l'image qui en serait comme le condensé allégorisé de tous les motifs qui s'y conjuguent, dans une histoire qu'il faut bien avouer être assez crue.

Cette histoire, comme une sorte de récit cadre, fournit une forme de contexte narratif à ce qu'on l'on peut voir dans l'image. La voici :

Le personnage figuré là, qui ressemble très clairement à l'artiste, et qui est vêtu d'un peignoir blanc sur une chemise beige à col court, se retrouve aux WC. Mais son affaire finie, il réalise trop tard que son rouleau de papier toilettes est vide, et se lève précipitamment, pour tenter d'en saisir un neuf dans le placard placé au dessus, et s'y cogne la tête.

Réagissant alors avec excès et dans l'urgence, il se rue sur un rouleau de bandelettes, et se l'enroule en pansement autour de la tête, le pantalon encore baissé, et la tâche qui l'occupait laissée en suspend.

Et c'est alors, pris dans sa grimace de douleur, qu'il réalise qu'il se retrouve ainsi à arborer complètement par hasard, *fortuitement*, tous les attributs d'un mollah, barbe, chemise beige sans col, robe / peignoir et bandage / turban. Et ce serait donc ce moment précis du passage de la douleur à la surprise qu'il aurait représenté dans l'image.

Et à l'examen, l'image, petite donc, pas plus grande qu'une feuille A4, présente en effet cette scène, ou ce que l'on comprend correspondre à ce qu'il en dit.

On y voit en effet un jeune homme, celui qui semble être lui, mais qu'il appelle avec insistance « *le personnage* », portant sa main à sa tête bandée, arborant la tenue exposée dans l'histoire, et ce visage mi-étonné mi-douloureux qui correspond au moment décrit, enturbanné dans ces bandelettes dont on distingue le reste du rouleau à la gauche du lavabo, avec une paire de ciseaux métallique, posée là comme le sont souvent les couteaux dans les natures mortes, disposés sur les rebords de leurs tables pour inviter le regard, autant que pour dire la perspective, la profondeur

de l'image, ou y ajouter un effet de réel, et enfin, de l'autre côté du lavabo, se trouve le rouleau de papier toilettes incriminé, vide, et par lequel tout advint en somme.

Et à partir de là, cette petite historiette et l'image qui en est le pendant ici, proposent par elles-mêmes une première forme d'interprétation plutôt logique et limpide.

Ses anciennes idées seraient assimilables à l'activité qu'il mène alors sur le trône. Et ce coup à la tête, serait une blessure peut-être symboliquement faite à l'ego, ou son intellect même, et il s'agirait en tout cas, alors, de l'instrument primordial, avec le ridicule qui s'ensuit, de la réalisation de l'erreur à quoi il se serait acharné jusqu'alors.

Et le peignoir qu'il arbore là, et qu'il m'assure être un genre de vêtement qu'il déteste et ne porte pas, pourrait bien être ainsi la figuration de la paresse intellectuelle et morale à laquelle il aurait prêté le flanc tout ce temps durant.

Enfin l'étonnement sur son visage serait en quelque sorte l'image de son imposture qui excéderait même celle des mollahs auxquels un idiot concours de circonstances risibles suffirait pour sembler en faire partie, pour le prix d'un peignoir et d'un rouleau de bandages.

Mais tout cela me semble trop facile, et je crois que cette petite peinture porte plus en elle, et des choses plus amples, et fines à la fois, et que s'arrêter ici pourrait bien revenir à faire preuve d'une même, sinon d'une pire paresse intellectuelle que celle que son peignoir semble dénoncer.

Et je pense qu'alors le mieux serait de commencer par évoquer ce qui apparaît le plus immédiatement : le fait que l'artiste qualifie la figure de *personnage* et titre *portrait* ce qui apparaît pourtant visiblement comme une sorte d'autopportrait.

Car si la chose pourrait d'abord paraître anodine, ou relever d'une forme de coquetterie peut-être déplacée, voire faussement modeste, plusieurs éléments pourtant, dans la composition même, appuient ce choix.

Et le premier de ces éléments, ou du moins le plus visible, me semble consister en la manière dont la perspective est bâtie dans l'image, ou plus précisément résider dans sa torsion, sa bizarrerie. Puisque si celle-ci semble correcte a priori, elle révèle, à l'étude, une incohérence trop précise pour être, elle, fortuite. Le point de fuite n'est tout simplement pas placé au niveau de l'œil du personnage, ni même proche de son visage, mais au niveau de son épaule droite, celle dont le bras se lève. C'est à dire, pour être plus exacte, que le point de fuite se trouve à peu près au centre du miroir, et donc de l'image.

De telle sorte que ce miroir n'apparaît plus tant comme l'instrument ni le lieu d'une forme d'introspection, mais comme celui d'une représentation, théâtrale peut-être, d'abord, par le fait que la paire de ciseaux signifierait ici, par la perspective, une forme de scène ; mais picturale aussi et avant tout, comme le signale alors le détail de ces effets de reflets sous les spots, qu'on devine être des coups d'éponges mal essuyés, mais qui apparaissent plutôt comme de plus simples coups de pinceaux, mis là pour rappeler au miroir sa véritable nature, peinte.

Seulement, ce choix perspectif ne fait pas que changer le statut de l'image, il en change aussi potentiellement l'adresse, puisqu'il modifie ce que regarde le personnage, alors, qui ne serait plus tant son double, ou cette personne, l'artiste lui-même, dont elle serait a priori le reflet allégorique ou métaphysique, mais la personne même qui vient là observer l'image, et la lire.

Et c'est là, je crois, que les choses se complexifient, mais aussi, sans doute, se déploient, et donc là qu'elles se passent et se tiennent. Parce que si dans cette posture, qui n'est pas, d'abord, sans évoquer celle du *Désespéré*⁷ de Courbet, ou même, pour être plus précise, celle d'une petite gouache conservée en Norvège, et qui y fait pendant, ou brouillon, et intitulée *L'homme rendu fou par la peur*⁸ ; si dans cette attitude, donc, on lit d'abord de la douleur, que signerait là ce sourcil froncé, et dessous, l'œil clos derrière le reflet des lunettes, ou encore le rictus de la bouche, retroussée ; l'on réalise peu à peu alors, que l'autre face du visage, qui nous est elle plus distante, presque dissimulée sous son ombre, nous regarde en fait, d'un œil grand ouvert sous un sourcil dressé trop haut pour être anatomiquement probable.

Et l'expression qui apparaissait ainsi comme causée par la peine, devient soudainement une forme de regard souriant, quasi moqueur, et qui, recombinaison avec l'autre face, et son œil clos, se mue alors en franc clin-d'œil, directement adressé à celui ou celle qui observerait l'image.

Et j'ose même aller jusqu'à croire que ce détail, sorte de Janus amalgamé, ou de Double-face ténu, ne l'est peut-être pas tant, ou du moins qu'il est indiqué finalement assez clairement par un faisceau d'éléments concordants, parmi lesquels compte cette perspective particulière donc, mais aussi un détail peut-être plus petit, mais plus visible alors, celui du porte-savon en bas à droite, et qui, de *notre* côté, paraît n'en porter qu'un, mais que le reflet, de l'autre côté du miroir, révèle *doublé*, à tous sens du terme.

Et ce geste de la main alors, celui qui apparaissait d'abord comme une forme de tâtonnement, la vérification de la blessure, et de la tenue du bandage qui la panse, se change à son tour. Et, à la faveur de l'absence apparente

de sang, ou de l'allure grossie de la tête - qui n'est qu'un effet de la composition, les épaules et la main qui l'entourent étant avalées par la pénombre ambiante -, ce geste de la main, comme un geste de retrait, se change en geste dénonciateur, pointant vers ce qui accuse l'illusion infatuée de l'artiste, qui se retrouve là peint comme ayant littéralement pris la *grosse tête*.

Mais surtout, et plus avant et plus encore, ce geste de la main, à l'aune de ce regard qui se révèle clin d'œil, mue encore, et devient une sorte de geste *admoniteur*, le doigt pointé vers où tout se passe dans l'image : ici, la tête.

Et en somme, dans une attitude qui me paraît finalement peut-être plus tenir d'une manière un peu vantarde, mais surtout moqueuse et triomphante, le personnage, qui tiendrait sans doute plus du *persona*, ce masque traditionnel du théâtre antique équivalent du *prosopon* grec, vient ici, juste sous nos yeux, comme caché en plein centre de l'attention, rappeler sa nature même, et celle de son existence et de ce miroir depuis lequel il nous mire : virtuelle, et mentale.

Tout ça, c'est dans la tête.

Et comme pour le *Bar aux Folies Bergère*, de Manet, que l'image semble citer abondamment, dans l'appui de la main sur le rebord du lavabo, dans ce miroir que la perspective révèle n'être peut-être pas tel que l'on croirait, ou dans ce détail des deux bouteilles de savon qui, dans le reflet, deviennent quatre, et évoquent ces quatre autres bouteilles, de champagne cette fois, du dernier chef-d'œuvre du peintre ; comme dans le *Bar* donc, cette image qui semble d'abord illustrer une réalité toute particulière et locale, presque triviale même, un banal accident de salle

de bain, en banlieue, se révèle doublée, et peut-être même plus encore, par une moquerie taquine et cynique d'abord, puis alors par une autre image, qui elle discourrait sur le principe même d'image, et sur ce qui parfois s'en révélerait de ses trahisons, ou plutôt en trahirait les duplicités.

Si bien que, face à cette dite duplicité, le regard, et l'esprit, se retrouvent eux-mêmes amenés pour espérer pouvoir peut-être tout saisir de ce qui se joue là, à adopter une duplicité propre, qui y répondrait, et permettrait alors de suivre tous ces entrelacements successifs, et ces jeux de va-et-vient qui font qu'une chose se révèle en être une autre pour aussitôt apparaître, par un détail, être une troisième. Et tout cela se passe tant et si bien que cette image, multiple, que je serais tentée de qualifier de kaléidoscopique si le mot n'était pas galvaudé, n'accorde plus à l'esprit qu'une seule certitude, le doute.

Reprenant tranquillement, comme chaque fois, il se saisit d'une image sur son piédestal, une photographie cette fois-ci, d'un format a priori égal à celui de la photo d'église déjà mise au mur, et s'en va l'accrocher à sa droite.

L'image figure un banc, bleu, placé contre un mur, et que surplombe une large fenêtre à quatre cadrans, derrière quoi des rideaux, blancs, sont tirés, sauf à l'endroit du battant du centre droit, noir alors de l'obscurité de la pièce sur laquelle il ouvre, et dans lequel se reflète l'artiste en train de prendre la photo que l'on voit, avec son téléphone, a priori.

À l'observer alors, comme il m'en laisse le loisir, à chaque fois, l'on comprend rapidement que ces jeux de surfaces et de transparences vraies, ou fausses, parfois doublées de reflets, sont en somme ce qui l'intéresse dans cette image, et ce qui doit sans doute le pousser à la montrer là.

Mais ce dernier, sans rien évoquer toujours de ces problématiques, dresse à nouveau une autre piste, d'une nature anecdotique encore, et *dialectique*, pour le citer. Car il m'explique que cette œuvre est une sorte de *Memento mori*, plus ou moins subtil, dont la présence au sein du corpus qu'il

assemble ici se justifierait par cette manière qu'elle aurait de permettre de le teinter d'une autre humeur, et ainsi d'en requalifier légèrement le propos, et même, il insiste dessus, d'y articuler plus clairement ce titre qu'il lui donne, *Mors memoriae*⁶, et qui se trouve en être la proposition miroir, la phrase inversée..

Et en effet, cette invocation, plus explicite ici de ce genre artistique, permet de saisir un peu mieux, et par un angle un peu autre, ce que lui, dans ses recherches, essaye pas à pas de composer. Et il y aurait lieu sans doute de comprendre alors que tout ce qui se passe ici, dans tout son diplôme s'apparenterait à quelque chose œuvrant dans l'ordre du portrait, qui, faut-il le rappeler, est quasi-substantiellement attaché au genre du Memento mori, dont il partage cette dimension de défi à la mort intrinsèquement liée à une forme résignation à l'annonce son inéluctabilité.

Et qu'il puisse s'agir en plus ici d'un selfie, n'y change rien, sinon que cette nature de vanité dont se revendique cette image, ou l'artiste par rapport à elle, s'en voit accrue, et teintée, de ce fait, d'un aspect plus immédiatement contemporain.

Mais le type iconographique de la vanité est, faut-il le rappeler, puissamment codifié dans l'histoire de l'art, et si cette photographie semble présenter le motif du reflet qui en est la focale, comme, par suite, l'image du miroir qui en est l'un des symboles récurrents, elle ne se contente pas de ce seul attribut.

Puisque, si le sablier est absent, ou le crâne, du moins visiblement, l'on peut distinguer de part et d'autre de la tête de l'artiste, deux sortes de fleurs, disposées

6 *La mort de la mémoire*

là comme une citation, sans doute lointaine, de la composition peut-être la plus canonique du genre, celle peinte par Philippe de Champaigne¹⁰.

Mais une chose accroche alors dans ces deux fleurs. Si l'une est une rose, un couple de roses, peu courantes dans le genre, éphémères certes, mais attachées à l'amour plus qu'à la mort. L'autre, à droite, celle qui occuperait la place du sablier, n'est elle-même pas tout à fait une fleur, mais un autocollant figurant un coquelicot, de ces adhésifs tue-mouche que l'on retrouve sur les vitres, parfois, des maisons, dans les villes de campagne le plus souvent.

Et je dois avouer avoir été étonnée de voir ici cette fleur, ou plutôt de la voir ainsi, et surtout de voir avec quelle torsion elle avait été articulée dans ce motif de nature morte, dont le genre, lui aussi fortement attaché à celui de la vanité, est pour autant plus tourné vers la satisfaction d'un agrément et d'une délectation visuelle.

Car elle apparaît ici très simplement et directement comme un instrument de mort, condensant, d'une certaine manière, en elle-même et en elle seule, les trois attributs du *Memento mori*, la fleur, le crâne ou la mort, et le sablier - qui a connu ces adhésifs saura que les insectes qui s'y frottent ne meurent pas soudainement, mais tombent d'abord, puis agonisent lentement sur les bords des fenêtres, dans de longs et décroissants bruits d'ailes battues en vain.-

Mais je crois qu'il y a plus dans cet adhésif, et qu'il faut sans doute le voir comme procédant de mêmes logiques que, par exemple, la petite boîte du diptyque précédent. Car ce coquelicot collé là, me semblerait pouvoir être, enfin, comme un peu tout ce qui nous resterait aujourd'hui, à nos époques, de ces natures mortes immenses et nombreuses des siècles passés, des Redon et des Van Gogh, et de tous

les peintres du nord ; ou bien encore le résidu des blasons et des armoiries anciennes ; en tout cas tout ce qui demeure malgré tout d'une possibilité de peindre des fleurs, ou de croire pouvoir innocemment, voire naïvement peindre des fleurs pour en conjurer la mort, et l'inéluctable fanaison.

En somme, ici, chez nous, dans ces temps, et dans ces pays là, les dernières fleurs dont nous gardons benoîtement les images ne décorent pas. Car les dernières images de fleurs sont devenues la mort elle-même.

Et c'est alors qu'apparaît, je crois, effectivement plus clairement la pensée sous-jacente qui motive le titre donné à cet accrochage, *Mors memoriae* : la mort de la mémoire.

Et cette mort de la mémoire, qu'il s'agisse de celle graduelle causée par Alzheimer, ou de celle causée par le silence, ou par l'absence, et qui hante en tout cas chacune des pièces exposées jusqu'ici, et qui s'incarne partout dans ces images vives d'une mort déjà rampante, comme ce portrait de son grand-père, ou ce coquelicot donc, qui lui ressemble finalement... tout cela me semble apparaître alors comme le rappel constant de cette mort qui est toujours à venir, lorsqu'elle n'est pas déjà là, dans une fleur, ou dans un regard, dans les yeux de ce portrait sous la veille duquel tout le reste put ensuite être placé

La mort de la mémoire, c'est le rappel de la mort.

Et c'est ainsi par un autre portrait qu'il choisit d'achever cette façon de parcours qu'il aura dessiné jusqu'ici.

Rejoignant la stèle, il attrape une sorte de dalle en pierre, pas très grande ni épaisse, d'un format encore proche de l'A4, et qu'il s'en va simplement poser sur un rebord, près de la porte d'entrée.

Se relevant, il m'explique presque bêtement qu'il s'agit d'une *vitre en béton*. Et, en me racontant qu'il est possible de faire du béton de verre, en remplaçant dans le mélange la part de gravas par du bris de verre, souvent recyclé, il me dit que pour cette pièce, il aurait utilisé la vitre brisée d'une autre œuvre, ancienne, « *de celles d'avant* », qu'il a donc intégré à son mélange, avant de tout couler dans un moule du même format que la vitre originale, comme pour la reconstituer ; mélange auquel il intégra enfin un dessin, et à vrai dire plus une simple ligne, faite de pigment phosphorescent.

Et cette ligne blanchâtre, que l'on distingue plus ou moins bien, comme une traînée ténue de fine poussière qu'on dirait être de craie, est effectivement vaguement

perceptible sur la surface de ce béton granuleux qui me semble par ailleurs légèrement friable, et sur laquelle se distinguent aisément ces bris de verre juste évoqués.

Mais il m'avoue que le fait que l'on puisse ainsi distinguer le tracé n'aurait été qu'involontaire et que son intention première aurait été d'obtenir que cette ligne de pigment se mêle au béton, pour alors devenir cette forme de présence sous-jacente, imperceptible, et seulement visible sous certaines conditions particulières, et par là similaire à toutes ces autres formes de présences rencontrées jusque là parmi toutes ses autres pièces.

Poursuivant toutefois, il m'apprend que cette ligne, estompée, serait en fait celle qui découpe le profil de son grand-père, tel qu'il apparaît sur une photo d'identité qu'il a gardé de lui, et dans laquelle celui-ci éternuerait ou se gratterait le nez, dans un geste dont il m'affirme toutefois qu'il aurait été celui qu'il aurait pu le voir faire jusqu'au bout, et qui serait alors devenu peu à peu comme le geste dans lequel il pouvait encore, malgré cette maladie qui le faisait disparaître dans l'oubli, le voir être encore, un peu, en effet, celui qu'il put connaître.

Et pour autant, c'est ce même geste de la main, qui ici viendrait brouiller son profil, sa silhouette, et en ôter la possibilité de le reconnaître comme étant le sien, ni même réellement celui d'un visage.

Comme si cette ligne, qui semble citer lointainement l'*Autoportrait de profil* de Duchamp, et surtout, comme ce dernier, ce motif légendaire dans l'histoire de l'art, et dont l'usage voudrait qu'il ait fondé à la fois la peinture et la sculpture, le mythe de Dibutades, tel que rapporté par Plinie, et selon lequel, un potier, le fameux Dibutades, pour que sa fille Callirrhoé puisse garder une image de son amant qui

devait partir bientôt à la guerre, lui fit tracer d'une ligne son profil projeté par une ombre sur une surface, et qu'il aurait repris ensuite, pour le modeler en terre, et le faire cuire enfin... Comme si cette ligne donc, s'était retrouvée, à cause d'un geste hasardé et soudain, par ne plus être tant la ligne d'un profil, qu'une ligne de vie, telle que celle très fameuse du *Trištram Shandy*¹² de Laurence Sterne.

Ce qui, j'ose me permettre de le proposer ici, pourrait être une manière pour l'artiste, qui jusqu'alors avait tenté de s'employer à saisir les objets de ses inquiétudes, et se tenir le plus près possible des choses et de leur for, par leurs traces restantes, leurs poussières d'âmes en quelque sorte ; ce qui pourrait donc être une manière, pour lui, ainsi d'ajouter une dernière note tragique à l'ensemble, et de faire ce possible dernier constat, que même ce qui reste, comme un peu la dernière marque palpable d'un être, son portrait, son profil fondu en ligne de vie, ou un souvenir, pourrait s'effacer à son tour, en fin de compte, ou s'estomper.

Comme si l'image ne suffisait pas, ou plus, aux choses et à leur permanence, et que toute tentative de les inscrire se doublait inéluctablement de l'intuition de leur propre vanité.

Une dernière fois, il s'approche de la grande dalle centrale, passe de l'autre côté enfin, et y saisit la dernière image s'y trouvant, une photographie, pour l'accrocher au mur juste derrière lui, le dernier laissé vide encore. Puis comme chaque fois, il raconte.

L'image, ou plutôt ces images superposées, représentent un cimetière, et son église, plutôt petite. Ce cimetière, c'est celui de Geffosses, en Normandie, où son grand-père est inhumé. Et cette image, il l'a prise quelques mois après l'enterrement, alors qu'il avait décidé de se rendre sur sa tombe.

Venu pour quelques jours, me raconte-t-il, il se serait rendu au cimetière un après-midi, et, alors qu'il approchait la tombe, l'endroit de la tombe, arrivant depuis derrière l'église, par ce chemin que l'on distingue un peu sur la photo, ce qu'il aurait aperçu d'abord n'aurait pas été la tombe, du moins pas tout à fait, mais une grande planche de bois, un pot de fleur, et une plaque en béton posé dessus.

Et le temps de faire encore quelques pas, et voir un peu mieux de quoi il s'agissait, il me dit qu'il eut le temps de croire alors, d'abord, ne serait-ce que quelques instants,

que le nom et les dates allaient être inscrites sur la plaque, et qu'il allait s'agir ainsi de la tombe, véritable et définitive.

Et ça n'aurait été qu'en s'approchant enfin, qu'il aurait compris la situation, que ça n'était pas la tombe, ou pas encore, et que la planche n'était là que pour empêcher que la pluie inonde la fosse, et la plaque posée dessus pour elle empêcher que la planche s'envole, le temps que le béton sèche sur quoi devait venir s'étendre la stèle, et le temps que celle ci soit achevée.

Et après avoir rendu ses hommages, observé un peu la chose, la planche, et visité les tombes voisines d'autres membres de ses familles éloignées, il aurait pris la scène en photo, depuis le point de vue qui était le sien lors de l'enterrement, à distance, loin du premier cercle familial, et même de tout cercle, tentant, m'avoue-t-il dans son rire toujours gêné, de laborieusement retenir ses larmes.

Or, il se trouve que la photo apparaît floue, ou comme floue. Car, les deux photos qui la composent, ces deux cadrages différents, l'un enserrant le sol, et l'autre le clocher, ne concordent pas tout à fait dans leur superposition, ajoutant au bruit numérique dû à l'appareil, et peut-être, à une possible humidité ambiante et quelque peu brumeuse, dont ces atmosphères marines auraient pu embuer l'air.

Mais je dis que l'image est floue, pas à un endroit, un endroit précis et focal tant dans l'image que l'histoire qui s'y attache, la tombe elle-même, évidemment. Celle-ci apparaît exacte et nette.

Et j'ose un peu croire en moi-même, que ce détail là, que je tiens pour être voulu par l'artiste, vient traduire un peu de ce qu'il vient juste de conter, et que ces larmes retenues alors, seraient comme venues embuer l'image qu'il devait en faire ensuite, quelques mois plus tard.

Et c'est alors, maintenant que toutes ces images qui s'amoncelaient, et peuplaient cette stèle autour de quoi nous tournions depuis le début, que cette sorte de grand socle à rien, ou à ces quelques images tout au plus, se révèle.

Ça n'est autre que la reproduction de cette tombe que l'on voit sur la photographie, ou de son état temporaire du moins, celui dans lequel il l'a découvert alors.

Et me laissant, encore, toujours, me pencher, ausculter, il finit par m'expliquer doucement comment il en est arrivé à décider cette forme. Il me raconte que dans le court moment durant lequel il a pu croire que la tombe de son grand-père était celle-ci, cette simple planche de bois, la chose aurait alors eu le temps de lui sembler parfaitement adéquate, et ne convenir que trop bien à ce que lui pouvait ressentir à l'endroit de son grand-père.

C'est à dire que ce qui s'étendait alors, comme une entité, là sise parmi les autres, et pareille à elles toutes, à n'en regarder que les caractères radicaux, ou racinaires, c'était cela. C'était cette tombe, ou son état temporaire du moins, qui apparaissait parmi les tombes comme la forme

résiduelle d'une tombe : un plan, une plaque pour les noms et les dates, un pot de fleur. Comme était son grand-père un corps parmi les autres, et quelques mimiques un peu reconnaissables, mais pas un mot.

C'était cela, cette entité pareille à toutes celles l'entourant, mais qui n'aurait justement plus que ce peu de commun avec elles, et qui, y étant réduite, demeurerait là, à la fois moins qu'autrui et moins qu'elle-même, rien que le résidu de ce que sont encore pleinement toutes les autres tombes autour, mais alors plus inquiétante, et forte d'une pesanteur plus lourde que tout le reste.

Comme l'aurait été son grand-père, qui, depuis la maladie, n'étant plus tout à fait ni son grand-père, ni même autant une personne qu'un ou une autre, pouvait, malgré tout, presque paradoxalement, par le fait même de cette carence d'existence, imprimer un surplus d'être, et de présence, et de gravité dans ses lieux, ceux des retrouvailles, dans ses chambres, et dans les esprits.

Et c'est empli de ce qu'il me dit avoir été un certain trouble, une prégnance en tout cas de cette impression que cette chose là aurait œuvré à l'exact endroit de ce vers quoi il cherchait à œuvrer lui-même, et de ce qu'il cherchait à toucher un peu par ses recherches, qu'il prit la décision finalement de reproduire cette tombe, cet état de la tombe, et d'en faire un *Cénotaphe*.

C'est un geste étonnant, et d'une forme de modestie étrange, que celui d'un artiste, cherchant à saisir une chose, et à traduire cette humeur, cette saveur existentielle particulière, très spécifique, au fil d'œuvres et de pratiques toutes les plus diverses les unes des autres, comme si rien ne pouvait y suffire et que la seule manière d'espérer parvenir à toucher un jour à son but devait passer par une tentative

d'encerclement, et de contournement méthodique, presque vain, parce que forcément toujours trop large ou lointain... et tout cela pour finir, en tout et pour tout, par admettre qu'une chose, ailleurs, qui n'est en somme que le fruit de quelques petites circonstances, une planche et une plaque de béton posée dessus, aurait plus et mieux touché que lui l'objet de ses inquiétudes et de ses recherches... et tout cela pour finir par s'y plier, et faire l'aveu de sa défaite en quelque sorte.

Chose étrange, et tragique sans doute un peu, que de voir un artiste se résoudre à l'échec de son art face au monde, et décider de s'y rendre, peut-être à tous les sens du terme.

Mais j'oppose là peut-être trop vite abusivement art et réalité, la vieille ficelle de cette logique sans doute un peu passée. Alors qu'il n'est pas dit que cette opposition ait ou ait eu cours dans les motifs et les idées qui ont pu pousser l'artiste à faire ce cénotaphe tel qu'il le fit.

Car dire qu'il se serait contenté de reproduire cette tombe qu'il vit là-bas, alors, pourrait être un peu mensonger. Ça n'est pas le cas, loin de là, et la somme d'effort et d'attention au détail qu'il y mit, sans être nulle part ni tellement perceptible, ni voyante, reste tout de même relativement conséquente.

Ainsi, comme il me l'explique lui-même, a-t-il commencé par se procurer une planche d'un type similaire à celle visible sur la photo⁷. Il aurait ensuite teinté cette planche avec de la poudre et de la cendre de pistache qu'il aurait confectionné lui-même, patiemment, avant de tout poncer, pour faire réapparaître les veines alors brunies du bois, sous la teinte de la cendre.

⁷ Il s'agit en vérité de deux planches, de 5 et 10 mm d'épaisseur, sciées pour les besoins de leur transport, puis réassemblées en une seule.

Puis il serait venu coller sur cette planche, à la colle à papier peint, comme pour le diptyque précédent, la photo, à échelle réelle, et donc, partiellement pixelisée, de la planche originale, celle du cimetière. Photo de laquelle il me dit avoir ensuite finement découpé et ôté toute la partie correspondant au pot de fleur, pour révéler dessous le bois préalablement cendré de la planche-support, et transformer ainsi le pot de fleur en son ombre, propre.

C'est alors, qu'il aurait appliqué une épaisse couche de colle à papier peint sur l'ensemble, pour tout protéger, avant d'appliquer une seconde couche de vernis cette fois-ci, qui, par une réaction de séchage avec la colle située en dessous, aurait fait apparaître de fines craquelures sur la surface, et notamment à l'endroit du pot de fleur mué en ombre.

Et enfin, à l'endroit de la plaque de béton, il me dit avoir peint une sorte de monochrome blanc, dont on peut distinguer encore les traces d'empatement frottées au pinceau.

Et, c'est là qu'il choisit de me relater ce qu'il pense être le dernier couple de motifs qu'il estime important de placer là, dans le cours de son accrochage.

Il me raconte ainsi, qu'à la suite de l'enterrement de son grand-père, sa tante, désireuse de ne pas laisser mourir ou disparaître, ou laisser omettre du moins, une partie de la vie de son propre père, passée, et même depuis longtemps révolue, mais importante tout de même, aurait commencé des démarches pour faire graver sur la tombe, finie cette fois-ci, son nom, en persan, à partir d'une calligraphie faite faire à Téhéran lors d'un voyage.

Mais, me dit-il, alors que ces démarches avançaient, tout aurait été interrompu sèchement par ce qu'il me dit, avec une sorte de véhémence que l'on sent

amère, avoir été une réaction de retrait, de lâcheté peut-être, voire de racisme, de la part de sa grand-mère, qui serait, elle, pourtant, la veuve.

Et, plutôt que de laisser faire, ou ne faire qu'abandonner ces démarches, alors qu'il travaillait sur le cénotaphe, il me dit avoir demandé à sa tante s'il pouvait récupérer cette calligraphie là, afin de faire en sorte qu'au moins l'une de ses tombes porte la mention de son nom, et, qu'elle, peut-être, n'oublie pas, n'omette pas.

Et c'est alors, tout en s'accroupissant pour attraper cette bassine d'eau qui restait encore sur la planche, et que je comprend alors avoir été depuis le début la source de ce léger parfum de rose qui teintait l'air de la pièce, et qui était encore posée sur ce cénotaphe ; qu'il m'explique alors, qu'une fois qu'il se serait rendu au cimetière avec sa tante, comme il me dit le faire seul régulièrement, commençant simplement à nettoyer la tombe à l'eau, comme chaque fois, sa tante lui aurait confié son étonnement à le voir faire, et expliqué qu'ainsi, en Iran, l'usage voudrait que les tombes soient délicatement nettoyées, et à l'eau de rose, plutôt que fleuries.

Et c'est le moment qu'il choisit pour se saisir de l'éponge dans la bassine, et m'inviter à m'approcher, alors qu'il s'affaire à reproduire ce geste qu'il vient de m'avouer n'avoir pas su à l'époque avoir été le fantôme, ni l'écho de quoi que ce soit, et qu'il entreprend ainsi de nettoyer à l'eau de rose le monochrome blanc, lequel, alors que je le regarde faire paisiblement, s'estompe peu à peu, jusqu'à ce que, dessous, se révèlent de fines craquelures enserrant une inscription que l'on devine être ce nom de son grand-père, en persan, là, à lui rendu.

Il y a une immense beauté dans ce simple geste, simple voire *simplissime*. Et elle dépasse je crois ce que l'artiste put m'en dire, et tout ce que je pourrais dire, moi-même, encore, ici, à son propos.

Car je pourrais me lancer, et énoncer à quel point il me semble alors résoudre cette interrogation posée un peu plus tôt à propos de cette possible opposition entre art et monde, ou art et réalité, en ne faisant que poser ceci, qu'au delà de leur non-identité l'un à l'autre, ils sont pour autant contigus, de telle sorte que faire quelque chose à l'endroit de l'art, revient à faire quelque chose à l'endroit du monde, ni plus, ni moins, juste autrement peut-être, ou autre part en tout cas.

Et je pourrais expliquer alors longuement, comment cette stèle, ce cénotaphe enfin, c'est à dire son art, au delà de tout, ce que je pus en dire ou ce qu'il pourrait en faire, vient corriger ce que la réalité n'aura pas pu accomplir, voire empêché de réaliser.

Puis je pourrais également expliquer à quel point il me semble que par l'ensemble des diverses pièces qu'il put accrocher et me montrer jusque là, il semble comme m'avoir préparée point à point, patiemment, et discrètement, à pouvoir mieux observer, et apprécier, et saisir tout ce qui devait ensuite et enfin se jouer et se déployer dans ce Cénotaphe, qui me semble précisément reprendre chacun des principes mis en place dans chacune des autres œuvres pour les ré-exploiter et les concaténer presque dans une composition harmonieuse.

Parce que cette désagrégation à l'eau de rose me semble citer celle du portrait sous le regard duquel tout fut placé alors, lorsque nous ne faisons que commencer.

Parce que la manière dont la pièce est produite, par l'apposition d'images sur des blocs, des pavés ou des surfaces, m'apparaît ne pas être si lointaine de la manière dont il put procéder à partir de ses outils 3D pour la réalisation de son diptyque mélancolique. D'autant plus que, comme alors, il semble avoir apporté une certaine attention à faire savoir à ce regard qui se trouverait à s'y perdre, que ces images apposées sur leur blocs ne le sont pas tout à fait, ou bien pas partout parfaitement.

Parce que ce Cénotaphe qui conclut son propos, me semble comme être suspendu entre deux pôles, ou bien deux bouts d'une même histoire, celle de l'art, entre d'un côté le Dibutades du portrait en béton, là dans ce pot de fleur mué en ombre, et de l'autre ce monochrome blanc des vitraux de cette église de Coutances ; entre la naissance de la peinture, et sa mort, ou sa fin peut-être, l'un de ses aboutissements en tout cas, ou de ses termes.

Parce que l'ombre de ce pot de fleur, est là aussi ce qui reste de la nature morte, et de sa possibilité. Et parce qu'ainsi tracée comme une percée dans l'image, venant y révéler le bois réel de cette planche qui ne vient servir que de support et de doublure à cette planche originale qui pourtant n'est plus qu'une image, agrandie et pixelisée ; il agit comme le rappel mis dans l'image, ou dans l'art, que ce dernier, enfin, n'est, en somme que cela, de l'art.

Et parce qu'en choisissant de cette manière de faire de ce Cénotaphe à la fois la pièce centrale et la pièce finale de son diplôme, et ainsi celle qui se révèle en être la matrice même, il me semble traduire peut-être le plus exactement possible ce qui constituerait chez lui, ou s'y apparenterait du moins, une forme de théorie de l'art. Une théorie qui ferait de ce Cénotaphe, qui serait à la tombe ce que l'art serait au monde, une image, et même peut-être un vaisseau,

cette barque esseulée et mélancolique, pareil à ce canot tragique et funèbre du fameux vieux Nocher, et qui comme lui conduirait les âmes par delà le Styx, et qui là conduirait l'image de son grand-père, et les fleurs avec aussi, plus rien autre qu'ombres ou autocollants mortifères.

Un vaisseau pour se souvenir, un vaisseau fait d'images et de souvenirs, et fait pour les y mettre, les mettre quelque part, avec le silence et son poids, ses pesanteurs, et avec, la Mélancolie.

Un vaisseau pour mémoire.

Je pourrais conclure par tout cela.

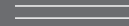
Mais je crois que ce serait s'égarer, et que pour cette fois, la justesse de son geste, et sa beauté, se situe à son niveau même, et peut-être dans son intention la plus apparemment bête.

En lavant cette stèle, il passe l'éponge.

Lorsque je revins pour assister à la soutenance de son diplôme, en présence de son jury, et en public, une chose me frappa particulièrement, et me fit comprendre sans doute plus et mieux quelle aurait pu être son intention véritable, lorsqu'il avait décidé d'*agir* son accrochage, par delà le seul souci de pouvoir tout bien expliquer, ou cette manière de vouloir créer une forme d'inquiétude, ou de suspens dans l'attention.

Ce qu'il jouait là, et nous faisait rejouer, le plus simplement et le plus évidemment du monde, sans nous prévenir ni même nous consulter - et d'ailleurs pourquoi l'aurait-il fait ? et à quoi bon ? - c'était l'*Enterrement à Ornans*¹², c'était tout son cérémoniel, dans lequel nous prenions la place de cette petite foule massée, et son jury celle du clergé empourpré, et lui, tantôt celle de ce républicain en guêtres bleues officiant sur la droite, tantôt celle du fossoyeur agenouillé.

Œ U V R E S



Mors memorix

Page ci-contre et pages suivantes.

Accrochage performé et exposition in-situ ayant eu lieu aux Beaux-arts de Paris, dans l'ancien atelier Buřtamante, du 13 au 17 juin 2018.





Portrait de Papy

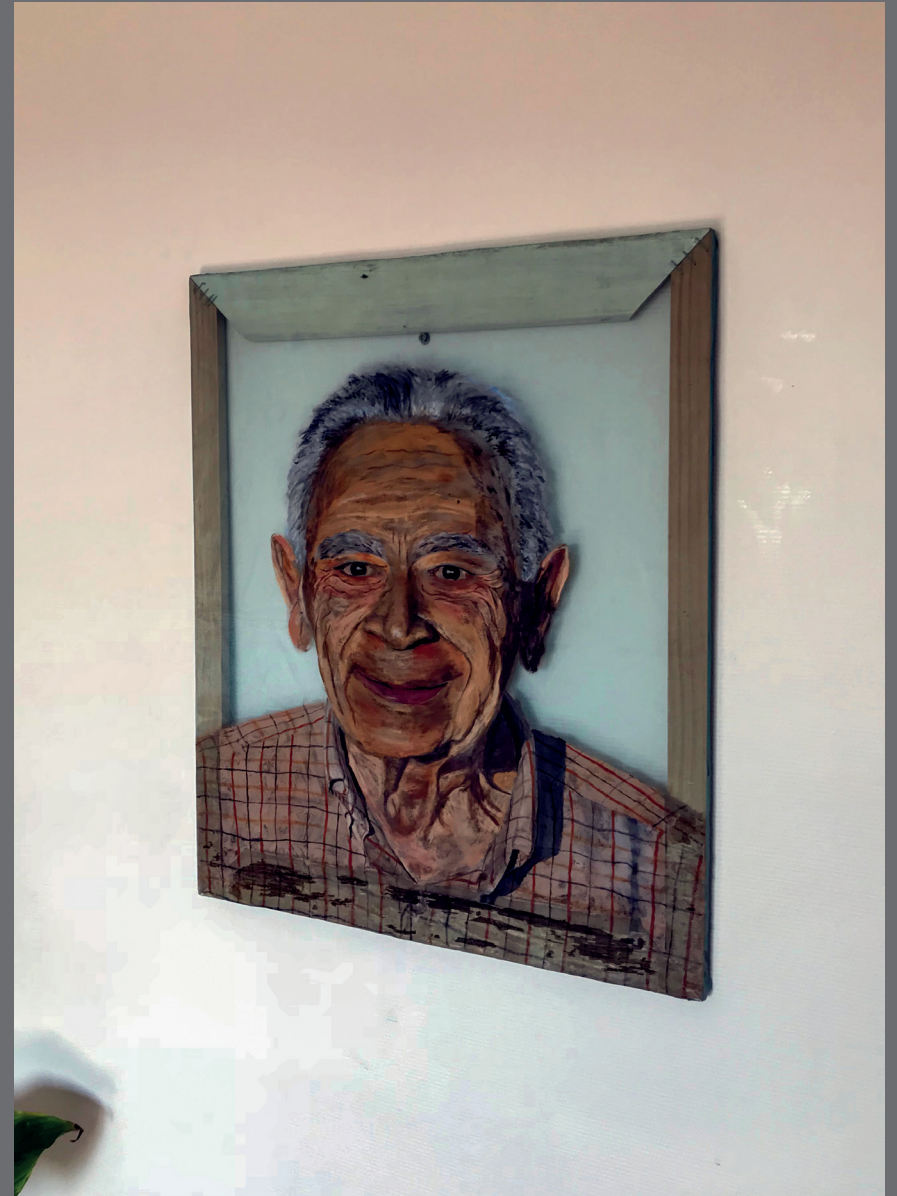
2011
Acrylique sur tissu
45,5 x 55,5 cm

Collection personnelle de l'artiste.

Pages suivantes :

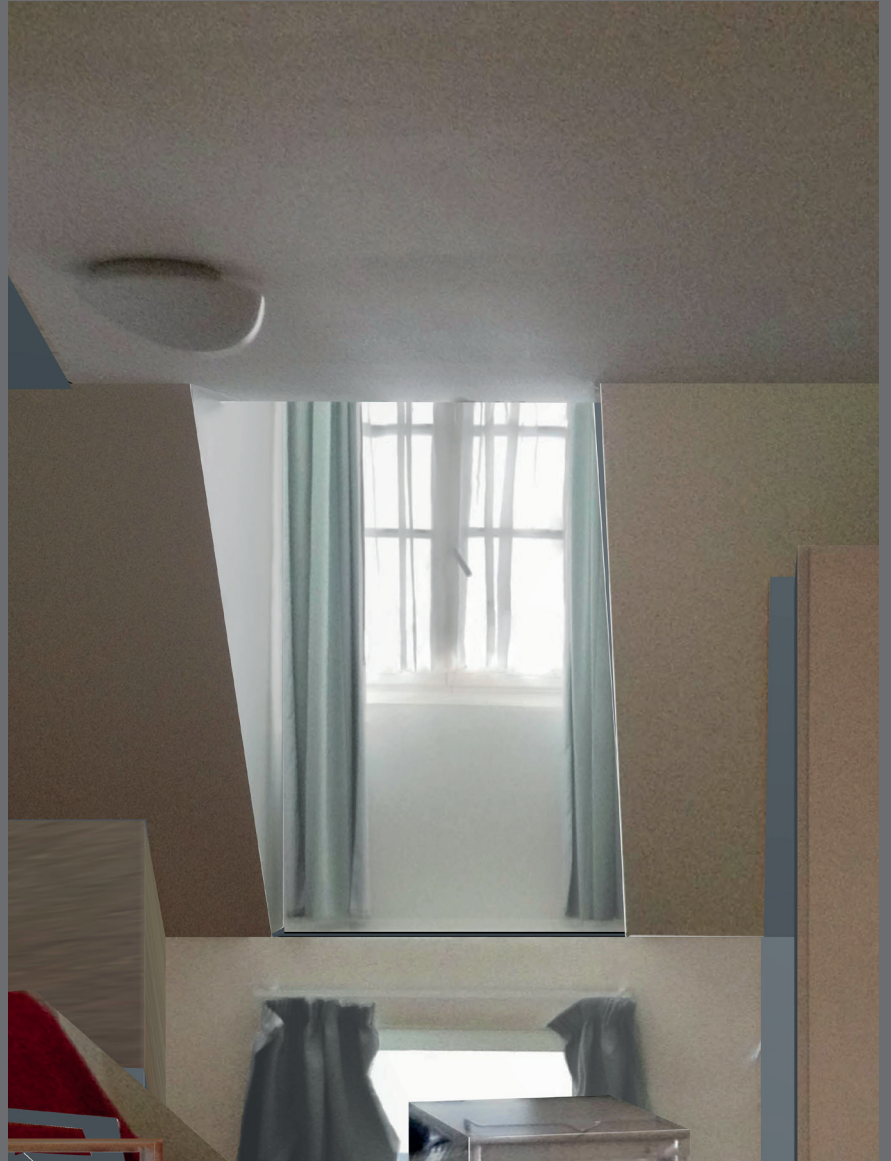
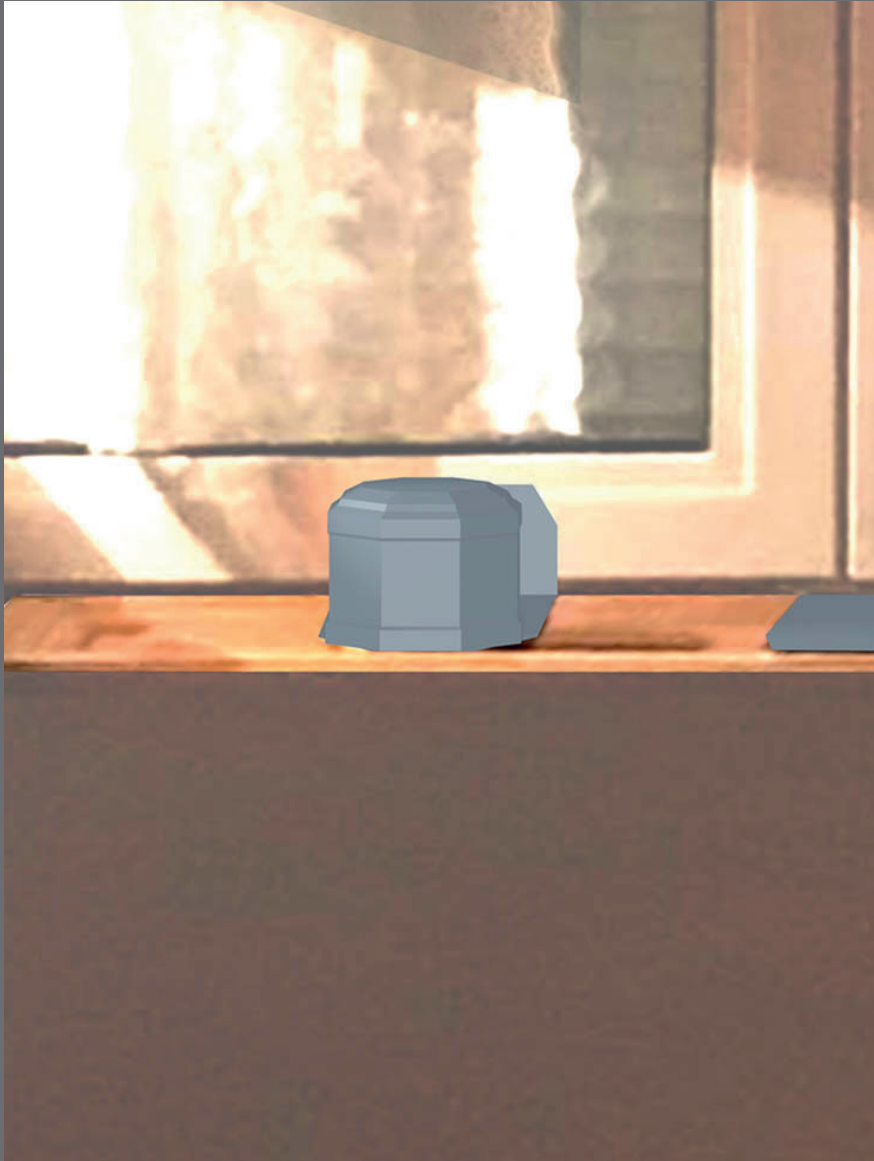
Cellulairement
& détails

2018
Rendus numériques de modélisations 3D.
Impressions sur papier, collées au mur.
200 x 130 cm & 200 x 100 cm









Vitrail, église St. Pierre de Coutances

2017

(capture réalisée en 2014)

Photographie numérique imprimée sur papier
Contrecollée sur plaquage bois collé sur médium
38,5 x 50 cm

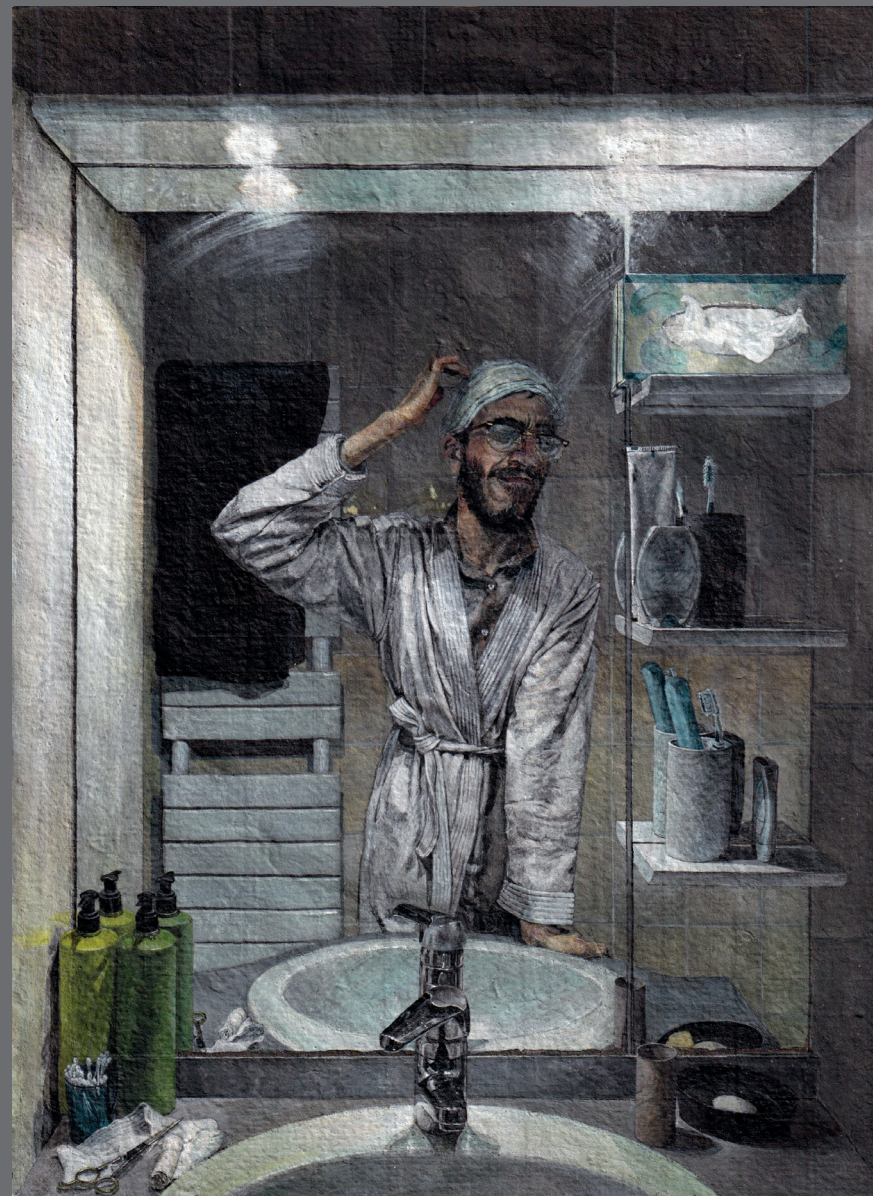
Collection personnelle de Vincent Deleplanque



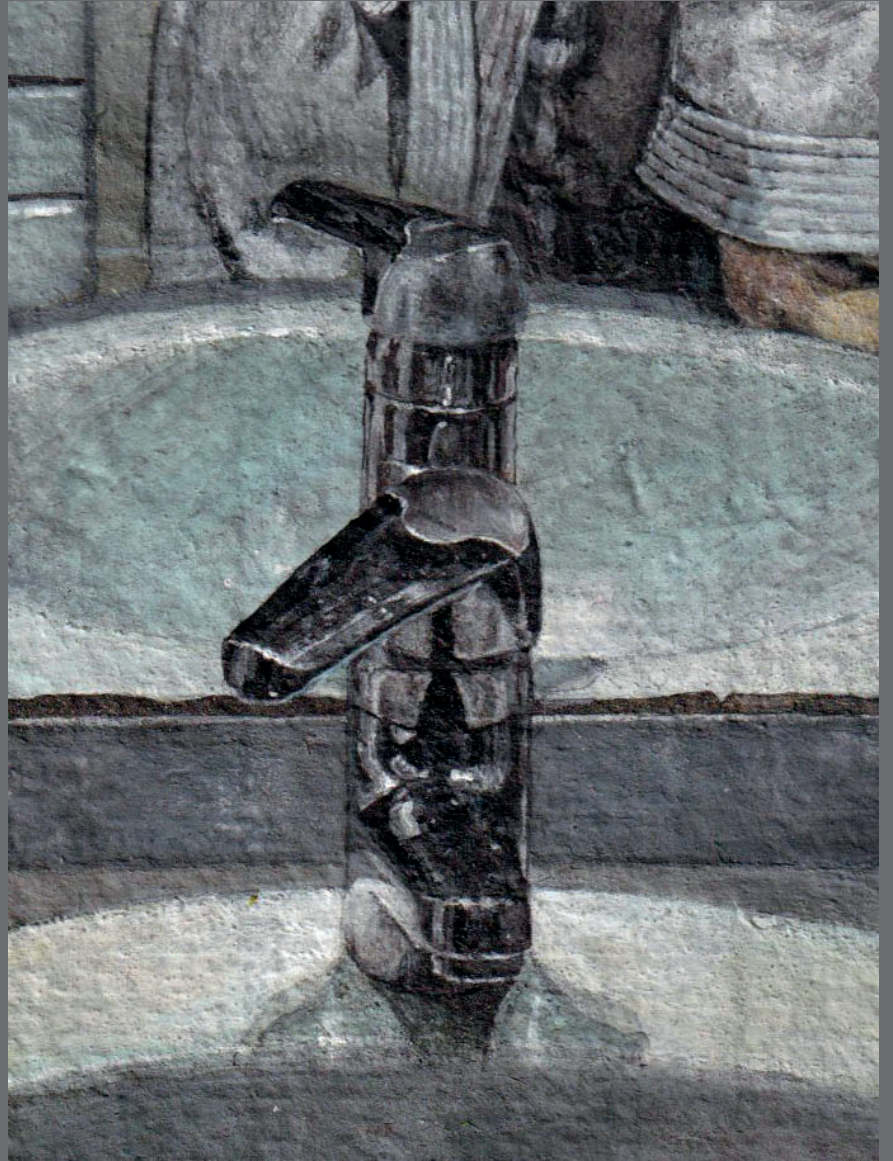
Portrait en mollab fortuit
ou Le révolutionnaire de salle de bain
& détails

2016
Acrylique sur papier.
20 x 30 cm

Collection personnelle de l'artiste.







Memento mori
↳ détail page suivante

2018

Photographie numérique imprimée sur papier.
Contrecollée sur plaquage bois collé sur médium.
37,5 x 50 cm

Collection personnelle de l'artiste.

Page suivante :

Portrait de Papy

2018

Béton de verre et pigment phosphorescent.
20 x 30 cm

Collection personnelle de l'artiste.





Cimetière, Geffosses

2018

Photomontage numérique imprimé sur papier.

Contrecollé sur médium ardoise.

46 x 50 cm

Collection personnelle de l'artiste.



Cénotaphe
⊗ détails

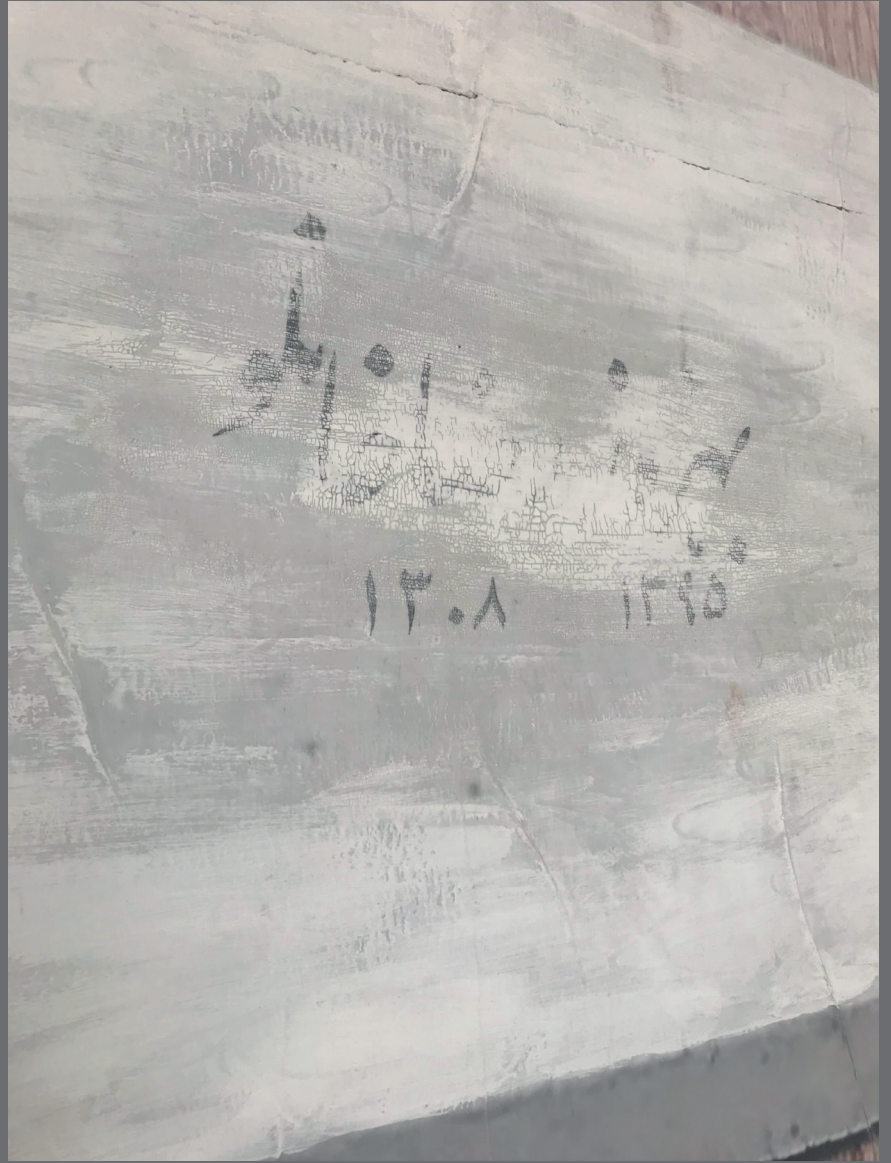
2018

Photomontage contrecollé sur socle en médium-ardoise.
Photographie contrecollée sur bois teint à la cendre de pistache.
Peinture noire et peinture hydro-réactive.
Bassine d'eau de rose et éponge.

250 x 150 x 10 cm

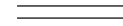
Partiellement détruit.
Collection personnelle de l'artiste.







ENTRETIENS



Ces entretiens ont été réalisés à l'automne, au domicile de l'artiste, dans le XVIIIème arrondissement de Paris. Le texte critique publié dans cet ouvrage était déjà, en très grande partie, composé, mais l'artiste n'en avait alors pas encore pris connaissance.

De la même manière que lors de notre rencontre en juin, lors de laquelle il put me montrer son accrochage, il accepta aimablement que j'enregistre nos échanges, afin que je puisse retranscrire ici le plus fidèlement nos échanges, et ses réponses à ces questions que je pouvais avoir encore à lui poser.

Comme il me l'a demandé, ces entretiens n'ont été que très légèrement relus et corrigés (complétion des négations, choix des ponctuations), tout cela pour qu'y soient traduits le mieux possible le ton et l'humeur propre à l'oralité de nos discussions.

L'artiste chez lui

Photo réalisée lors de nos entretiens.



Paul REZAKHANLOU

On va quand même pas faire semblant de se dire
bonjour là comme ça, franchement ?

Alice EZRA-JORES

C'est comme tu veux... En tout cas j'enregistre là.

Ah bon ! - *rires* -

Bon... bah j'espère que tu vas garder ça ! Qu'on sache
que même pour dire bonjour on est pas là pour faire comme
tout le monde ! - *rires* -

C'est comme tu veux.

Alors ! tu t'en doutes, tu es même déjà au courant, je
suis venue avec un certain nombre de questions à te poser.
Mais je n'ai pas réellement d'ordre ou de fil directeur, donc
je pense qu'on va se laisser mener tranquillement et que
les choses vont peut-être surgir par elles-mêmes au fur
et à mesure... ou pas d'ailleurs, on verra... c'est là que je
pourrais ressortir mes notes.

Puis je crois que tu tiens un peu à cette forme de
fluidité de l'échange. Et en même temps, ça me semble
convenir en partie à la manière dont tu as pu toi-même
décider de mener ton diplôme, puisque le discours et
l'échange y avaient une certaine importance.

Enfin bref ! Commençons donc :

Première question, toute bête, comment ça va ? et
comment tu te sens par rapport à ce diplôme, maintenant
que deux mois ou presque ont passé ?

- rires -

Ah oui... comme on dit, il faut bien commencer quelque part... Alors ça va. L'été est passé effectivement, toi de ton côté t'as bossé à critiquer mes machins, et je sais toujours pas ce que ça donne, et j'espérais en savoir un peu plus aujourd'hui... mais bon... tant pis ! ça m'intrigue juste un peu, mais tant pis - rires -

Et de mon côté pendant ce temps, j'ai pris du repos j'avoue, passé du temps en Normandie du coup, voir un peu de famille, et du pays surtout, du paysage. Et j'ai tranquillement continué à bosser sur un certain nombre de choses qui me trottaient dans la tête depuis le diplôme, des pièces, des projets de pièces, que j'avais dû mettre en pause le temps de finir l'affaire, et que je pensais ne pas pouvoir présenter avec les autres en juin...

Pourquoi ?

Oh ! pas grand-chose, c'était surtout pour assurer une certaine unité du propos que je voulais présenter. Faire en sorte que les choses se tiennent une fois montées et assemblées. Tu sais, les jurys, quand ils arrivent dans l'atelier pour voir ton boulot, la plupart du temps, ils découvrent tout d'un coup, que tu existes, que t'as cette tête, cette voix, cette allure, puis il doivent ensuite découvrir le boulot, et ils ont quarante minutes, pour tout prendre... Ou toi plutôt, pour tout donner, pour dire comme ça - rires -

Enfin, il faut les ménager les pauvres âmes, elles font un dur métier tu sais, regarder de l'art de 10 à 16h, avec pause déjeuner ! ça fatigue beaucoup tout ça !

Enfin, blague à part... Le fait est que tu dois déployer disons cinq, six, sept ans de recherches, parfois plus, et en fait la plupart du temps toute une vie, parce que les choses ne viennent jamais de nulle part... Et alors il faut choisir, composer, resserrer, tracer des jalons que tu espères être les plus clairs possibles, des choses assez simples pour que tout soit vite et bien posé, et des choses assez riches en même temps pour qu'il y ait de la prégnance, de la durée, que la chose ait de la teneur, et ne s'écroule pas dès la fin des quarante minutes de discussions... mais bon, cette question, ça emmène vers une autre affaire, on y reviendra peut-être plus tard.

Oui c'est prévu, normalement, en tout cas je ne voudrais pas qu'on dessine des pistes, pour les jeter, et ne jamais les emprunter ensuite, ça serait dommage.

Et, donc, tu ne m'as pas répondu, pas tout à fait, comment tu te sens par rapport à ce que tu as présenté, deux mois après.

Je me sens comme... je me sens un peu *méfait accompli*¹ comme on pourrait dire, ou comme qui dirait ! - rires -

Non je suis plutôt content, enfin c'est toujours délicat. J'y ai repensé, réfléchi, tout ça, et a priori, j'ai fait ce que je voulais faire comme je voulais le faire, donc de ce point de vue là, je n'ai pas de souci. Surtout que je trouve la plupart des pièces que j'ai montré plutôt vraiment belles, et intéressantes, ou en tout cas très enthousiasmantes sur les possibilités et les perspectives qu'elles me semblent pouvoir

¹ La formule est une citation d'Harry Potter, et sert au personnage à dissimuler le contenu d'une carte magique dont il a l'usage. Il s'agirait également du titre, qui cite cette même formule, du mémoire rédigé par une amie de l'artiste, Marguerite Li-Garrigue.

ouvrir pour ma pratique future. Cette utilisation de la 3D surtout, c'était très intéressant, et je crois qu'il y a encore d'autres choses à faire à partir de ça.

Après, j'ai encore des réserves, mais elles correspondent à peu près aux réserves que j'avais avant le montage et la présentation, celles auxquelles je m'étais un peu résolu malgré tout, pour le jour J, mais qui me laissent tout de même un reste de goût de moins bien, par rapport à l'ensemble. Je parle surtout des photos, celle du banc et du vitrail. Je trouve qu'elles sont encore trop *que* des photos, ou *juste* des photos. Elles sont belles, elles sont intelligentes, et à la réflexion, je crois qu'elles révèlent, des niveaux et des articulations de pensée similaires à mes autres pièces. Mais par rapport à ces autres pièces justement, parce que c'est des photos, et qu'elles apparaissent comme étant des photos, elles n'offrent pas ce même sentiment d'intrigue, ou d'incongruité que les autres... elles ne font pas loucher pareil, voire pas du tout. Et je trouve ça dommage.

Même si je reconnais par ailleurs que je trouve ça un peu nécessaire malgré tout. C'est pour ça que je m'y suis plié même. Parce que mon diplôme n'était pas destiné qu'au jury, ni même au monde de l'art. Il l'était même plutôt secondairement à mon avis. Je le faisais d'abord pour moi, très clairement, puis les amis proches, la concurrence émulative ! *-rires-* mais aussi pour la famille, pour voir ce que ça allait pouvoir y causer, comme effets, ou comme conséquences, comme causeries peut-être... va savoir !

C'est un peu pour la même raison d'ailleurs que j'avais produit les quelques éditions qu'il y avait à l'étage, cette sorte d'annexe ad-hoc au diplôme, qui devait pouvoir servir de point d'accroche, ou de porte d'entrée, ou de mise en contexte du reste des recherches.

On y reviendra, parce que ça m'intéresse justement, de savoir quel statut tu accordes à ces éditions, à cette sorte d'annexe de ton accrochage. Mais je pense qu'on y reviendra justement quand on parlera du statut que tu accordes plus globalement à ton diplôme, et comment tu le penses, au delà de ce qu'on peut y voir ou en comprendre par nous mêmes par ailleurs.

Mais tu parlais de ta famille, ils ont réagi comment lorsque tu leur as montré toutes ces choses ?

Oh ! bah... dans le silence ! Comme on aurait pu s'y attendre... *-rires-* Enfin pas tout à fait non plus, parce que j'avoue que je ne savais pas très bien à quoi m'attendre justement. Mais mon père n'a rien dit, en tout cas..

Il est entré dans la pièce, avec tout le monde, il a souri, tout du long, il a du dire quelque chose du genre « *tiens ! c'est le père* » devant le portrait de son père, puis rien d'autre tellement. Juste une sorte d'avenance muette que je saurais mal décrypter. Comme pas mal d'autres choses d'ailleurs, mais bon...

Mon frère était dans une même humeur, un peu plus inquiète je crois, parce qu'on a pu avoir des différends. Ma mère était plus ouverte, même si c'était plus compliqué aussi. Je pense que comme ça n'était pas sa famille, elle se sentait moins immédiatement concernée, et donc moins bloquée. Et comme en même temps il y avait une édition à l'étage concernant sa mère, ça laissait ouvert un accès pour du dialogue, de l'échange, et même si elle reste réservée, et qu'elle refuse toujours de s'imposer, je crois qu'elle aime assez quand il y a de ça, de l'échange, ou une forme d'échange, et d'attention à l'autre.

Et puis ma grand-mère... bah qu'est ce que je peux te dire, elle a passé quasiment 60 ans marié avec le bonhomme dont la trombine était accrochée au mur, et

elle n'a rien dit... c'était surprenant... elle tournait en rond, comme un gamin impatient, elle s'asseyait, se relevait, se rasseyait, ne regardait rien. Et on en dira que ça, parce que ça serait triste, ou dur, d'en dire plus.

Et puis il y avait ma tante, qui est venue avant, seule, un après-midi, pour voir tout bien, et qu'on puisse en discuter ensemble. Puis elle est revenue le jour avec la famille, et enfin le jour de la soutenance avec le frangin.

Tu fais bien d'en parler justement, c'était quelque chose de surprenant, ou en tout cas, qui a pu retenir l'attention, pendant ta discussion, elle était assise seule en haut, à nous observer, et tu l'observais toi-même régulièrement, puis lorsque le jury t'en as parlé, je ne sais plus bien ce qu'ils t'ont dit, ni d'ailleurs quoique ce soit qu'il t'aient dit, je dois avouer... en tout cas tu as eu un moment d'émotion un peu retenue, est ce que je peux me permettre de te demander de me l'expliquer ? ou...

- éclats de rire -

Ces précautions !

Et là le gars qui fond en larmes à nouveau, sous tes yeux, rien que d'y repenser ! La peine ! Tu sais, personne n'est mort, tu peux y aller, pose moi donc tes questions.

Alors est ce que tu peux m'expliquer ce moment ?

Oui bien sûr. En fait, pour tout te dire, je pense que c'était juste une transcription, preuve à l'appui, d'à quel point le silence a pu peser et pèse encore dans ma famille.

Alors ! pour reprendre depuis le début, ma tante était allée s'asseoir à l'étage, je pense, parce qu'elle a une forme de handicap. Et elle ne peut plus rester debout très

longtemps, et comme c'était le seul endroit où il y avait des chaises. Je n'avais pas pensé à en descendre. Et puis j'avais surtout pensé que d'autres gens se permettraient plus de rentrer, de monter, consulter les éditions, se mettre où ils en avaient envie. Mais ça c'est toujours la même histoire... je voulais que la porte reste ouverte, et je sais plus bien quel tâcheron qui jouait les guides à ce moment là avait fermé la porte derrière, et tout de suite tendu le moment, et surtout clos un des aspects auxquels je tenais pour le déroulé de l'affaire, au nom de... au nom de rien en fait, au nom du « *c'est comme ça* » et de la connerie qui lui faisait l'admettre... Quand les grattes-papier gagnent à ce point que c'est eux qui décident jusque si une porte doit être ouverte ou fermée... La bêtise... Enfin la prochaine fois je l'enlèverai de ces gonds, ça sera réglé !

Et donc elle avait besoin de s'asseoir, plus ou moins, et les chaises que j'avais laissées étaient en haut. D'autant plus qu'elle venait là pour voir quelque chose qu'elle avait déjà vu deux fois, en partie. Je le lui revaudrai toujours d'ailleurs, d'avoir fait tous ces efforts...

Et je pense que je la regardais, parce que beaucoup des anecdotes que j'utilisais dans mon diplôme, je les tenais d'elle, parce que contrairement à mon père, ou mon côté de la famille, ma tante rechigne moins à parler, ou à transmettre, pour le dire comme ça... Et je pense qu'involontairement, comme j'utilisais un matériau que je tenais en partie d'elle, je la vérifiais du coin de l'œil, tout bêtement.

Mais donc voilà, le jury, enfin même plutôt le président du jury d'ailleurs, a tenu à me demander pourquoi, et, bon je ne sais pas bien quelle était la nature des regards que je lui jetais, qui aurait justifié qu'il me demande pourquoi comme ça. Tu me diras...

Je te dirais que c'était un mélange de ce regard au plafond qu'on peut avoir parfois, de temps en temps, dans des examens à l'oral par exemple, quand on cherche ses mots, et une sorte de regard plus inquiet, qui avait l'air de vérifier quelque chose du coup, comme tu dis. Mais entre nous, ça ne m'a pas semblé plus notable que ça, enfin ça me paraissait très inconscient en tout cas. Rien qui m'ait fait tiquer.

D'accord ! Je te fais confiance alors.

Quoiqu'il en soit, Monsieur le président de mon jury me demande comment cela se fait, ou pourquoi. Et je commence donc à lui répondre, et à essayer de lui expliquer quelle importance a ma tante à mes yeux, et en quoi je place en quelque sorte mes recherches sous son regard, et en fait même, surtout, en quoi elle se révèle être mon *spectateur zéro*. Et le fait de l'avouer là, et d'en parler, devant une audience, et devant elle, alors qu'elle n'en savait rien, et qu'il n'y avait pas lieu qu'elle le sache, si tant est qu'elle ne le savait pas déjà un peu, d'autant plus que ça ne me semblait pas être un sujet qui allait pouvoir être amené dans les conversations... bah ! ça m'a fait remonter trois larmichettes quoi !

Mais, enfin tu me confirmeras, j'ai le sentiment d'avoir bien su me reprendre, et gérer l'affaire, et remettre les choses sur leurs rails pour continuer à dire ce que j'avais à dire. Et je trouvais même le moment plutôt beau quand j'y pense, comme si tout le diplôme, ou le travail, avait été placé sous sa veille, calme et sereine depuis l'étage. Même mes amorces de larmes étaient assez belles, dans leur retenue.

Par contre, je tiens à le dire, et à ce que ce soit retenu quelque part, donc j'espère que ça ne sera pas coupé dans ton montage, pour le dire comme ça, Monsieur mon président a eu apparemment plus de mal à se remettre de mes larmes

que moi. Puisqu'au moment de ma délibération ; parmi les trois choses et demies, dont ils m'aient parlé, lui a choisi de me parler de ça, en ayant l'air d'avoir oublié que c'était sa question qui avait causé cette scène, et en m'accusant surtout de les avoir fait se sentir comme *pris en otage*, je le cite ! pris en otage dans ces émotions là, qui avaient finalement été retenues en plus. Quand tu penses que la même personne se pliait de rire devant le diplôme des deux guignols qui avaient décidé d'aller enfariner et entarter Buštamante, quelques jours plus tard et de lui prendre le micro des mains pour y gueuler la vacuité de leurs semblants d'opinions... C'était Monsieur le président de mon jury. Lui-même !

Je n'ajouterais rien. Cette partie là me concerne moins je crois... Mais pour te reprendre, tu as dit quelque chose juste avant, tu parlais de ta tante en disant qu'elle était ton spectateur zéro, c'est bien ça ?

Oui, pardon ! Oui, c'est comme ça que j'appelle ça. En fait c'est tout bête, tu dois connaître l'expression *patient zéro* ? Elle sert en médecine à désigner le premier malade d'une épidémie, ou d'une infection. Ça reste parfois hypothétique, mais ça peut permettre de mieux cerner le parcours et le fonctionnement d'un virus par exemple, pour mieux le combattre. Et donc ce patient zéro, un peu fantôme, supposément, c'est celui à partir de qui tout se propage ensuite.

Et, pas que j'envisage mes recherches comme une épidémie, loin de là, mais, ce que je veux dire par spectateur zéro, ou lecteur zéro, ou interlocuteur zéro, c'est une manière de qualifier cette sorte de destinataire fantôme, plus ou moins bien défini, qu'on a tous en tête lorsqu'on produit une pièce. Et qui peut changer d'une pièce à une

autre, et s'incarner par moment, ou pas, ceci, cela. Les écrivains ont beaucoup ça. Et j'ai pu constater qu'il n'était pas si rare de voir que ce sujet puisse être discuté de leur côté. Je veux dire, que pour tel bouquin, le destinataire soit ici telle personne, là telle institution, ou tel ensemble de personnes, ou telle entité... c'est admis.

Mais ça l'est beaucoup moins en art. Alors que c'est quelque chose qui y existe aussi. Et ça s'expliquerait en partie par le fait que, le plus souvent, en art, je crois en tout cas, ce public zéro, c'est juste le préconçu d'une audience universelle et mal définie, voire pas définie du tout. Comme si l'univers entier, ou *l'Humanité* allait se pointer là, à 11h30, rue Bonaparte, pour aller regarder ton boulot dans un atelier mal chauffé. Parce qu'entre nous, on peut attendre je pense, si Diogène ne l'a pas trouvé dans les rues d'Athènes avec sa lanterne, l'Homme avec un grand H, l'Homme de Platon, bla bla, c'est qu'on est mal barré... surtout qu'en plus il le cherchait en plein jour ce con !

Mais bref ! ça arrive parfois aussi, que pour une pièce, ou un ensemble plus large de recherches, ce lecteur zéro soit finalement un peu plus défini. Typiquement, c'est souvent le cas dans une relation de mécénat ou avec un collectionneur-acheteur. Et dans mon cas, ce lecteur zéro, c'est ma tante.

Et pourquoi ça ? Et tu veux dire que tu penses à ta tante quand tu fais une pièce, que c'est pour elle que tu les fais ?

Alors oui et non... Et de moins en moins d'ailleurs, maintenant que j'ai le sentiment d'en avoir fini avec ces pièces sur ma famille, ou du moins sur mon grand-père. Mais pour le cas de ces pièces là, de mon diplôme, je

pense que ça vient surtout du fait, comme je te l'ai dit, du fait que j'ai souvent pu plus et mieux parler des choses, notamment des histoires de famille, avec elle plutôt qu'avec le père par exemple.

Et donc, lorsqu'il s'agit de faire des pièces à propos de certains membres de cette dite famille, ou d'en parler, inmanquablement, elle devient le référent, ou le lien, celle par qui parfois, certaines informations auront pu passer. Et donc celle à qui je dois de savoir beaucoup de ce que je sais, et que j'utilise dans certaines œuvres, et à qui, donc, je suis redevable encore.

Mais ça n'est pas que ça pour autant, parce que par ailleurs, même pour ce qu'il s'agit des pièces qui ne s'articulent pas autour de ces motifs familiaux, elle peut parfois occuper ce rang de lectrice zéro, mais là du fait de son attitude vis-à-vis de ces choses là, et de l'art notamment.

Parce que le père, en l'occurrence, il fait partie de ces gens, pas fermés, loin de là, mais pour qui l'art c'est un *autre chose*, ou un *là-bas* un peu lointain ou un peu clos. Et il a pu avoir du mal à comprendre, ou accepter que j'en fasse mon affaire d'ailleurs, et même si ça va mieux maintenant, je pense que même s'il l'accepte, il ne comprend sans doute toujours pas tout à fait pourquoi j'ai pris cette décision. Mais à ce moment là ce serait peut-être à moi de lui expliquer, en quoi ça a à voir avec lui, etc. etc. etc. C'est encore un autre affaire tout ça !

Ce que je voulais dire, c'est que, ma tante est quelqu'un qui est plutôt éloignée des milieux de l'art, extérieure en tout cas, comme son frangin finalement, comme le père, mais elle a une attitude à cet endroit plus ouverte et plus large je dirais. Et lorsque je produis une pièce, penser à la manière dont elle pourrait être reçue ou comprise ou appréciée par ma tante, ça me permet d'avoir

un certain équilibre, de mesurer comment se bâtissent les choses, pour faire en sorte de ne pas clore toute la pensée, au point de ne plus la faire circuler que dans un petit environnement très clos, au sein duquel seraient a priori admises des questions ou des idées qui en fait ne sont, par ailleurs, pas si évidentes que ça, voire du tout !

Et cet équilibre que je lui trouve, entre distance ou extériorité d'un côté, et ouverture, et curiosité, ça me permet donc de pondérer les pièces, de m'assurer qu'il y a toujours quelque chose quelque part qui parle, qui accueille, le bout d'une ficelle à tirer pour qui voudrait démêler la pelote. Pour qui ferait l'effort bien sûr, d'aborder des choses qui peuvent être parfois plus complexes ou délicates, mais aussi plus exactes et précises, plus près du cœur de la recherche en elle-même.

Et c'est ça que je veux dire par cette expression, et on revient à ces questions de patient zéro, d'où ça vient. En simulant la réception virtuelle de ma tante face à mes pièces, ça me permet d'avoir après, en tête, une sorte de prototype de ce que pourrait une réception de mes œuvres de la part d'un public peut-être plus large. En fait c'est juste la question de savoir si tu fais de l'art pour les artistes, ou pour les spécialistes, ou pas.

Et donc toi tu le fais pour le grand public ?

Non, pas non plus. Je ne crois pas en tout cas... Je dirais plutôt que ça se situerait dans un niveau intermédiaire. Je refuse l'exclusivité ou l'enclosure d'un certain monde de l'art. Mais je ne vise pas non plus du grand public. Parce que l'idée de grand public me fait chier elle aussi finalement... Puis tout ça, c'est amené à disparaître, ou à se diriger vers une forme de granularité de plus en plus fine et éparpillée, je crois.

Donc disons que mes recherches seraient plus tournées vers des interlocuteurs intermédiaires, pour le dire comme ça. Ou spécifiques. Comme on le voit en littérature ou ailleurs même, où chaque auteur, cinéaste,, a son lectorat finalement...

D'accord ! Mais est ce que tu ne crains pas que ça change ton approche lorsque que tu réalises une pièce ?

Mmmh... je vois ce que tu veux dire... C'est délicat... a priori oui, ça peut-être un problème... Mais, à y penser là rapidement, je crois que c'est se tromper un peu en posant les choses comme ça. Parce que cette question du lectorat de tes œuvres, ou de ton *interlocutorat*, j'invente un mot, c'est une question qui se pose par défaut, quoiqu'il advienne, sauf peut-être chez des artistes bruts. Et encore...

Donc poser cette question là, c'est inévitable. Et exprimer ensuite une volonté d'y répondre, finalement, ça revient à une manière de prendre un certain parti, et de poser une option, de traduire une considération de ce que tu penses de ce que sera ou pourra être ton public, et de comment tu imagines et/ou désires que ton boulot soit reçu, et qu'un échange se produise peut-être, à partir de l'exposition de ton affaire, exposition au sens large d'ailleurs. C'est une manière de ne pas se le tenir pour dit finalement. C'est dire : *Il y a une œuvre, il y a l'artiste qui l'a faite, et il y a ceux qui vont la voir. Qui sont ils ? quels sont ils ? quels devraient-ils être ? et à quoi bon ?* Ça ne me semble vraiment pas être grand chose d'autre ou de plus que ça.

Et là typiquement, par exemple, quand je pose que mon spectateur type, par défaut, ce que j'ai en tête comme étant l'autre côté de mes recherches, c'est la curiosité extérieure de ma tante, c'est que j'ai décidé de poser cela.

Mais tu pourrais très bien poser que les gens c'est tous des cons, qu'il n'y a que toi et trois copains qui eux pourraient véritablement mériter ton boulot, et alors tout savoir à son propos. Ou bien tu peux poser d'autres critères, plus nombreux ou plus précis, ou différents. Mais le fait est que la question se pose, ou est posée. Et que quoiqu'il arrive, si tu choisis de faire de l'art, et de le montrer, ce sera à des personnes, et à certaines personnes,, précises, correspondant à un certain nombre de critères. Mais ça ne sera jamais toutes les personnes du monde, ni toute l'humanité... Et personnellement, je crois qu'il faut en faire quelque chose.

Et pour finir de te répondre, oui, ça va changer tes œuvres, ta propre manière de les aborder, de les concevoir, c'est obligé, d'une manière ou d'une autre. Mais c'est pas tant que ça me semble être une question qu'il ne faille pas poser, qu'une question qui au contraire, doit être posée, mais à ce point en amont de tout le reste, qu'ensuite elle serait complètement acquise et intégrée, au point d'être presque oubliée par la suite.

Ou si tu veux, ça revient à poser en quelle langue tu choisis d'écrire avant de formuler un projet littéraire.

Personne ne le fait réellement.

Si ! Beckett. Ne serait-ce que lui. Parce que, c'est un vieux topos, le truc des grands auteurs qui choisissent d'écrire dans leur langue natale, et dont on dit souvent que par leurs œuvres, ils auront fini par bâtir leur langue propre.

Mais là c'est plutôt la question du style...

Mais est-ce que la solution ne serait de ne pas y penser ?

Non ! justement, on retomberait sur ce que je te disais plus tôt, cette position là d'un *faire de l'art pour tout le monde*, qui est complètement illusoire et franchement bête.

Et... j'y pense là comme ça, mais quand je faisais des jurys blancs, dans mon ancienne prépa, on en avait toujours un ou une qui venait, et qui faisait du street art, ou qui exposait des trucs dans la rue, et qui nous disait alors que comme ça, tout le monde pouvait voir le truc en question. Et tu démontais son raisonnement, ou son absence de raisonnement en une question : c'est quoi l'adresse ?

Et sans mauvais jeu de mot, c'est ce qui se passe avec cette question des destinataires, et ce fantasme abscons d'une audience universelle qui n'existe nulle part. Quoi que tu fasses, c'est toujours à un endroit et un moment donné. C'est la lanterne de Diogène... Et ce que je pose là, c'est l'éventualité d'y réfléchir.

Et d'ailleurs, ça n'est pas que du côté de l'artiste que ça me semble important ou riche à envisager. Et essayer de se poser la question, alors que tu es lecteur, lectrice ou spectateur ou spectatrice, et que tu fais face à des œuvres qui te sont données à voir, et à réfléchir, ça permet très souvent, aussi, de mettre en perspective ce qui en est perçu à ce moment là. Je veux dire que, même si ça n'est pas formulé, ou mal chez un artiste parce qu'après tout, on est pas obligé d'en faire toute une théorie comme je le fais moi... mais en tout cas, une fois que tu comprends que telle œuvre ou telle autre est en fait plutôt réalisée dans telle ou telle intention, ça permet de mieux saisir en quoi par ailleurs elle pouvait te parler, ou non.

C'est quelque chose que tu fais toi-même ?

Oui ! Toujours !

D'ailleurs, ce problème de destinataire, ou de manque de définition du destinataire d'un boulot, c'est un problème qu'on rencontre plutôt souvent dans les diplômés aux Beaux-arts. Et je crois que c'est une forme d'oubli en partie causée par cet a priori idiot de l'audience universelle et ce qui s'en suit, etc. etc...

Et quand tu fais un tour des machins, tu te retrouves du coup souvent dans des accrochages qui sont dans un entre-deux qui les rend hermétiques, ou vagues, et qui ne tient pas qu'au fait qu'on soit jeunes, ou encore qu'au début d'une forme de définition de nos recherches.

A priori les étudiants, les *diplômants*, montent une exposition. Parce que, c'est comme ça que ça fonctionne, c'est ce qu'on est censé savoir faire, ou apprendre à faire, ou finir par faire à terme quand on sortira de l'école, des expos. Même si ça n'est jamais réellement formulé puisqu'a priori, normalement, l'art n'est pas un environnement obtus, ou ne devrait pas l'être, ou se croit ne l'être pas, et qu'on laisse plus ou moins toujours une certaine forme de porte ouverte à autre chose, à la possibilité de la performance, et encore, la possibilité qu'on y laisse est tout de même aussi très cadrée... et en même temps que je t'en parle, je réalise qu'en fin de compte, les formes qui se proposent d'explorer des territoires soit neufs soit bâtards sont finalement assez rares, et pas toujours si bien réceptionnées. Et même la perf² qui se retrouve récompensée, c'est de la perf à la papa, bien rangée bien cadrée, pas un cheveu qui dépasse, ou alors c'est qu'on aura prévu, que ça aura été prévu... sans surprise.

Bref ! quoiqu'il en soit les *diplômants* montent le plus souvent des accrochages de type exposition. C'est comme

2 performance

ça, c'est leur problème, et c'est comme ça que fonctionne le monde de l'art... c'est comme ça... Et on retrouve encore du *c'est comme ça* et de l'impensé d'ailleurs... mais peu importe !

Ce que je voulais dire surtout, c'est que lorsque les étudiants montent leurs accrochages de diplôme, ils savent qu'ils auront un jury, et qu'en face ils seront là, et qu'ils auront leurs quarante minutes pour défendre le bazar, et leur prof derrière pour les défendre eux. Et ils intègrent ça plus ou moins consciemment quand ils montent leur accrochage. Et quand toi tu te retrouves à visiter le machin, déjà pour peu que tu puisses un peu voir les choses selon si vernissage ou pas, et l'ampleur du truc... bah... tu te retrouves face à des formes ou des formulations plastiques souvent absconses, des choses qui sont visiblement pensées pour que t'y déambules seul comme tu déambulerais au palais de Tokyo par exemple, mais qui en même temps ne parlent manifestement pas d'elles-mêmes, et qui ont besoin, pour que tu les comprennes, que l'artiste soit là à côté pour tout t'expliquer, voire son prof avec.

Et ça ne marche pas, ça ne tient pas. Et c'est triste à dire, mais ces deux trois dernières années j'ai essayé chaque fois de voir le plus de diplômés possibles, mais la plupart du temps, tu rentres, tu vérifies que *oui, mais non*, et tu sors, aussitôt... Tu ne peux rien en faire, puisque le boulot ne fait rien de toi, qu'il ne s'adresse pas à toi, ou n'envisage pas la possibilité que tu t'y investisses. Et je te parle même pas des diplômés à monde, ou à code, ou à gros repères bien grossiers, qui, eux, peuvent parfois pallier cet effet de silence qui arrive trop souvent dans ces choses là, mais au profit d'une chose pauvre, triste, que tu comprends alors effectivement, mais trop vite, trop bien, pour rien...

Qu'est ce que tu veux dire par diplôme à monde ?

Je veux parler des boulots à monde. Je veux dire les gens dont, quand on voit leurs pièces, et qu'on repart ou qu'on sort, tu as grand-mère qui se penche vers grand-père et qui dit « *ah celle-là ! ah celui-là ! elle a un univers !* »

Tu vois ce que je veux dire ? Ces gens qui ne te mettent pas en place de la pensée tellement, ou de l'idée, ou de la réflexion, mais un univers, un petit machin confort pour se lover dedans. Des petites choses mignonnettes, rien qui te fasse te dire quoique ce soit ou penser réellement, ni qui pense par soi-même tellement d'ailleurs. C'est typiquement, par exemple, le cas des boulots qui fonctionnent par la joliesse.

Et ça n'est pas bien ?

Si, bien sûr ! Enfin ça n'est pas mal en tout cas. C'est bénin si tu veux. Mais demain, va faire l'expérience d'un taf dans ce genre là et à côté d'un boulot qui s'y colle, qui décide d'aller y plonger dans le cambouis de toi, et de soi. J'attends de voir duquel tu vas revenir un peu changée, en me disant à quel point ça t'en aura collée une, ou bouché un coin.

Alors ceci dit, ces rhétoriques de l'effet de vérité révélée, ou de l'effet *wouahou* ne doivent pas, et ne peuvent pas suffire à justifier de la qualité d'une pièce. Loin de là. Mais je ne crois pas que la joliesse fasse l'art. Et que rien n'arrivera jamais à la cheville de se retrouver d'un coup dit dans une œuvre d'art, que ce soit un dessin, une photo, un texte, peu importe... Il n'y a rien de plus confondant.

Et je ne crois pas que ce soit là que les choses se passent, dans ces œuvres à monde, et je ne pense pas non plus que ce soit ça qui fasse *que*, ni qui dise *que*. C'est joli,

c'est gentil, voilà tout. Et c'est très bien comme ça, tant que ça ne se prétend pas être plus ou mieux, ou autre chose. Mais faut raison garder. C'est pas ça qui t'agite les boyaux ni la tête, ou l'existence elle-même.

Du coup on se retrouve revenus aux questions de diplôme, et de statut. Tu parlais de ces diplômes qui sont, en quelque sorte, dans une forme d'entre deux, qui ne savent pas choisir. Et puis tu parlais aussi de ces formes plus *bâtardes*, telles que me semble être ton diplôme pour le coup.

Est ce que je pourrais te demander de m'expliquer comment tu penses ton diplôme par rapport à ces questions là, comment tu le situes et comment tu te situes toi par rapport à tout cela ?

Oui !

Alors le diplôme, tel que je l'ai bâti, il répondait en partie à ces problématiques, en plus d'autres évidemment, mais pour commencer par ce de quoi on parlait... en fait je voulais déjouer ce problème rencontré par ces diplômes là, qui s'oublent, et qui ne prennent pas parti. Et je voulais proposer, ou trouver quelque chose qui s'adresse à ces situations, et qui ne fasse pas comme si de rien n'était, comme si la chose en jeu, celle là présente, c'était autre chose que cinq-six personnes dans une pièce donnée, à un moment donné, et qui parlent.

Par ailleurs j'avais une forme d'envie très forte de ne présenter qu'une seule pièce, de présenter quelque chose qui ne se résume qu'à une seule chose, qui concatène tout ce que peuvent être mes inquiétudes et mes recherches. Et puisque je me sentais arriver à la fin d'un cycle, ou au bord d'enfin régler à peu près le compte

de cette chose là qui m'occupait jusqu'ici de mon *iranité*, pour le dire comme ça, et par là, ou de mon grand-père, celui par lequel cette *iranité* est arrivée... je voulais que cette pièce/expo soit une sorte de point conclusif de tout cela, et vienne tout dire et régler de cette affaire là.

Et en même temps, encore, je ne voulais pas totalement abandonner le principe d'une exposition, moins parce que la chose ou le format m'intéresserait, c'est très loin d'être le cas, et je trouve ça même plutôt ennuyeux et crassement bête. Mais j'y tenais malgré tout parce que je voulais que ce qui allait être monté et montré, mes parents, et ma famille puissent le voir. Et comme je te l'ai dit, ils sont plutôt lointains au milieu de l'art et à ses codes, et donc proposer une forme d'exposition, d'accrochage, garder quelque chose d'assez simple, ça me permettait de ne pas les abandonner non plus, les garder là, quelque part, et de leur laisser ouvert un angle, un endroit.

Et donc j'avais ces trois pôles là, ces trois points : Faire quelque chose de la discussion, et l'utiliser à l'endroit du diplôme. Ne montrer qu'une seule œuvre, qui totalise tout ce que je voudrais y mettre. Et faire en sorte que ça reste tout de même accessible.

Et c'est là que tu es arrivé à ce que tu proposes finalement dans ton diplôme, si je comprend bien ?

Oui et non, en fait pas tout à fait encore, ça, ça n'étaient que des sortes d'images, d'envies lointaines, formulées il y a déjà deux ou trois ans, et à propos de quoi j'ai lentement et progressivement réfléchi, changé mes options, et mes opinions... ça a beaucoup évolué !

En fait pour tout te dire, comme je viens tout de même un peu d'un atelier de performance, et d'une

pratique qui en est malgré tout un peu proche, la première idée était très brute. Je voulais avoir une sorte de bloc quelque part, plutôt en galerie droite à ce moment là, posé au milieu, sans trop savoir encore ce que j'y aurais mis... Et j'avais dans l'idée que je l'aurais déployé ensuite, au moment de la discussion avec mon jury, ce qui aurait été une sorte de performance, qui aurait alors pris en compte la discussion, mais qui aurait aussi été parlante de ce que je voulais exposer, et exprimer. Puis, une fois le moment avec le jury passé, les choses auraient été accrochées alors, et laissées là exposées, pour le moment du vernissage s'il devait y en avoir un, ou celui de la venue de la famille et des amis en tout cas.

Et il y aurait eu ainsi trois temps différents, distincts, et liés. Le moment de la retenue, un peu énigmatique, avec une seule œuvre, cette espèce de bloc posé au milieu de l'espace. Le moment du déploiement, par la discussion avec le jury. Et enfin le moment de l'exposition, avec les œuvres accrochées aux cimaises.

Et c'était la manière que j'avais trouvée de réconcilier à peu près ces problématiques qu'on rencontre trop souvent, et de faire tenir à peu près ensemble la présence d'un jury, et cette coutume, que je n'aime pas trop donc, de considérer son diplôme comme une exposition plus ou moins personnelle.

Je te trouve poli !

En quoi ?

Ça n'est même pas que tu n'aimes pas trop ça, tu m'as tout de même déjà fait comprendre à peu près que tu trouvais ça complètement vain voire stupide ! je te cite !

- rires -

C'est vrai... Mais en même temps, est ce que c'est pas vrai pour le coup ? Ne serait-ce que le simple fait que ce soit une coutume non interrogée ni remise en question ? C'est stupide ! enfin c'est même complètement con. Il est où le monde de l'art quand tout le monde, tous ceux qui n'en font pourtant même pas encore partie acquiescent tout de go à une pratique donnée comme des béni-oui-oui béats ?

C'est même effrayant... Le monde de l'art comme la possibilité d'un ailleurs, d'un autre-part et d'un autrement du monde, dans le monde... tout ça pour qu'une fois dedans tout le monde fasse pareil les uns entre les autres... mais bref ! c'est leur problème ! Qu'ils prêchent l'ennui s'ils veulent, et la stupidité avec...

Oui, mais regarde, tu me dis toi même vouloir t'y fondre un peu, t'y accorder, pour pouvoir montrer tes pièces à ta famille, des gens qui ne viennent pas du monde de l'art. Est que ce tu ne crois pas que ça puisse être la même raison ?

Non mais attend, il y a inquiétudes et il y a excuses, et mauvaises en plus. Parce que lorsque je me rend à la nécessité de devoir faire un peu exposition, d'abord c'est dans un certain rechignement, puis j'essaye justement de pas le faire en dépit de ce que je crois être le lieu et l'usage de la recherche en art.

Enfin comment dire... faut pas que le fait de faire une exposition et de dire, je fais les choses pour que monsieur et madame tout-le-monde puissent comprendre ce que je fais devienne une excuse à juste prendre les gens pour des cons. Au bout d'un moment faut s'arrêter un peu. Et je pense qu'il y a une autre voie que les pratiques

démago et souvent vieillottes, en tout cas bien confortables intellectuellement, ou les pratiques cryptiques, hautaines, qui tiennent sur des phrases à rallonge, de cinq kilomètre, faites que de mots de plus de cinq syllabes.

Et si je peux me permettre justement, c'est pour ça que je bâtis les choses souvent autour de gestes très simples, et d'idées tout aussi simples. Accumulées, et articulées ensemble, elles complexifient le discours, et la phrase, forcément, mais la base et la fondation du truc, c'est pas des grands machins grandiloquents, c'est des petites choses, toutes bêtes, un coup d'éponge, une mise au mur, un parfum léger, un craquèlement, etc.

Après les lecteurs ou les interlocuteurs comprennent ou ne comprennent pas, mais là, c'est un effort aussi, et il faut être prêt à le fournir. D'abord on peut pas parler à tout le monde tout le temps... Tu sais, je trouve encore des gens pour me dire que Montaigne on s'en fout par exemple... je m'en suis pas tellement remis d'ailleurs... Puis malgré ça, malgré des efforts mis à rendre les choses plus accessibles, ou ouvertes, tu ne peux pas décider de comprendre les choses à la place des gens, ou d'être intelligent ou patients à leur place... Et ça n'est pas non plus pour rien qu'il y a des historiens ou des critiques comme toi par exemple. Parce que contrairement à ce qu'on pourrait croire, une image, ou un volume, une œuvre quoi, ça ne se regarde pas, ça se lit, dans sa composition, dans son fonctionnement, et dans sa dialectique. Une image ça pense plus que ça ne montre.

Et j'essaye toujours, a minima, de partir du principe que, quel que soit le lecteur ou la lectrice, ma famille ou quelqu'un de passage, il sera a priori capable de cet effort. J'essaye de partir du principe que les gens sont intelligents et un minimum besogneux. Et ensuite, sachant bien que malgré tout, les choses étant ce qu'elles sont, il faudra aider

aussi un peu, tu fais en sorte de ne pas tout clore juste pour le plaisir narquois ou hautain de montrer ta grosse intelligence. Je préfère prendre les interlocuteurs de mes pièces pour des gens intelligents, tout en sachant malgré tout ce qu'ils sont, ou quelle culture ils ont réellement, plutôt que les prendre directement pour des cons, et leur servir soit un truc aussi con que je les crois être, soit un truc que je saurais délibérément hors de leur portée...

Mais bon... qu'est ce que tu veux, et qu'est ce qu'on y pourrait... c'est toujours compliqué comme affaire, le positionnement adopté lors de la réflexion sur le boulot... on repart sur ces questions de spectateur zéro dont on parlait tout à l'heure du coup, sans crier gare.

Justement, pour reprendre là où on en était. Tu me disais que tu en étais arrivé à avoir trois moments distincts dans ton diplôme, en partie d'ailleurs pour réconcilier ce problème dont on vient de parler là.

Oui !

Et donc pour reprendre, il y avait cette chose là, de réconcilier, comme tu dis, les différents cas d'une audience de l'art. Puis dans ce découpage en trois phases, ce qui m'intéressait aussi beaucoup, c'était l'idée qu'il y aurait une phase de mystère et d'intrigue vis-à-vis de cette chose posée là, apparemment hermétique, qu'on verrait à travers les portes en verre de la galerie, puis que suivrait la phase du diplôme véritablement, que personne ne verrait alors sauf le jury, en tout cas c'est comme ça que je l'envisageais alors ; et enfin la phase de l'exposition, qui serait comme le dévoilement de ce qui, en fait, n'aurait alors plus été que l'espèce de cimetière, ou de fossile de la chose vue, et de fossile du moment agi lors du jury. Une sorte de manière de

prendre en compte le fait qu'il me semble qu'un diplôme, ou un accrochage, une exposition, qui vient figer une pensée, c'est un moment mort d'une recherche, figé et mis à distance des éléments plus vifs qui par ailleurs le peuplent à l'origine.

Et comme tu peux le voir du coup, j'ai finalement assez peu varié entre cette amorce d'idée et de projet, et ce que j'ai fini par montrer. Sauf peut-être sur l'ouverture au public de l'échange.

Enfin, pour tout avouer, c'est plutôt que j'y suis revenu à cette première ébauche mentale, d'un gros pavé noir posé au milieu d'une pièce, qui devait se déployer ensuite, etc. Parce que sur ces deux trois ans, je suis passé par plusieurs étapes, très diverses. Puisqu'une fois posé là l'ébauche grossière, le problème ensuite c'est toujours le même, c'est de savoir comment tu vas réussir à te démerder pour la faire advenir, et correctement. Comment tu fais pour qu'une vision trop large, puisse être mise en matière, et en monde...

Surtout qu'à l'époque, j'étais dans une étape de transition dans mon boulot, et donc en train de lâcher des trucs pour me tourner vers d'autres. Et le gros problème que j'avais à ce moment là, c'était de savoir comment j'allais réussir à faire tenir tout ce que je sentais comme étant finalement un peu chaotique... comment j'allais bien pouvoir finir par réussir à organiser le chaos.

Et donc, ces étapes là dont tu me parles, c'était...

Bah j'ai commencé par bosser autour de l'*Atlas Mnemosyne*¹⁴ d'Aby Warburg. En fait j'avais commencé à imaginer un sorte de grande table, toujours en galerie droite, sur laquelle j'aurais tout mis. Une table ou une sorte de long présentoir façon pupitre. Sur lequel donc j'aurais

à peu près tout mis, dans l'ordre chronologique, avec peut-être différents niveaux, pour différencier divers axes du boulot, éventuellement marqués par différentes fines lignes colorées, elles-mêmes éventuellement ponctuées par les mentions, chaque fois en petit, de la date, de l'année seulement plutôt, peut-être le mois...

Et en accueillant le jury par une porte, au fur et à mesure de la discussion, j'aurais peu à peu mis certaines des pièces les plus importantes au mur, en face de chaque pupitre, graduellement, ce qui aurait fini par former l'exposition à terme. Et à la fin de la conversation, par cette sorte de parcours en U, le jury serait ressorti par l'autre porte de la galerie. Et alors j'aurais eu tout ce que je voulais, à peu près. Bloc mystérieux, discussion active, expo.

Mais construire tout le bordel aurait été infernal, et surtout pas intéressant du tout, du pur bricolage à sec, à froid, à vide, pour rien. Et puis beaucoup trop coûteux en temps et en argent, et en énergie. Quelque chose d'épais, de gras, de bordélique en plus. C'était pas encore ça quoi !

Alors j'avais commencé à réfléchir donc à d'autres méthodes, et quelques années plus tôt, il y avait eu l'exposition montée par Didi-Huberman au Palais de Tok³, justement autour de ces principes de l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, et qui déployait du coup une volonté analogue d'organiser du chaos, voire même encore plus de chaos que moi d'ailleurs. Et le système de l'expo passait par un grand nombre de larges projections au sol, et de hautes images collées aux murs.

Et à partir de là, j'ai commencé à envisager d'utiliser donc de la projection, avec peut-être un ensemble de miroirs déployés ici ou là, quelque chose de beaucoup moins lourd peut-être en construction, mais aussi plus

3 Palais de Tokyo

interactif, puisque les dévoilements et les mises en place de la phase d'exposition auraient alors pu se faire graduellement, une réflexion de miroir après une autre. Avec des gestes encore très simples. Une télécommande, et le déplacement ou le pivotement de quelques miroirs, qui auraient révélé telle pièce, telle chose. Et il y avait même l'idée un peu, qu'une fois toutes mises en place, à la fin, ensemble, les projections auraient figuré quelque chose, une image de mon grand père, je ne sais pas, je ne l'ai jamais bien décidé... ça devait juste tout ré-assembler en tout cas, tout réunir et recomposer de mes chaos...

Puis j'ai pris connaissance de l'existence du CD-ROM produit par Chris Marker, *Immemory₁₅*, sa toute dernière œuvre, celle qui devait totaliser justement tout ce qu'il avait toujours voulu exprimer. Et celle à propos de quoi il aurait dit lui-même que c'était la manière de manipuler l'image dont il avait toujours rêvé, en quelque sorte, libérée de la nécessité de la linéarité du film, etc.

Et ça m'a conforté dans mes envies de projection, de numérique, ou de modélisation 3D aussi par exemple.

Et qu'est-ce qui t'as fait revenir à quelque chose que je dirais être plus simple, plus brut en tout cas ? je veux dire moins technologique ou virtuel ? Même si il y a tout de même de la 3D dans une de tes pièces notamment. Mais elle est montrée sous forme de papier peint. Pas projetée sur un mur ou montrée sur un écran.

C'était encore une fois la lourdeur du bazar ! Mais moins cette fois pour des questions pratiques, qu'artistiques et esthétiques. Ça ne convenait plus à ce que je voulais faire, ni comment je voulais le faire. Le temps avait passé du coup, et les envies et les désirs avec. Ça avait fini par muer, se changer.

Je pense que c'est en partie déjà parce que j'avais découvert les films de Depardon entre temps. Avec son cinéma très simple, qui reposait entièrement sur la *pauvreté*, pour le dire comme ça, de son dispositif. Une caméra, pour l'image, et un micro, pour le son. Deux personnes. Et des choses les moins visibles ou les plus discrètes possibles, pour laisser advenir et continuer le réel, et les choses que lui se donne la tâche de documenter. Des choses très discrètes, faites pour se fondre dans la masse. Et très franchement, les films de Depardon, ça aura été l'une des choses les plus puissantes et raides que j'ai pu voir. Ça prend aux tripes même de l'existence. Ni joliesse, ni rien. Même pas d'esthétique on pourrait dire, presque, ou croire en tout cas, si on devait jamais penser que le réel, et sa captation le plus au près, n'était pas en soi une forme d'esthétique. Ou que la sécheresse n'était pas une possibilité de beauté...

Et par ailleurs, Depardon n'aura pas été le seul à ouvrir des perspectives dans l'ordre de ces choses relevant d'une forme de sécheresse du dispositif. Lui l'aura fait à mes yeux du côté du documentaire, vers quoi j'ai fini par incliner mes recherches. Mais par exemple, la découverte encore quelques temps plus tard de *Louie*, la série dirigée par Louis CK, ou dans la foulée, celle d'*Atlanta* par Donald Glover... Tout ça a fini par produire un même genre d'effet.

Parce que leurs moyens de productions étaient très similaires en quelque sorte. Quelques personnages, avec toujours un personnage central, et une équipe très réduite, une caméra, un micro, et c'est tout. Et comme manière de faire advenir du cinéma, et de la pensée donc, c'est fantastique, et très très enthousiasmant... Sans même parler de ce que ça peut venir aller barbouiller encore dans le fond de l'existence, et d'un rapport aux choses, au monde, etc. et du côté d'une forme de fiction cette fois, ou d'auto-fiction sans doute plutôt.

Et c'était quelque chose qui m'intéressait en plus déjà, puisque j'écris quotidiennement, ou régulièrement, sur mon téléphone, le téléphone avec lequel je prend la majorité de mes photos. C'est ma centrale active en quelque sorte. Une manière de pouvoir être en prise plus directe avec les choses.

Justement. C'est un point qui m'intéressait, et que je voulais aborder, les photos que tu présentes, elles, sont prises au téléphone, c'est bien ça ?

Oui quasi toutes... non même toutes enfin de compte. Mais c'est important, comme je te dis, c'est ma centrale de production j'y écris, photographie. C'est ce qui permet de pouvoir faire l'expérience d'une chose, et de quasiment aussitôt en faire l'état, le compte ou le report, artistique et esthétique. Sans trop de coupe, ou de brisure ou de hiatus. C'est un outil léger, qui permet de garder et préserver le corps à corps avec les choses, sans rien, ou sans trop en briser la continuité.

Enfin tu vois, tu marches, tu vas par ci par là, et tu te retrouves face à quelque chose qui ferait image, ou qui ferait sens, et il te suffit alors de sortir le machin de la poche, et voilà, c'est tout. T'as tout ce qui faudrait alors pour faire réflexion de cette chose là qui fait sens ou image face à toi. Et en plus t'es moins observé, ou t'es moins une source d'inquiétude ou de regard qu'avec un véritable appareil photo, ou que si tu devais sortir un carnet ou un calepin pour noter les choses frénétiquement. T'as juste l'air d'un badaud comme un autre, qui passe là, qui écrit un sms, ou qui prend une photo... Rien de plus.

Ça permet d'être plus près du courant du monde, et plus en prise avec lui, sans le briser ni l'agiter. Et c'est très important cette chose là, en tout cas j'y tiens beaucoup,

avoir accès à des méthodes légères et fluides de production de pensée, qui permettent de cristalliser ponctuellement ce qui en fait n'est jamais que du flux, et d'en épouser le flot un peu vague et mal continu.

Qu'est ce que tu veux dire par flux ?

Bah c'est très simple, la vie que tu mènes, tu ne te sens pas la vivre, tu la vies seulement, ça passe, juste, peu à peu, ou même pas peu à peu, parce que ça voudrait dire qu'il y aurait des étapes, ça passe juste, ça coule quoi. C'est un peu ce dont Rosset parle lorsqu'il évoque l'idiotie du réel. La réalité n'est pas double, ou doublée, plus ou moins constamment, de sa part rendue intelligible et manipulable, ce que Bergounioux appelle son *reflet approchant* je crois, et dont il suffirait de se saisir pour en faire état, et œuvre, et tout comprendre alors de ce qui vient de se passer là de ce que tu viens de vivre...

C'est pas comme ça que ça fonctionne. Et faire une œuvre, en tout cas jusqu'à nos jours, a presque toujours consisté à marquer un arrêt dans ces perspectives du vivre, et à se retirer pour tenter d'élaborer depuis cette forme de retrait du monde la sorte de mixture cristallisée de ce qui, depuis la distance de ce retrait, et dans cette tentative de retour sur soi, t'apparaît soudainement comme l'effectivité du sens et des raisons qui auront pu faire qu'en fait, oui, les choses se sont passées de cette manière là, pour ces raisons là, parce que ceci, parce que cela... Une sorte de *miel noir* mental, en quelque sorte, pour citer Cocteau.

Mais avec ce téléphone maintenant, cette centrale comme je te disais, ce miel, je peux le confectionner presque aussitôt la fleur butinée, tu vois ? Ou pour sortir de la métaphore nulle. Tu peux faire l'expérience d'une chose

révélatrice, qui ferait sens ou image donc, ce que Joyce appelle des *épiphanies*, et aussitôt en consigner la nature, à la fois visuelle, sonore même, et textuelle ; à défaut de pouvoir mieux en consigner encore la nature sensuelle elle-même, de pouvoir encore copier-coller des bouts mêmes et entiers d'expériences existentielles, ou de réel, pour permettre à qui alors de les revivre pleinement à leur tour.

Et pourquoi faire ?

Comment ça pourquoi faire ? tu me poses la question du pourquoi faire de l'art, là dans le fond. Autant demander à Montaigne pourquoi il aura écrit ses essais, Kafka son journal, Louis CK fait sa série, pourquoi Cocteau aura écrit *La difficulté d'être*. Autant même me demander pourquoi vivre tout court, et après boire la ciguë du panache revêche d'une sorte de cynisme suprême et impérieux.

C'est comme ça j'ai envie de te dire. C'est vivre... *Pourquoi faire* tu me demandes... Je ne sais pas, parce que je ne voudrais pas vivre en me l'étant tenu pour dit, en n'ayant juste vécu... voilà tout ? voilà tout.

Alors après, il ne faut pas nier, ça finit souvent de la manière dont les choses a priori se passent, je crois, dans l'œuvre de Bergounioux. C'est à dire que la tentative d'explication et d'exploration de soi et du monde, et de soi par le monde et du monde par soi, revient souvent à démontrer comment, lorsque les choses se sont passés de telles manières, elles ne pouvaient pas, finalement, en aucune manière, se passer autrement.

C'est là où, tout en se rapprochant du matérialisme de Rosset, je m'en distinguerais tout de même un peu, en plus d'être un peu moins radical que lui. C'est à dire que tu te retrouves à voir alors qu'il y avait des sortes de voies de

causalités sans échappatoire en quelque sorte. Rien n'arrive sans raison... Mais ça, c'est encore une autre affaire, qui nous emmènerait ailleurs... vers des questions de *Big picture* / *small picture* qui peuvent avoir leur importance dans le boulot, mais comme une chose beaucoup plus lointaine.

Quoiqu'il en soit, c'est ce qui a participé à faire qu'au fil de ces dernières années, j'ai peu à peu lâché cet espèce d'énorme machin qui m'encomrait finalement, pour finir avec une forme plus simple et légère, et tranquille aussi je trouve, et apaisée. Lâcher tous ces machins qui évoluaient dans le *display* et le dispositif, les fatras de trucs, des câbles, des bordels, des tables et des présentoirs. Les trucs les plus ennuyeux de la Terre !

D'accord ! on reviendra sûrement sur Rosset et toutes ces idées que tu amorces juste ici très rapidement. Mais une fois que tu avais lâché ces fatras, comme tu dis, qu'est ce qui a, finalement, dans la dernière ligne droite je dirais, amené tes esquisses et tes ébauches à finir par prendre cette forme là, qui est celle de ton diplôme ?

Alors, ça a été d'abord la mort de mon grand-père.

Il était important dans mes recherches, comme je te l'ai dit, même un peu central à ce moment là, le nœud à l'origine de l'affaire quoi, puisque c'est par lui qu'était arrivée cette *iranité* qui me faisait problème, ou qui me semblait peu évidente.

Et donc il est passé, en novembre 2016, ou octobre, je ne sais plus bien. Et puis voilà, ça arrivait enfin, après dix ans d'Alzheimer. Et bon, sans trop s'étendre, ça n'est pas utile, pas ici en tout cas, il a été enterré la semaine suivante, en Normandie donc, à Geffosses. Et c'était un moment assez étrange finalement, parce que je m'étais

attendu à ce qu'il y ait assez peu de monde. La famille et quelques amis proches, tout au plus. Mais il y avait une petite quarantaine de personnes venues du coin, je dirais, parfois plus lointaines. Sûrement les restes encore de ce vieux sens du devoir un peu rural.

En tout cas je me pointe à vélo, alors qu'il y a déjà un peu de monde, et que tout le monde s'assemble un peu. La camionnette arrive, ou va savoir, en tout cas on commence enfin, petit discours du père, et de ma tante, les larmes tout ça... enfin pas pour moi... *-rires-* Parce que je suis con et buté, et que je n'aime pas tellement les effusions collectives, puis ma famille me faisait des difficultés à ce moment, enfin bref ! J'étais un peu à l'écart, à me retenir de pleurer... ridicule sans doute... Puis tout le monde s'éparpille à nouveau, certains viennent à la maison pour une dernière collation, comme à chaque fois très rigolarde. Et fin de l'histoire.

Et c'est en revenant donc, comme je te l'ai déjà expliqué, en avril après, et en découvrant cette planche qui n'était donc pas une tombe, et en même temps déjà une, sans l'être encore tout à fait, etc. etc... C'est en découvrant tout ça, que j'ai décidé de monter ce que tu as pu voir enfin de compte.

Et tout faisait sens alors. J'avais cette tombe là, que peu à peu j'ai décidé de reproduire, pour en faire ce cénotaphe, ou ce tombeau, et qui est venu prendre la place de l'espèce de gros pavé vaguement sombre qui était imaginé dans la première ébauche. Puis je pouvais alors y poser les éventuelles autres pièces comme les sortes de plaques funéraires qu'on voit parfois posées sur les tombes, quelques fois avec des formes, de livre ou d'autre chose, et avec toujours une petite mention « à mon père » ; « à un ami » ; « à notre oncle » etc. etc.

Et ça permettait aussi d'ancrer les choses un peu plus dans un environnement justement, là, documentaire, relatif à certaines coutumes, que j'imagine toujours plutôt passées et provinciales, et que j'ai pu connaître, d'avoir fréquenté certains cimetières, celui de Troyes notamment, du côté de ma mère...

Puis à un moment où j'avais pas encore circonscrit très bien les pièces que je voulais accrocher et montrer, je pensais encore trouver une solution pour tout mettre, et surtout pouvoir finir toutes les éditions de mes pièces passées, et les disposer comme ces sortes de plaques donc, étant donné que beaucoup d'entre elles sont justement des hommages, ou, à défaut, des adresses, des *à quelqu'un* ou *à quelque chose*, une idée, un principe, ça fonctionnait très bien, sans insistance, sans excès, très simplement.

Et enfin, le dernier coup de pouce je dirais, ou la dernière chose qui ait tout poussé à prendre cette forme, c'étaient les diplômes des copains, l'année d'avant. Comme j'avais doublé une année, à cause de problèmes personnels, il y avait eu un petit décalage avec eux. Qui avait fait que trois d'entre eux avaient passé leur diplôme un an avant.

Et ces amis à toi, c'est...

Adrien Blouët, Vincent Deleplanque, et Félix Goulard.

Et je pense que très clairement mon diplôme était aussi, en partie, en plus de tout ce que j'y aurais mis de mes propres recherches, une forme de combinaison de leurs trois propres diplômes.

On ne va peut-être pas parler en longueur de leurs diplômes, mais est ce que tu pourrais juste m'expliquer en quoi ils consistaient et importaient dans le tien ?

Oh ! on pourrait, ils le méritent !

Mais donc, Adrien avait passé son diplôme dans le même atelier que moi. Quoique pas pour les mêmes raisons je pense. Il avait rédigé trois récits, et les avait édités, et envoyé l'un d'eux à son jury. Et pour son accrochage, il avait mis en place une immense table centrale, avec une dizaine de chaises autour, et des étagères qui encadraient le tout, sur lesquelles il avait posé les poteries qu'il avait confectionné au Japon.

Vincent, lui, avait fait un diplôme très resserré, avec trois œuvres principales je dirais, chacune intégrant très fortement un principe d'intervention et d'implication de l'interlocuteur dans son effectuation. Il avait notamment proposé un autoportrait performé.

Et Félix avait un diplôme composé d'un grand nombre de gestes très ténus, qui étaient les moins perceptibles possible, ou jamais qu'à la marge, de telle sorte qu'en entrant dans la galerie droite, on avait l'impression qu'il n'y avait rien.

Et d'une part, aucun d'entre eux ne se laissait faire ou avoir à un simple principe d'exposition, ils faisaient tous quelque chose de la nécessité d'être là, d'être avec un jury, et du fait que cet accrochage de diplôme impliquait nécessairement une discussion.

Et d'autre part, je pense que le système de mon diplôme, reprenait en partie certains des principes des leurs. Même si j'avais ébauché les miens depuis très longtemps. Il y avait cet effet de vide, ou presque, qu'il y avait chez Félix déjà, puis ce principe de diplôme performé qu'avait utilisé Vincent un peu, et enfin la notion d'espace utopique, ou d'*intra-espace* qu'avait utilisé Adrien pour donner un espace à ses récits, un lieu qui leur soit propre, et plus celui contraignant de l'atelier.

Tu disais que tu avais exposé dans le même atelier... qu'Adrien c'est ça ? mais pas pour les mêmes raisons, tu pourrais m'expliquer un peu plus ?

Oui ! Enfin... je ne sais pas très bien pourquoi Adrien a exposé dans cet atelier en particulier. Je veux dire, je ne crois pas qu'il ait eu des raisons spécifiques, mis à part que c'était son atelier, qu'il était quasiment le seul à y passer le diplôme son année, et que ça aurait été là, peu à peu qu'il aurait fini par l'imaginer... Je ne sais pas très bien... Peut-être qu'il y avait d'autres raisons, on n'en a pas parlé, ou peu. Mais c'était un bon choix en tout cas, parce que ça marchait parfaitement. Il avait refusé de faire un vernissage, décidé d'exposer trois jours entiers, en journée. Et les gens venaient, lisaient, tous au moins un petit peu. Et lui leur servait du thé parfois... Puis avec la fraîcheur de l'atelier en été, c'était parfait.

Alors que de mon côté c'était plus pour des questions plastiques, et de composition, et de mise en rapport entre le corps ou le corpus de ce que je présentais, et le corps d'un espace. Comme il s'agissait de cette stèle, quasi seule, au sol, très basse, avoir beaucoup de hauteur sous plafond permettait de renforcer et d'appuyer mon parti pris, et l'effet de solitude, et d'esseulement, et de vide que je voulais obtenir. Un peu comme dans ces grandes compositions de Kiefer avec ces hommes allongés par terre sous des mètres de ciel étoilé.¹⁶

Et par ailleurs, il y avait donc cette volonté documentaire à laquelle je tenais, puisqu'il s'agissait d'un peu reproduire cet enterrement de mon grand-père, automnal, en Normandie. Et donc d'avoir une salle éclairée au nord, avec une lumière uniforme, et froide, même un jour de juin trop chaud, ça convenait parfaitement.

Et pour tout dire, j'ai même failli pousser le vice jusqu'à intégrer dans cette manière documentaire le moment de collation d'après enterrement, sous la forme du vernissage, en mettant à boire et à manger à l'étage, là où j'ai mis mes éditions finalement, là où je reprenais un peu à mon compte un autre aspect de son diplôme... de celui d'Adrien je veux dire !

Et qu'est ce qui t'as retenu ?

Pas intéressant !

Pas intéressant ?

Bah c'est nul ! ça tient pour la blague, pour la fête, pour le petit clin d'œil, mais pas plus ! Et derrière faut s'enquiller les brochettes d'abrutis qui viendraient que pour ça, et ne regarderaient rien, ou si peu... Puis ça ne convenait pas au format du diplôme. Donc pas intéressant !

D'accord !

Bon... Je crois qu'on arrive au bout de cette voie là, à peu près... Non pas qu'on se soit taris, loin de là, j'ai le sentiment que tu aurais encore beaucoup de choses à dire, et moi j'en ai beaucoup aussi à te demander, de mon côté.

Donc si la chose te convient, je te propose de reprendre un peu les notes que j'avais préparées, et qu'on aborde un peu plus avant ces points que je voulais éventuellement te proposer à la réflexion. Quitte à s'égarer ou s'épancher à nouveau finalement. Qu'en dis tu ?

Allons-y Alonso !

Alors, dans ce cas là, j'aimerais peut-être rentrer dans le vif, et te parler d'un sentiment que j'ai pu avoir lorsqu'on parlait, quand j'ai été invitée pour voir ton diplôme, et qui s'est confirmé un peu lorsque j'ai pu assister à ta soutenance après coup. D'autant plus que je te connais un petit peu.

Tu me diras si j'ai tord, mais j'ai eu l'impression vague que tu jouais les ingénus en partie, ou que tu te donnais comme l'air de ne pas tellement y toucher.

- rires -

Merde grillé !

Oui ! oui...

En quelque sorte ! ingénu, pourquoi pas, après tout... une sorte de personnage un peu niais en tout cas ouais. Il y a quelque chose de ça oui... d'une certaine manière.

En fait c'est que j'aime beaucoup attraper les gens avec ça, une espèce d'air de *grand dadais doux voire quasi niais*. C'est facile à adopter, enfin ça va à ma tête et à ma carcasse en tout cas. Puis surtout ça me permet de savoir, et de jauger vite les gens, l'intelligence ou la naïveté justement des gens, quand on échange avec, et de vite savoir qui voit ou pas à travers le premier regard, et ce qui y est donné à voir.

Enfin... je dis ça comme si toute l'affaire n'était qu'un vaste mécanisme monté pour mieux dissimuler une manière d'aborder les choses, comme si j'étais qu'une sorte de calculateur froid et gourmand. Alors qu'en vrai la sympathie émise là dedans, enfin je veux dire à l'intérieur de l'allure de naïveté, elle est sincère, et franche, et je tiens à l'alimenter.

Mais dans la mesure où, j'avoue, je suis lent à la détente, et à la réflexion, et où s'afficher comme une pure figure cérébrale et calculatrice, dans tout ce que ça comporte

de bien ou de mal, peu importe... dans la mesure où ça me semble être dans le fond assez peu bienvenu dans le monde, et surtout, être une fausse piste facile et piègeuse, éculée, du déjà-vu fini... bah ça me semble pas tellement profitable quoi.

Qu'est ce qu'il y aurait de bon ou de juste à figurer comme l'énième calculateur retors et rusé de l'art, qui prévoirait tout trente coups à l'avance. Ou juste comme l'espèce de grande figure haute et froide, au regard acéré et glacial, qui ne sourirait jamais... pitié ! c'est facile et ça mène à rien, et ça ne remplacera jamais ni l'intelligence du péon, ni celle de ses œuvres.

Et dans le fond, ça revient en quelque sorte à essayer d'occuper ou de venir investir une place, une manière d'être qui existe déjà assez largement dans l'imaginaire collectif, et à en tirer les bénéfices. Tirer la couverture à soi.

C'est un vieux topique politique en plus. Je ne sais plus quel historien expliquait dans un livre comment par exemple, ce motif de la visite au Tombeau du conquérant avait couru dans l'histoire, en commençant par Alexandre visitant le tombeau de Cyrus. Après quoi, la tradition serait passée, comme par contact, tels empereurs romains visitant le tombeau d'Alexandre, puis lorsqu'il aurait été perdu, Charlemagne visitant tel tombeau de tel empereur ayant visité le tombeau d'Alexandre, et Frédéric II visitant le tombeau de Charlemagne ensuite, avant que Napoléon ne visite le tombeau de Frédéric II, et ainsi de suite...

Comme si de loin en loin alors, ils œuvraient tous à s'inscrire dans une forme de lignée, et surtout, ou à s'imprégner des forces et des vitalités de leurs prédécesseurs. Et c'est assez beau d'ailleurs de ce côté là des choses...

Mais toi tu ne veux pas t'y plier ?

Non !

Enfin il y a une nuance entre ce motif ci, que je trouve sublime, et passionnant, et cet usage que peuvent avoir certains artistes un peu carnassiers, qui tentent de s'installer dans une sorte de rôle qui existe déjà dans les consciences, surtout lorsque c'est un rôle éculé à ce point.

Alors, avec mon esprit de contradiction, plutôt que de la jouer artiste hautain et supérieur, etc. je préfère me balader avec ma tête de nigaud et un air de pas y toucher comme tu dis. Et comme je suis lent, ça me laisse le temps de voir qui voit ou non ce qui se dévoile un peu moins, ce qui reste derrière, et donc aussi de voir qui pourrait bien se révéler un peu plus futé que ça. Et à ce moment ça me permet d'éliminer aussitôt ceux qui se rangent à croire ce qui est affiché, ce qui n'est qu'affiché même... Ça permet de se débarrasser de ceux qui font l'erreur de croire que les personnes qui ont l'air intelligent le sont, et que celles qui ont l'air bête le sont aussi.

Faire exprès d'avoir l'air bête et gentil, pour voir qui est capable de voir que ça n'est qu'un air, c'est ça ?

C'est ça ! en quelque sorte.

Et c'est un peu pareil avec le boulot d'ailleurs, dans le fond. Voire carrément. C'était une phrase que j'avais dite une fois à un autre copain proche, Matthieu Hemmer, super artiste encore d'ailleurs, super diplômé aussi... Et bref... Je lui disais qu'à mes yeux, ma posture, avec mes propres pièces, lorsque je présente les choses à des gens, des amis, ça revenait en quelque sorte à mettre les mains en creux, puis me présenter au regard, et présenter cette sorte de creux avec les mains, le montrer, et laisser ces regards se tromper en cherchant ce qu'il y aurait dedans, plutôt que de regarder la forme elle-même, le creux.

Et là il faut sans doute préciser que tu as rédigé ton mémoire sur ce principe là, de creux, et d'autres idées qui s'en rapprochent, et qui y sont analogues. Et il faut dire encore que finalement, ton diplôme aussi peut-être est proche de ces idées là, même s'il tourne plutôt autour du principe de transparence/opacité et de devant/derrrière.

C'est ton concept d'effigies métonymiques finalement, quand on y pense. Ces choses qui ne sont plus que creuses, ou dont il ne reste plus que le creux, et qui sont tellement creuses que le creux en devient leur nature même, pleine et entière, leur manière d'être. Il me semble.

Mais pour reprendre, tu n'as pas peur qu'on passe à côté, ou qu'on manque des éléments de tes recherches, juste à cause de cette forme de posture que tu choisis d'adopter ?

Oui... et non.

Pour le coup des mains en creux, c'est juste la posture même, c'est mon attitude et mon caractère. et je trouve ça malgré tout très beau, très émouvant. Et pour le coup de l'air niais, c'est une posture de survie, en même temps qu'une manière d'esprit de contradiction donc, qui est dans mon caractère aussi, mais qui est plus circonstanciée aux nécessités de ce monde de l'art auquel il a bien fallu se coltiner tant bien que mal pendant les années d'études. Toutes les brochettes de gamins et de gamines à peine pubères qui se prenaient déjà pour le pinacle de leur monde, et s'empressaient d'adopter les airs, ou les attitudes hautaines, supérieures, ou méchantes, plutôt qu'une simple camaraderie émulative, qui fait beaucoup mieux l'affaire. On est pas obligés de tous s'aimer, loin de là... Mais l'espèce de conjuration ou de bal des imbéciles qui se prennent pas pour de la merde, ou pas assez, c'est vite lassant.

Alors plutôt que de jouer à ce jeu, qui ne m'intéresse pas, je réagis comme j'aime réagir, peut-être un peu plus fort, avec jovialité, tout ça. Et tant pis si ça élimine les imbéciles. Ou tant mieux même d'ailleurs. Mais cette discussion, elle continuerait vers ce qu'on a déjà pu dire à propos de ce truc d'un lecteur zéro.

Oui mais justement, pas tout à fait, parce que j'aimerais parler avec toi de tes références artistiques, parce que j'ai remarqué que lorsqu'on te pose la question, moi ou d'autres, ton jury notamment, tu refuses d'abord de répondre. Est ce que ça a à voir avec cette attitude là ?

En partie oui. On pourrait voir ça comme une manière de forcer l'intelligence de l'interlocuteur, ou une sorte de défi, comme je te disais, pour jauger, et savoir soi-même.

D'accord !

Mais pour embrayer, quand tu finis par en donner, tu donnes le nom de Michon, puis ceux de Pierre Créton ou de Chassol. Le plus souvent comme une manière de décrire ce que tu as pu me dire être ta méthode. Mais, c'est la question que j'aimerais te poser à ce propos : globalement, il n'y a aucun artiste parmi ces noms, pourquoi ?

C'est plutôt qu'il n'y a pas de plasticiens. Mais ça reste des artistes, avec lesquels je pense que j'ai une forme de... d'affinité, et de proximité de projet.

Mais s'il n'y a pas tellement de plasticiens, je pense que ce serait parce que je ne fonctionne pas tellement de cette manière là, voir de l'art ou chercher des noms pour alimenter mon boulot. Comme tu l'as vu, l'implication des influences de mes amis par exemple, sur mes recherches, elle

est plutôt large et globale. Mais après, quand on rentre dans la précision de l'affaire, je suis le seul d'entre nous à faire de la modélisation 3D, à avoir cette pratique particulière de la photo ou de l'écriture. Pas que je sois unique non plus, ils le sont autant sinon plus chacun à leur manière. Mais dans l'ordre plastique, je fonctionne peu par *influences* au sens strict et dur du terme.

D'où la possibilité de regarder un cinéaste ou un musicien pour alimenter ma propre pratique. Parce qu'en y réfléchissant, ma méthode est très similaire à celle de Créton par exemple, ou de Chassol, ou de Michon encore. Ou même d'Éric Caravaca pour *Carré 35* aussi. C'est à dire que j'ai une démarche documentaire, ou qu'on pourrait dire s'axer dans une logique du réel, mais qui, parce qu'elle cherche à documenter des choses qui sont par principe latentes ou manquantes, doit finir par utiliser l'art comme manière de combler. De la même manière dont Michon fait surgir la fiction dans le creux d'une vie parcellaire, ou dont Chassol y fait surgir la musique, ou Créton fait apparaître le cinéma dans ses documentaires pour y ouvrir la place et le droit au rêve, à la rêverie, à des choses qui n'ont finalement pas de trace, ou très peu. Et à chaque fois, c'est très simple ! ça ne cherche pas midi à quatorze heure. C'est la mention soudaine d'un *peut-être* ou le passage au subjonctif, ou au conditionnel. C'est l'apparition d'une mélodie. Ou bien un split-screen tout con, ou une voix off posée par dessus l'image pour énoncer un discours intérieur. Et voilà !

C'est exactement comme quand je découpe un pot de fleur pour en faire une ombre, ou quand je passe un coup d'éponge pour effacer un monochrome, ni plus ni moins. Et pour finir sur ce premier aspect de ma réponse à ta question, je t'avoue que si je ne donne pas de noms

d'artistes qui fassent des choses similaires aux miennes, c'est aussi en partie parce que je n'en connais pas, et qu'à ma connaissance, il n'en existe pas.

Je peux me tromper, mais je me tiens un minimum au courant des productions artistiques, et je n'ai jamais rencontré encore d'œuvres qui me semblent être en art, plastique j'entends, ce que je cherche à produire. Ailleurs donc ça a pu arriver, en musique, littérature, cinéma, et à chaque fois c'est plus qu'enthousiasmant.

Mais ça n'a jamais été le cas encore en art, et je t'avoue que je ne sais pas très bien comment je réagis... Je me suis toujours plus ou moins dit que j'aimerais que ça arrive un jour, et que ça me soulagerait beaucoup ! Et que j'arrêterai alors après, peut-être, ou en tout cas que je laisserai alors tomber cet aspect précis qui aurait été rencontré ailleurs... Mais j'en sais trop rien... faudrait que ça arrive déjà !

Et ensuite ? le deuxième aspect ?

Et ensuite, le deuxième aspect, c'est ce problème de *références* par rapport à celui des *influences*, qui est très délicat à appréhender je trouve dans les usages de l'art. Parce que donner des références, sert souvent plus à donner des sortes de mots-clef, pour circonscrire un territoire dans lequel se situerait ton boulot, et donc à créer la case dans laquelle tu enfermerais tes recherches ensuite... que vraiment comme moyen de penser ou d'alimenter la pensée sur une chose donnée, sur une œuvre.

C'est fainéant, et c'est pauvre. C'est juste une habitude lasse, et une manière nulle d'étaler de la culture, ou un semblant de culture, tout en s'épargnant la peine d'avoir à penser par soi-même la pièce en elle-même. Enfin tu vois le truc, on demande à un artiste ses références, et en fait on fait

appel à une chose tierce, qui elle serait déjà pensée, établie, et balisée, puis si on reconnaît on dit « *je vois* » l'air pénétré... sans rien ajouter soi-même non plus, ou dire quoique ce soit, comme un mot de passe qui n'ouvre sur rien, puis emballé c'est pesé, on passe à autre chose. Pas de pensée, pas de dialectique, pas d'articulation de quoique ce soit. Et finalement on demande aux artistes leurs références comme un DRH les demanderait à un candidat dans un entretien d'embauche... Ça nous fait quand même une mauvaise estime de nous-mêmes. Même si je ne pense pas qu'il faille chercher midi à quatorze heures pour comprendre pourquoi ça tient... parce que ça permet de faire tenir le vernis policé et entendu des impostures intellectuelles qui ont cours.

Alors que, si je peux me permettre d'être un peu *rossetien* deux minutes, et matérialiste alors, je crois qu'une bonne hygiène intellectuelle, et artistique, en tout cas quelque chose à quoi je tiens, ce serait de s'entraîner, et de se donner à regarder les choses le plus possible pour ce qu'elles sont, en tant qu'objet à part entière. Il peut toujours y avoir des évocations, de la rime, bien sûr, des réseaux de peuplements qui nourrissent un projet, comme, je ne sais pas, tout ce que j'ai pu te dire sur mon diplôme, en allant de Marker, à Warburg, à Kiefer etc. Mais ne faire qu'observer ces choses là, ça ne suffit pas, jamais.

Et c'est donc encore une des raisons qui fait que je refuse de tellement citer des artistes par rapport à mes pièces. Parce que j'attends qu'on fasse l'effort de la pièce là présentée, de la comprendre pour et en ce qu'elle est, plutôt que comme juste l'énième succédané ou dégradé d'un environnement référentiel bien cadré, bien confortable, et qui jouerait en plus juste un rôle triste de « *circulez y a rien à voir* » plutôt peinant et pénible.

Mais alors, on en revient enfin à ce qui était un peu plus notre sujet au départ, comment tu fais pour te faire comprendre ? parce que par exemple j'ai pu lire un certain nombre de citations artistiques dans tes pièces, tu as pu toi-même m'en donner par ailleurs aussi... comment tu fais alors, pour être sûr que ce soit compris ? Et est ce que tu n'as pas peur que ça échappe du coup ?

Je ne fais rien...

Enfin je m'en fous réellement. Comme je te le dis, je préfère que mes pièces soient lues dans le cadre plus large d'une continuité d'avec le réel, ou dans le cadre plus précis d'une contiguïté de mes propres recherches. Mais je ne veux pas que mes œuvres n'évoluent que dans le monde de l'art, surtout pour s'y enfermer, ou s'y retrouver enfermées.

D'un côté c'est le privilège des œuvres connues, ou fameuses, que d'être envisagées pour elles-mêmes, en ce qu'elles sont, et ça me semble précieux, et enviable... Enfin tu vois, c'est toujours ce cas là, tu as la page Wikipedia de, je ne sais pas, Raphaël par exemple, sur laquelle on parle de Raphaël. et tu as les page Wikipedia de ses camarades moins connus, ou moins bons, ou des gens qu'il a pu influencer, sur lesquelles on parle de Raphaël aussi.

Et puis de l'autre côté, je crois qu'une œuvre qui ne fonctionne que comme une sorte de liste de citations et de références, et qui ne tient que par ce moyen, et est incapable de tenir le coup, ou le regard, autrement, de manière plus riche ou plus tenue, c'est très souvent mauvais signe.

Donc je te dirais que je m'en fous. Mais peut-être que pour aller dans le fond du problème, il faudrait retourner du côté de cette distinction entre influence et référence. Parce que là, malgré tout, j'ai peut-être une forme de solution, en quelque sorte, à ta question.

Qui est ?

Qui est... enfin en vrai ça reviendrait finalement un peu à tordre une manière que j'ai d'aborder les choses, plutôt du côté de la production que celui de la réception d'ailleurs, mais bref ! Qui serait que là où ça marche le mieux, c'est quand tu ne fais qu'invoquer, ou convoquer les motifs.

C'est à dire ?

...

J'allais pour te trouver un exemple littéraire, mais je crois que c'est un truc encore assez artistique et visuel... Même si je le comprend comme une mécanique qui relèverait typiquement d'une forme de grammaire... mais ça serait plutôt une forme de grammaire de l'image, et de sa composition.

En quoi ?

Et bien parce que dans une image tu peux poser des choses, ici ou là, sans les désigner. Pas en littérature.

En fait, c'est le truc du fusil de Tchekhov un peu, mais pas forcé, sans la désignation. Quand tu construis une image, tu peux très bien situer des choses, qui pourraient ou devraient avoir les mêmes genres d'implications et de conséquences que le fusil, mais sans les montrer ni les évoquer jamais, ni du doigt, ni d'une phrase, ni de rien. Tu peux même cacher l'élément en question, ou le *cachouiller*, puisque cacher une chose dans une image, ça revient souvent à la montrer encore plus.

Et du coup tu peux poser des choses, comme des références par exemple, ou des sortes de clins d'œil, et les laisser, dans le fond, ou dans un coin. Et ça fonctionne très souvent beaucoup mieux comme ça.

Pourquoi ?

Parce que sinon ça fait confiture. Le gros machin étalé là en large et en travers, c'est dégoûtant, et grossier, et bête, et ça mène à rien, voire au contraire à ankyloser l'image.

Ou alors, tu as le cas... ça a déjà dû t'arriver, des gens à qui tu dis que leur pièce te fait penser à je-ne-sais-pas-qui, tel autre artiste, peu importe, et ils ne connaissaient pas, ou alors ils ne se rendaient pas compte. Et tu leur fais part donc de cet écho là, et ils se précipitent pour te dire qu'en effet, « *Oui ! oui c'est ça exactement !* » Et quand tu leur fais remarquer cette précipitation, ils te disent qu'ils sont toujours preneurs, que c'est toujours bon à prendre, comme si l'intelligence de l'art, ou la leur, ou celle de leur pièce, ça consistait à accumuler sur une sorte de tas mental tous les machins un peu proches qui pourraient *faire référence*...

Tu vois ce que je veux dire ? Le guignol qui te ferait une pièce avec un lit à baldaquin par exemple, et tu lui parles du *Sardanapale*¹⁷ de Delacroix, ou de quelques tableaux érotiques de Boucher¹⁸, et il acquiesce aussitôt. Comme si faire l'inventaire de tous les lits de l'histoire de l'art pouvait permettre de fabriquer la pertinence de son boulot... Ou compenser son ignorance... Quand c'est comme ça, t'as juste envie de te cacher dans tes mains et de pleurer lentement...

- rires -

Oui oui... je vois.

Mais donc, ta vraie solution ?

Eh bien c'est de ne pas y penser, encore une fois, parce que le mieux, évidemment, c'est quand la référence ou la culture plastique, visuelle, artistique, quelle qu'elle soit, est tellement intégrée que l'invocation qui en est faite finit par être quasi involontaire. C'est à dire devient plus une influence qu'une référence, à faire des distinctions.

Je veux dire que le mieux, c'est lorsque tu as une telle maîtrise et une telle connaissance des grands motifs artistiques, que finalement ils se retrouvent involontairement à infuser dans l'ensemble de tout ce que tu pourrais faire, sans que tu aies à y penser, puisque ces motifs sont là du coup, sous-jacents dans ce que tu fais, d'une manière ou d'une autre. Qui serait comme de parler français en France.

Et ces motifs, il peuvent être artistiques donc, c'est à dire des principes de composition, des postures corporelles, des gestes rencontrés ici ou là en peinture, mais ils peuvent aussi venir d'ailleurs... Par exemple, je suis en ce moment plutôt assez fasciné par les gestes des célébrations de Firmino ou de Delé Alli, en foot du coup, je ne sais pas si je m'en servirai un jour, mais ils me hantent un peu, pour dire ça comme ça... ou plutôt ils me flottent en tête, je les ai là, à côté de la baigneuse Valpinçon, à côté du Désespéré de Courbet du coup, du Rimbaud du Coin de table de Fantin-Latour, du Mallarmé de Manet, ou d'autres postures, venues de la miniature persane ou de ma famille, des choses comme ça. Tout ça, ça flotte et se côtoie posément, inconsciemment. Et tout ça, ça vient former une sorte de bibliothèque de formes, de gestes, de choses, qui après se manifestent, ou pas, mais peuvent se retrouver invoquées plus ou moins consciemment lorsqu'il s'agit de composer une image soi-même, à son tour. Tout bêtement.

C'est ce que je te disais tout à l'heure à propos d'une forme de grammaire de l'image, et de la composition, et qui me semble très important, sinon crucial, et que je trouve être extrêmement lacunaire voire totalement absente dans les pratiques et dans l'enseignement aux Beaux-arts par exemple. C'est sans doute la chose la plus importante qui soit, et presque personne ne l'enseigne, ou n'en parle même seulement.

Est ce que tu pourrais m'expliquer un peu mieux ce que tu entends par grammaire et composition dans ce cas là ?

Oui bien sûr, c'est tout bête. Et à vrai dire je vais te donner un exemple en particulier lié au diplôme. Donc comme tu le sais, à un moment je passe l'éponge sur un monochrome blanc, qui s'efface alors en réaction à l'eau, et révèle quelque chose écrit en dessous.

Et bien ce monochrome là, il est invoqué, et disposé dans la composition de la pièce, et de tout le diplôme plus largement, comme un pur élément grammatical. Comme on place un mot dans une phrase, ou plutôt comme une proposition dans un texte. Il a sa propre séquence, son propre espace, son propre fonctionnement. Mais par un ensemble de conjonctions et d'articulations, qui sont plastiques là, il s'intègre à un ensemble plus large. Ce qu'on pourrait comparer alors à un paragraphe, un chapitre, un texte entier, puis une œuvre... etc. etc.

Et c'est donc ça que tu appelles une grammaire ?

Exactement !

Et ça me fait penser, c'est autre chose, mais ça va avec. C'est une des choses que je trouve les plus enthousiasmantes par ailleurs dans l'art contemporain...

Enfin ! si aller ! on va utiliser les mots trop galvaudés, ne pas laisser faire... donc c'est un des trucs qui m'enthousiasme le plus avec l'art contemporain, et cette sorte d'époque un peu post-moderne, ou post quelque chose, ou qu'on appellera comme on veut, ça n'est pas intéressant ce point là en particulier.

Ce qui m'intéresse, c'est qu'on a enfin passé ce cap des vieilles rhétoriques lassantes, du besoin récurrent et régulier d'aller choquer le bourgeois, en plus pour de faux, puisque la moitié du temps, c'est de l'historiographie remontée a posteriori, ou une exagération faite d'un choc causé à trois des quinze seuls clampins qui auraient vu l'œuvre à l'origine...

Tout ça, toutes ces vieilleries, c'est passé maintenant, et je crois donc qu'on entre dans un monde, et un temps, désacralisé, démythifié, et surtout désenchanté, libre de cosmogonies et de toutes ces autres historiettes, avec tout ce que ça porte aussi de parts passables ou nulles. Rien qu'en art, on voit tous ces gens qui voudraient s'accrocher ou réinventer un enchantement du monde qui a disparu de toute façon. Ou de l'autre côté du spectre, les nihilistes imbéciles, très souvent des imposteurs, qui font l'erreur je trouve de penser que parce que le monde n'a pas ou n'a plus de sens en tant que tel, cela voudrait dire qu'il ne faudrait plus croire en rien...

Tout cela mis à part, il reste une voie, un espace, enthousiasmant malgré tout, dans lequel l'objet de tes croyances et de tes partis-pris n'est plus que le fruit de tes propres réflexions et décisions. C'est à dire que tu es libre alors, et en charge de toi même et de ton monde.

Et à l'endroit de l'art, l'effet que ça a je crois, et qui m'intéresse immensément, c'est de voir certains artistes d'un coup mettre à égalité, donc, le monochrome par exemple,

ou l'abstrait, et la haute peinture classique française, et la sculpture antique, et le statuaire égyptien et piocher alors dedans comme dans un grand panier d'occasions de penser, de bâtir, et de formuler des choses. Et c'est génial ! C'est passionnant quoi !

Enfin je pense à Vincent du coup, dont je t'ai déjà parlé, qui peut convoquer dans ses fonds verts le monochrome et son histoire, plutôt le monochrome de Klein d'ailleurs, et en même temps un monde plutôt télévisuel, et de l'effet spécial, le fond-vert de météo quoi, et en même temps encore y injecter le monumental de l'architecture antique. Ou Louis Desbordes par exemple tiens, qui utilise lui plutôt le monochrome blanc cette fois, et le peint comme une sorte de langage en tant que tel. Et les exemples sont sans doute encore nombreux. Gwilherm Lozac'h, Gwendal Coulon aussi, on ne va pas faire la liste.

Mais voilà, c'est ça, l'art et son passé sont digérés maintenant. Et les clowneries et les cakes de scandales, sous-scandales, et pseudo-scandales, tout est passé maintenant. Et tu peux, je peux même dans ce cas là, dans une même pièce, utiliser le monochrome blanc, et en même temps un effet de pinceau et d'empâtement, et encore un autre de pixellisation comme juste un ensemble de mots, ou de signes, qui permettent de bâtir la composition et la pensée que j'essaie de déployer. Et articuler tout ça par une forme de grammaire.

D'accord je comprend mieux maintenant. Et ça explique en partie d'ailleurs la manière dont tu penses et situes la présence de ta petite boîte dans ton espèce de diptyque sur les chambres/cellules, c'est bien ça ?

Exactement !

Tu mets les choses là, sans en parler, sans être lourd, comme un détail posé là dans un coin, et elles infusent ensuite dans l'image. Ou diffusent. Et ça qu'il s'agisse de références ou... ou d'intuitions, ou de quoique ce soit d'autre... C'est là.

...

Tiens d'ailleurs... avant que tu trouves une autre question, je pense à un truc là, à propos de ce dont on parlait sur ces questions de références etc. Quelque chose qui va dans le sens de ce que je disais je crois, et dans le tiens aussi finalement, tu me diras.

En fait, lorsque le jury m'a demandé quelles étaient mes références, et je ne préciserai pas qui cette fois, parce que ça n'était pas de la veulerie ou de la lâcheté, plutôt juste de la bêtise toute simple ; lorsque cette personne m'a demandé mes références donc, séquence obligée, tout ça, on en a déjà parlé, je lui ai donc donné ces noms, Michon, Créton, Chassol peut-être aussi...

Et il se trouvait que cette personne était en train de feuilleter l'une des éditions que j'avais présenté à l'étage, *Troyes, Toussaint* pour être précis même, qui comportait du texte avec quelques photos. Et alors que je lui expliquais, pas tant l'édition, mais l'importance de l'écriture dans ma pratique et d'où elle venait, par ailleurs, par rapport à ce que je montrais là dans le diplôme ; cette personne s'est étonnée de constater que je n'écrivais « *pas pareil* » que Pierre Michon.

En me disant d'ailleurs aussi dans la foulée ce qu'elle pensait être l'écriture de Michon, histoire de montrer qu'elle l'avait lu... mais c'est le problème toujours des membres de jury trop jeunes, il peut y avoir une certaine tendance à ce qu'il se retrouvent à vouloir parfois plus prouver leur valeur à eux par rapport au étudiants avec qui il seraient censés discuter, que juste regarder et goûter et réfléchir à ce qu'on leurs montrent...

J'avais déjà eu ce problème dans mon autre jury d'ailleurs. Une personne jeune, donc plus proche en âge des artistes qu'elle devait juger que du président du jury, et qui donnait du coup dans l'excès de sévérité sèche pour se revaloriser par rapport à son président de jury, et pour aussi rappeler la différence de statut entre elle et nous, pour un peu montrer qui c'est qui sait quoi...

Mais bon, passé ce petit machin là, le problème demeure, et tout ce que j'ai pu te dire sur cette situation, que donner des références par rapport à tes pièces, peut revenir finalement à fermer toi même, tout seul, la compréhension qui pourrait en être faite... tout ça c'est là. J'ai donné un nom à quelqu'un qui m'en demandait un, et cette personne s'est aussitôt étonnée que je ne fasse pas la même chose !

On parle de ça tout de même. T'imagines ? un jury de cinquième année aux Beaux-arts de Paris... Pas un quidam aléatoire dans une foire quelconque. Des professionnels du monde de l'art. À défaut de professionnels de l'art tout court...

Et tu lui as répondu quoi ? à son étonnement ?

Rien je crois. Je pense que je n'ai pas su tellement quoi en penser... T'imagines bien ! On ne s'attend pas à une question comme cella là. « *Pourquoi vous ne faites pas pareil que les gens dont vous me parlez ? - Bah à votre avis ? Parce que j'essaye de faire mon propre truc ? Pour les mêmes raisons qu'eux n'ont pas fait pareil que les gens qu'ils citeraient si on leur demandait d'en citer ?* » Qu'est ce que tu veux répondre à ça ? Puis en fin de compte ça n'était même pas une question, Et ça n'était certainement pas fait pour que j'y réponde.

Comme on a pu en parler déjà, ici où ailleurs, je ne sais plus... La question n'est pas tellement d'apprendre, ou de découvrir. Ou en tout cas ça ne l'était pas là. Mais c'était

plutôt ce truc de reconnaître, c'est ça qu'ils cherchaient. Ni plus ni moins. Se le tenir pour dit, finalement Mais comme souvent dans le monde de l'art. Et à y penser, c'est même assez rare de rencontrer des gens qui soient là pour faire l'effort de la chose qu'on fait l'effort de leur présenter. La plupart du temps, ça veut trois idées générales bien reconnaissables, deux mots compliqués et le sentiment d'avoir eu l'air intelligent ou pénétré, et c'est réglé. Des gens prêts à engager deux ou trois heures de leur temps et de leur énergie... ou même juste 40 minutes, c'est déjà beaucoup finalement ! pour tenter d'en tirer le plus et le mieux ensuite. Il faut croire que même arrivé dans ces milieux dans lesquels les gens qui sont là ne le sont justement que parce qu'ils le veulent, et devraient donc a priori être intéressés par la chose... même là c'est rare.

C'est toujours le même problème de toute manière... celui des gens qui voient, ou qui croient voir ce qu'on leur dit. Et qui, parce qu'ils ont compris ou croient avoir compris à peu près ce qu'on leur a dit, se mettent à croire qu'ils ont tout compris de ce qu'on leur montre...

Mais on en revient encore une fois à ce dont je n'arrête pas de parler finalement, toujours ce même écueil causé par le fait qu'on enseigne pas ou peu à lire les choses, des images, des volumes, des espaces, et par ce qui est devenu la prédominance de l'écriture et des mots dans l'art contemporain, et qui accompagne le développement des métiers de curateur ou de critique, qui prennent le pas sur ceux d'artistes, ou en tout cas qui se retrouvent dans des situations de surplomb, des positions qui chapeautent plutôt qu'elles soutiennent. Et tout ça, ça fait glisser les usages dans l'art.

Regarde, même aux Beaux-arts, qui est une école qui fonctionne sur un système très ancien, qui n'évolue jamais qu'à la marge. Même Mai 68 d'ailleurs, qui a pas

mal bazarde certaines habitudes dans l'école, a touché à tout, sauf précisément au système d'atelier, et au cœur du bordel quoi. Et quand bien même aux Beaux-arts, il n'y avait qu'un cours qui proposait de faire proprement de l'analyse d'œuvre par le dessin. On était 10 quand il y avait foule.

Pour poursuivre et reprendre un peu. J'aurais peut-être une dernière question sur ces affaires d'influences, avant de passer éventuellement à autre chose. Pour tout te dire, j'en ai vu un certain nombre, même beaucoup, et je voulais savoir lesquelles tu avais pu investir toi-même.

C'est à dire, par rapport à quelles pièces ?

Je pense par exemple à ton autoportrait dans la salle de bain, je n'ai plus le titre exact, j'y ai vu le *Désespéré*⁷ de Courbet évidemment, déjà, en partie, puis aussi un peu le *Bar aux Folies Bergère*⁹, de Manet, et je voudrais savoir à quel moment dans ta conception ces images auraient pu intervenir. Et comment d'autres images auraient pu intervenir aussi, possiblement, dans d'autres de tes pièces.

Ah !

Je comprend mieux !

Bien je t'avoue que je pense que je ne pourrais te répondre qu'à propos du *Portrait en mollah fortuit*, c'est l'une des images les plus anciennes, donc elle a eu le temps d'être digérée. Et puis surtout, c'est celle qui illustre le mieux ce que je pouvais te dire juste là, à propos de s'en foutre des questions de références dans les constructions d'image.

Parce que lorsque j'ai commencé à la construire et la composer, en fait ces deux influences étaient complètement inconscientes, fortuites elles-mêmes, aussi, finalement.

Parce que la posture venait d'une vidéo/perf⁴ faite en prépa ; et la composition, avec ce miroir sans matière, ou... métaphysique disons, me venait plutôt d'une sensation vague laissée par l'autoportrait de Jeff Wall, avec le modèle.²⁰

Et lorsqu'au bout d'à peu près un an de maturation mentale, une fois que la composition était à peu près décidée, et dessinée, tout ça n'était encore qu'une sorte d'humeur assez vague, comme je te disais, quelque chose qui flottait parmi les autres choses qui flottaient, dans la caboche, mais juste un peu plus près de la surface que le reste disons.

Et ça n'est qu'après que Courbet et Manet sont arrivés, en quelque sorte... Mais sans surprise finalement. Parce que ma vidéo évoquait déjà beaucoup l'autoportrait de Courbet de son côté, et celui de Jeff Wall bossait lui-même aussi beaucoup autour de ce qu'avait déployé le Bar de Manet...

Alors tu vois c'est exactement comme je te disais, parce qu'en fait ils étaient déjà là depuis le début, soit que j'avais les deux images en tête, très ancrées, soit qu'elles sont à ce point cruciales, et séminales dans l'histoire de l'art, qu'elles ne pouvaient qu'être invoquées là, que s'y retrouver, et y apparaître comme ça, et rimer de loin en loin finalement.

D'accord, et c'est ce que tu disais donc, à propos de ces références légères, ou en tout cas pas lourdes, ni trop imposées ? Elles sont même presque involontaires finalement, à bien y penser...

Oui ! exactement !

Elles sont involontaires ! Et elles fonctionnent par écho, ou par rime. Sans forcer, par le seul fait d'une certaine culture visuelle et artistique ou historique... Des évocations finalement.

⁴ performance

Alors, pour le sujet suivant je voudrais aborder avec toi la question éventuelle du style, au sens large peut-être, ou en tout cas d'un style, ou d'une esthétique, qui serait la tienne. Parce qu'il faut admettre que tu proposes beaucoup de choses très variées, très diverses, au moins dans les techniques que tu emploies, et j'aimerais savoir comment tu penses ces questions là de ton côté, si tu les penses du moins. Et surtout, j'aimerais savoir comment tu fais tenir, ou imagines tes recherches en tant qu'œuvre, ou comment tu imagines qu'elles tiennent ensemble.

Par l'atmosphère ! Et les couleurs aussi un peu.

C'est à dire ?

Bah c'est à dire qu'à l'époque, au tout début, j'avais commencé par faire de la peinture sous-symboliste à la Klimt, assez mauvaise et insipide... Et, un peu comme pour les influences d'ailleurs, il y avait une association chromatique qui me traînait, flottait en tête, que je voyais comme étant celle de mon boulot quoi. Comme on dit parfois à propos des couleurs d'un pays, là c'était un peu les couleurs de mon boulot d'alors, voilà !

Et ces couleurs, elles étaient ?

Bien, justement, à propos de couleurs d'un pays, en fait c'était l'or et l'azur de l'Iran, de ma vision fantasmagique et très lointaine de l'Iran, avec un peu d'orientalisme en plus dedans...

Puis peu à peu c'est devenu des sortes d'ocres et de bleus plus boueux, foncés et délavés. Comme si l'or et l'azur des mosaïques étaient devenus hors d'atteinte, ou à ce point

passés ou lointain que le souvenir en était terni... Ou comme si, l'or et l'azur toujours, du désert et du ciel, s'étaient couverts et s'étaient retrouvés salis, jusqu'à devenir la boue et la nuit. Et que c'était là tout ce qui restait à nos mondes, et à nos temps, d'une forme de rêve, ou de candeur, ou d'espoir... et bref ! de l'azur et de l'or donc, celui des dômes des mosquées.

D'accord, mais ça n'est pas les couleurs qui ressortent de ton diplôme là, si je peux me permettre.

Oui... mais j'y viens justement.

Parce qu'après est arrivée la séquence dont je t'ai déjà parlé, la découverte des films de Depardon, de certaines formes documentaires, la lecture de Clément Rosset, et toutes ces choses là. Et avec donc, il y a eu la réalisation que ce truc de faire semblant d'être iranien, et de jouer une revendication politique iranienne alors que j'y avais jamais foutu les pieds... que tout ça, ça n'était pas possible quoi !

Et j'ai donc peu à peu lâché ces gammes chromatiques par lesquelles je faisais tenir mes gestes ensembles, en tout cas à mon esprit, pour me tourner graduellement vers les humeurs qui étaient plutôt et plus fortement celles de ma vie, pour le dire rapidement, ou celles dont j'avais pu faire l'expérience. C'est à dire, en fait, toute une gamme de gris très légers et un peu colorés, tirant souvent vers le bleu, et parfois vers le sable, parfois vers des humeurs de verdure.

Et là, on arrive à ce que je te disais juste avant, des atmosphères, puisque ces spectres là, qui sont ceux qui flottent en ce moment, peut-être pas pour toujours, mais par contre depuis plus loin et plus longtemps que ces autres spectres un peu faussés... ces spectres là, c'est la Normandie, ses airs, son sable, ses grisailles, c'est Troyes aussi, c'est Fontainebleau ou Gif, les endroits que j'ai pu connaître enfin de compte.

Et c'est par là que tu crois que tes pièces tiennent en tant qu'œuvre ? Juste par une gamme chromatique plus ou moins flottante ? Rien qui soit un style ?

Entre nous, on peut tout de suite les jeter les questions de style, ça ne m'intéresse pas beaucoup, voire pas du tout. C'est une inquiétude d'artistes qui n'ont rien d'autre dans la tête.

C'était Duchamp je crois, qui disait ou qui pensait qu'en fin de compte, le style, ça n'était jamais que la déclinaison d'une trouvaille initiale, et sa rentabilisation... ou quelque dans ce genre là. Et que ça ait été Duchamp ou non, je me range plutôt abondamment derrière cette idée.

Et s'il devait y avoir une récurrence, très franchement, ou une manière de faire, ce serait celle de ne surtout jamais refaire la même chose, ou une chose deux fois. Au contraire, après chaque pièce, j'essaye de relancer les dés, ou les enjeux. C'est à dire que maintenant que j'ai utilisé la 3D de cette manière là par exemple, la manière du diptyque du diplôme, si je devais décider de m'en servir à nouveau, je le ferais autrement.

Mais à part ça, j'essaye surtout de ne pas d'avoir style.
Et je me fous de ce problème !

Mais tu peux comprendre alors que les choses puissent paraître brutes, ou parfois difficiles d'approche, ou du moins je dirais exigeantes, pour le tourner gentiment...

Oui bien sûr ! mais heureusement ! Et j'ajouterais même qu'elles sont sèches, et qu'elles sont crues, voire arides peut-être aussi, en tout cas intellectuellement, mais c'est aussi la condition pour qu'elles soient aiguisées.

Je ne fais pas des images pour les voir finies en posters, et accrochées au dessus du canapé dans lequel Pépé et Mémé s'endormiraient en regardant je-ne-sais-quoi.

Je ne suis pas contre non plus. Il y a un Morandi comme ça chez ma grand-mère, depuis presque toujours, et je le garde très très haut dans mon panthéon, malgré tout, Morandi.

Mais je fais profession de choses qui restent d'abord, puis de chefs-d'œuvre aussi. Et l'exigence de l'image ou du boulot, elle accompagne l'exigence intellectuelle mise dans l'image, et attendue par l'interlocuteur... enfin, à partir de là on en revient aux questions du début de nos échanges, et au risque de me répéter, je ne suis pas là pour prendre les gens pour des cons, à leur servir de la joliesse ou de la bêtise.

...

Alors ceci dit, pour reprendre tes questions, de savoir par où ça tient, et sur ces trucs de couleur et d'atmosphère, et pour finir de répondre sur ce point précis, une fois passé cette idée ou ce principe d'une gamme chromatique flottant intellectuellement dans l'œuvre, et surtout, une fois revenus à ces affaires d'atmosphère, je pense tout de même qu'il y a une certaine continuité, justement atmosphérique dans toutes les œuvres que j'ai pu produire, ou du moins, là, celles que j'ai pu montrer.

Alors je peux sans doute mieux sentir mes œuvres comme continues, ou contiguës, parce qu'à les prendre comme des *épiphanies*, pour citer le père Joyce à nouveau, elles sont liées à ma vie, dont j'ai fait l'expérience de manière à peu près continue du coup ! Enfin... même si on pourrait toujours trouver des neuro-scientifiques pour venir y dire qu'en fait on vit pas sa vie en continu, mais par à-coups, qui se décomposent et se recomposent perpétuellement... bla-bla-bla...

Au delà de tout ça, donc, je crois qu'il y a une certaine unité formelle, et atmosphérique dans le diplôme, qui tient au fait qu'en fin de compte, mes pièces, au delà de *translater*, mauvais mot peut-être, ou un peu moche... bref ! translater en tout cas, quelque chose de ma vie... au delà de ça, elle translatent aussi quelque chose de la France, je crois. Une certaine chose d'une certaine France, des cimetières de province, et de mes pays branques, qui se tiennent parfois comme ils peuvent sur les séquelles de leurs petites histoires ou de l'histoire du Monde tout entier...

Enfin c'est là quoi, un vitrail jamais restauré à Coutances, qui rime avec le *non-finito* d'une tombe à Geffosses, et avec l'éveil juste renaissant d'une avenue à Troyes, à l'ombre de laquelle... un certain numéro bis ou ter...

Et tout ça, ça tient comme ça je crois. Par l'atmosphère sous laquelle chacune de ces choses vit, et parce que c'est justement leur atmosphère chaque fois que je cherche, et que je fouille, et que j'essaie d'attraper et de rendre. *C'est quoi ? l'existence là, alors ? c'est comment ?*

Et finalement, ça rejoint un peu le projet de Michon pour ses *Vies minuscules*, ou de Bon dans *Un enterrement*, ou de Courbet du coup, encore et toujours, puisqu'à parler d'enterrement...

Oui et surtout, tout ça, ça n'est jamais qu'une seule et même image de la Mélancolie. Si je peux me permettre.

C'est à dire ?

Tes images... ton vitrail, ton cénotaphe, le portrait de ton grand-père, ton diptyque... pour le dire vite, à chaque fois il manque quelque chose, ce sont des images d'inachèvement en quelque sorte. Que la chose en

question ait disparu, ou qu'elle ne soit pas encore là, ou pas encore revenue, parfois les deux. Et c'est typique de l'image et de l'imaginaire de la Mélancolie. Une manière d'exister de façon parcellaire.

Ce que je veux dire, c'est qu'au delà de ces choses qui sont très personnelles, que tu crois ou que tu tiens pour très personnelles, tes pièces, tout ça n'est finalement qu'une seule et même chose, une grande Mélancolie.

- rires -

Finalement tu réponds à ta question à ma place. Donc voilà, mon boulot, ça tient par là, par la Mélancolie !

- rires -

Après, ceci dit, enfin je vois ce que tu veux dire, et je comprend. Mais pour reprendre sur les couleurs, et parler d'une dernière chose à quoi je pensais... je dois avouer que j'ai encore quelques scrupules, par rapport à ces questions de couleur, malgré tout. Même si c'est très annexe comme affaire, peut-être, aussi, finalement. Mais c'est là tout de même.

Quels genres de scrupules ?

Des choses toutes bêtes.

En fait dans cette manière de faire les choses dans une logique documentaire, notamment de décider une gamme chromatique qui surnage dans l'ensemble des humeurs du boulot, ça peut finir par prendre le tour, peut-être ennuyeux, d'une manière de se défaire de ses décisions, de ses choix, et des partis pris qui doivent pourtant constituer le cœur du processus artistique. Ça peut revenir un peu à dire « *c'est pas moi, c'est les choses !* ou *c'est pas moi, c'est le réel ! c'est comme ça !* »

Mais ça me semble plus être une inquiétude rhétorique, que j'ai par rapport aux possibilités de discussions ou de questions qui pourraient avoir lieu autour de mes recherches.

Parce que, même à oublier, enfin de compte, cette manière d'aborder une méthode et un projet artistique par un endroit du documentaire, sans pour autant s'y convertir au point d'en faire simplement, ça reste un parti pris assez fort, et les pièces par ailleurs posent elles-mêmes, et par elles-mêmes, quelque chose de suffisamment... opiniâtre je dirais, ou suffisamment ferme, pour que ça aille.

Je veux dire que le fait de faire de la performance à valeur partiellement documentaire, ou de la modélisation 3D, pour faire de l'image, le tout à valeur documentaire, sans que ce soit pour autant de la performance ou de la 3D voyante, ou autoritaire, je veux dire grosse, imposante, et imposée. C'est déjà une forme de parti pris assez fort, qui empêcherait de croire que ces choix de couleurs *d'après réel* soient juste faits par défaut, ou relèveraient d'une lacune décisionnaire.

Enfin, je crois pas que mon boulot ait un goût de déjà-vu quoi ! Et c'est le principal ! le plus important !

D'accord, mais admettons que ça repousse ?

Oui, c'est possible !

Mais comme je te le dis, c'est voulu en partie. En tout cas ça n'est pas fait pour que ça chatoie, surtout pas. C'est sec et aride, clairement. Mais c'est ce que je recherche, ce vers quoi je tend et veux tendre. Parce que c'est la sécheresse et l'aridité de ces choses dont je veux essayer de saisir l'essence.

Et je pense qu'il est important, même crucial, d'adopter une certaine éthique esthétique, et intellectuelle, de confrontation de soi à la dureté et la sécheresse des

choses. Ça vient un peu des positions matérialistes de Rosset. Refuser le réel, et sa sécheresse, et sa cruauté surtout, c'est à dire sa nature *crue*, c'est une inanité inouïe ! et ridicule ! ça ne mène à rien, et c'est se cacher derrière ses mains.

Regarde ! un exemple tout bête, concernant le diptyque des deux chambres-cellules, l'une des choses que je voulais le plus faire, ou en tout cas qui manque je trouve à la pièce, et qui m'avait motivé en premier lieu pour produire cette pièce, c'était l'odeur, le parfum de ces pièces. On en revient aux questions d'atmosphère. Ce que je voulais attraper, et traduire, c'était d'abord l'air de ces pièces, des histoires de taux d'humidité, d'humeur poussiéreuse, de parfum très clairement. Et même à vrai dire, pour la chambre à la maison de retraite, j'aurais aimé pouvoir attraper cette odeur très particulière, une odeur de pisse, mais qu'on ne sent pas, qu'on ne fait que deviner exister sous celles de la Javel et des produits ménagers qui valent pour la pisse qu'elles auront nettoyée, ou juste recouverte plus ou moins bien.

Mais tu aurais pu le reproduire. Cette chose là.

Oui, et non, parce que c'est pas là que ça se joue en fait. C'est tout le problème. Imaginons que je prenne un peu de safran, pour changer d'exemple, et qu'on doive en respirer toi et moi, le même safran. On réagira chacun d'une manière différente. Parce que notre investissement émotionnel et mémoriel lié au machin n'est pas le même.

Donc reproduire cette atmosphère n'aurait jamais suffi. C'est la limite d'une démarche documentaire radicale, de collection ou d'extraction et de pure présentation du réel tel quel, dans sa cruauté et sa sécheresse la plus directe.

Et c'est là qu'intervient la question de la dialectique, et son importance. Parce que le problème alors n'est pas de dire *Safran*, mais de dire *ce que le Safran produit en moi*, c'est à dire mon expérience personnelle, et le terreau propre de mon expérience du safran. Pour que tu puisses toi savoir à ton tour ce que cela me fait.

Mais comment tu fais pour qu'on puisse communiquer ou échanger alors ? Parce qu'à t'écouter un peu, j'ai le sentiment que tout ça revient à atteindre un certain point une forme d'impossibilité d'échanger, plutôt irrésoluble même peut-être...

Par la rime !

C'est à dire ?

Et bien, pour reprendre cet exemple de safran, Disons pour résumer, que lorsque moi j'en goûte ou j'en respire, ça me fait penser à mon grand-père, et toi pas, tout simplement.

Donc t'en faire goûter ou respirer pour te faire comprendre de quelle manière et en quoi ça peut moi me faire penser à mon grand-père, c'est inutile. Jusque là c'est d'accord ?

Donc il faut trouver une parade, contourner le problème. Puisque mettre là ou ici du safran à disposition, ça ne mènerait à rien. Et j'aurais beau te dire « *ça me fait penser à mon grand-père comme ci comme ça* », tu acquiescerais sans doute, mais tu ne ferais pas toi même l'expérience que je fais moi de ce safran.

Et la solution alors, c'est de passer par des choses qui transcendent une expérience forcément toujours locale, par principe, et toujours personnelle aussi ; c'est de passer par la rime. C'est à dire de passer par des choses qui relèvent

d'une forme de commun, ou qui peuvent ou pourraient être partagées. Comme des sensations, des sentiments, ou certains éléments de culture, des références donc, pour y revenir, qu'il faut organiser, composer, faire fonctionner dans une dialectique donc.

Alors après, ça ne suffit pas toujours, malgré tout. Tu vois, j'ai beau faire rejouer un enterrement de manière très douce pour communiquer ce qu'avait pu me causer celui réel, il y en a toujours pour ne pas saisir. Ou même par exemple, avec des gestes très simples, comme lorsque je passe l'éponge, et que le craquèlement un peu transparent se révèle sur le cénotaphe, sous le monochrome blanc, et alors que ça illustre très littéralement les morcellements translucides de l'histoire de mon grand-père... même avec des dialectiques simplissimes comme celle là, parfois, ça ne marche toujours pas.

Mais c'est comme ça. Tu ne peux pas faire les efforts aux choses à la place des autres. Et après tout... Beckett reste assez peu lu, ou dans des cercles très restreints finalement. Donc se désoler de tout cela, je ne sais pas, ça m'emmerde toujours, mais c'est comme ça.

Mais en tout cas, cette dialectique c'est ça, une manière d'essayer de trouver en soi quelque chose qui rime chez autrui, et inversement. Et à mes yeux c'est une tentative de tenir une manière d'éthique et d'esthétique matérialiste de l'art, dans l'art.

Tu as déjà utilisé plusieurs fois le terme matérialiste, est ce que tu pourrais m'expliquer ce que tu entends par là plus exactement ?

Oui !

C'est tout simple, c'est le matérialisme philosophique.

Mais encore.

Et bien...

C'est juste cette position de pensée qui consiste à dire que les idées n'existent pas, et qu'il n'y a que de la matière. Et donc ça consiste à dire que les universaux, les choses génériques, ou générales, les vérités générales en somme, n'ont pas de réalité. Et par exemple, ça consiste à dire que l'idée d'être humain n'existe pas. Et on revient à Diogène et sa lanterne.

Alors ceci dit, je suis matérialiste, mais pas aussi radical que l'est Clément Rosset par exemple. Je serais plutôt conceptualiste, un peu comme Abélard finalement, c'est à dire une sorte de matérialisme dans lequel les idées, certains concepts demeurent, ne serait ce que comme des éléments manipulables à l'endroit de la langue, ou d'un dialogue, etc. Mais pas comme un endroit du réel par contre, qui soit palpable, ou qui vaille celui de la matière. Là je continue de défendre que l'être humain n'existe pas en tant qu'idée ou que concept, par exemple. Et Diogène peut toujours chercher cyniquement, il a réglé leurs comptes à ces idéalismes idiots depuis deux millénaires en une seule blague. Ça ne tient pas.

Et d'ailleurs, cette posture, ou ce positionnement conceptualiste. C'est ce qui explique donc entre autres cette dimension documentaire du boulot. Puisqu'une chose ne vaut jamais que pour elle même. Et qu'une plage sera toujours cette plage, et un grand père ce grand-père. Ça n'est qu'après que la rime intervient. Je rime en toi, tu rimes en moi, ou pas.

Et de l'autre côté, c'est aussi ce qui me permet malgré tout d'utiliser des éléments, du coup comme le

monochrome blanc, le pixel, l'empâtement, etc. comme des mots dans une grammaire de l'image, comme des principes finalement. Pour ré-évoquer ce dont on a déjà pu parler. Puisque comme je te dis, les idées, si elles n'existent pas matériellement parlant, elles existent en tant que mots, ou principes manipulables dans un langage donné, parlé, écrit, ou de l'image, du volume, etc...

Et donc c'est ce que tu entends par matérialisme ?

Oui exactement.

Et c'est super important, en fait c'est même la première question que tu dois poser, la plus primordiale, lorsqu'il s'agit de poser l'éventualité d'une œuvre. Parce que ça en change alors toutes les options, et tous les partis pris.

Alors surtout dans notre cas, en art, puisque, étonnamment, très étonnamment d'ailleurs, l'art, enfin plutôt son monde, est très très fortement idéaliste. Et à un point que je trouve parfois absurde, et idiot toujours. Puisque c'est une posture qui ne tient pas donc, et puisqu'elle en revient souvent à faire avec les choses comme Procruste⁵ avec son lit.

Le monde de l'art est idéaliste selon toi ?

Oui !

Et je comprend que ça puisse surprendre, puisque c'est a priori celui des arts qui serait le plus en prise avec la matière, et les matières. Même si croire à cette idée serait encore idiot. Puisque même si elle n'est pas palpable, la musique ou la littérature ont tout autant leur propre matière.

⁵ *Un lit de Procruste.* Expression provenant d'un mythe grec d'après lequel Procruste, accueillant des voyageurs, les faisait coucher dans un lit. S'ils étaient trop grands, il les amputait, trop petits, ils les étirait. Il fut tué par Thésée.

Mais donc, oui, l'art est très foncièrement idéaliste. Par tradition déjà. Du fait de l'importance partout et tout le temps de l'allégorie et de la métaphore. Et même dans les usages et les appels, dans le grand art classique ancien, au modèle de la *Nature*. Ça peut paraître surprenant, mais souvent, lorsque tu lis des textes anciens, d'artistes ou de théoriciens, la Nature n'est pas invoquée comme le nom de l'ensemble matériel déployé de par le monde, ou le réel, mais très souvent plutôt comme une idée. *L'idée de Nature*.

Et puis l'idéalisme contemporain lui, c'est triste à dire sans doute, mais il n'est plus que le reflet d'un impensé, réflexe, d'une bêtise aussi, d'une fainéantise... enfin d'un manquement quoi !

L'art contemporain me semble idéaliste pas par réflexion, ou décision, mais par défaut. Il l'est parce qu'il l'est. Et comme il l'est les gens qui en font le deviennent à leur tour, et c'est comme ça que ça fonctionne, les gens adoptent les usages qui ont cours, sans trop réfléchir, pour intégrer le jeu. Parce qu'il le faut bien.

Et, c'est quelque chose qui m'étonne toujours beaucoup, mais tenir des positions matérialistes, du simple fait de les entretenir, de les avoir, sans essayer nulle part de convertir personne, ou de convaincre du bien fondé ou de la raison du truc, ni même aller expliquer par A plus B en quoi les idéalistes de l'art feraient fausse route. Bref ! sans être prosélyte nulle part, je me casse régulièrement les dents, dans certaines réceptions de mes recherches, à des refus, des rejets, parfois très véhéments.

Mais si tu rencontres tant de refus ou de rejet, c'est que peut-être tous ces gens là ont raison, et toi pas.

Oui, je comprend ce que tu veux dire. Et a priori je prête attention à ces choses là. Si plusieurs personnes qui ne se sont pas concertées te disent la même chose, c'est qu'il faut y regarder de plus près.

Mais pour autant, je ne suis pas du genre à crier avec les loups, et à croire que parce que tout le monde dit une même chose, alors tout le monde aurait raison. La raison vient de la raison, et de son exercice, de son application. Et rien d'autre ! Et il faut étudier les éléments argumentaires déployés alors par ces personnes là.

Et entre nous, pour être très clair, il y a deux failles irrémédiables dans ces refus et ces rejets. D'abord ils n'ont aucune force argumentaire, ou très peu. Et c'est souvent immédiatement perceptible dans le fait que ces refus prennent l'allure beaucoup plus souvent d'une sorte de rappel à l'ordre suffisant et un peu paternaliste, qu'une amorce à la possibilité d'une discussion ou d'un débat, qui en fait est lui clos dès le début.

Et d'autre part, parce que ce rejet ou ce refus, je ne le rencontre que parmi des artistes, ou des gens qui évoluent dans des circuits affiliés à l'art. Jamais de la part de personnes qui elles n'en viennent pas, ou viennent d'autres endroits de l'art. Parce qu'il y a la question d'un parti pris à défendre. Le prés carrés quoi !

Mais ça n'est pas toujours venimeux ou méchant. C'est toujours bête et idiot, toujours. Mais ça peut tout simplement venir de cette ingénuité de jeunes artistes qui sont en cours de formation de leurs propres principes artistiques à l'œuvre dans leurs pièces, et qui se retrouvent alors à rejeter mes positions, ou d'autres positions particulières, comme ils sont en train de rejeter au loin les positions plus larges auxquelles elles se raccrochent finalement. Mais le fait est, que le monde de l'art est idéaliste, par habitude, par usage, et qu'il est brutal dans ses manières de l'être.

Et en quoi il est si idéaliste du coup ? et brutal alors ?

Et bien pour l'idéalisme, c'est tout bête, c'est toujours l'habitude, le réflexe de l'usage de l'*idée* à l'endroit de l'art. Les artistes n'utilisent pas une chose, mais l'idée de cette chose : « *j'ai une idée* » ou « *je voulais parler de l'idée de... bla-bla-bla* »

Je prend l'exemple des artistes qui bossent autour du corps par exemple, parce que c'est typique, et que ça illustre particulièrement mon propos. A priori, bossant sur le corps, on pourrait croire qu'il n'y aurait pas plus propice à une étude matérialiste de la question. Je veux dire qu'on entend ça partout, tout le temps, « *chacun à son corps* » ou « *on n'a pas tous le même corps* » ou « *le corps idéal n'existe pas* ». Et pourtant, même les artistes qui utilisent le corps, et qui en font l'objet de leurs recherches, même ceux qui pourtant tiennent ces natures de propos, qu'on n'aurait pas tous le même corps, etc. même ces artistes là, lorsqu'il faut parler de ce que c'est que d'avoir une poitrine, d'avoir du surpoids, d'avoir telle formation corporelle, ou telle particularité, t'exposent une image de sein, ou de ventre, ou de scoliose, qui n'est pas tel sein, telle scoliose, mais chaque fois une idée de sein, un principe de sein, de ventre, une idée de corps quoi !

Et c'est brutal donc, du fait que tu as des artistes qui disent, ou prétendent, ou peuvent prétendre parler du corps en général, de cette manière, et se saisir de certaines particularités de certains corps, pour les élever alors à un certain universel, dont, pourtant, les particularités propres de ton propre corps t'excluraient alors, ou prouveraient qu'il n'a pas de sens.

Enfin imaginons l'exemple. Je donne un cliché, mais entre nous je suis sûr qu'on pourrait trouver un ou une artiste dont ça serait l'œuvre. Imaginons donc une artiste, qui te fasse une œuvre sur ce que c'est que d'avoir des seins, et qui

te fait des sculptures de seins, mais des seins idéaux, pas les siens, ni ceux de personne, des sortes de stéréotypes de seins, ou de principes de seins. Des idées de sein quoi. Et elle tu la rencontres, et elle t'explique qu'elle voulait parler de l'idée de la femme, et de ce que ce serait qu'être une femme, avoir une poitrine, et la maternité, la féminité tout ça...

Maintenant mettons. T'es là en face des boulots, avec ta copine admettons, et l'une est une planche à pain, l'autre a des seins énormes. Mais surtout aucune n'a les mêmes seins que ceux sculptés, et aucune ne vit précisément sa féminité, ou sa maternité, de la manière dont elle est représentée dans cette œuvre là. Qu'est ce qu'on fait ? Qui est ce qui a raison ? Toi et ta copine qui avez chacune construit sa propre féminité, de sa propre manière, sans demander rien à personne, ni l'imposer nulle part ? Ou cette artiste et ses pièces, qui viennent te dire « *la féminité, ou l'idée de féminité c'est ça ! c'est mes sculptures !* » ?

Les deux ?

Les deux vraiment ?

Parce qu'une des deux postures est un chouïa dans une logique de surplomb, si je peux me permettre.

Donc toi, tu penses que ça ne marche pas ?

Non, bien sûr que non, ça ne tient pas du tout. C'est juste de la paresse intellectuelle, celle du monde de l'art. Et je te le répète, Diogène cherchait, et bien il cherche encore.

Et puis par ailleurs, ce matérialisme dont je te parle, conceptualiste, c'est du coup ce qui permet d'avoir cette sorte de manière de faire post-moderniste dont je te parlais un peu plus tôt. C'est à dire qu'une fois que t'as dit que,

par exemple, l'allégorie de la Mélancolie, pour en reparler, n'existait pas. Et que tu ne pourrais jamais la rencontrer la *mistinguette* agenouillée sur son... cube, j'allais dire autre chose... Bref ! une fois que tu as dit que personne ne pouvait la rencontrer jamais nulle part, les images de l'allégorie, elles, existent par contre, par ailleurs. Et tu peux alors les utiliser comme un matière en tant que telle, comme on utiliserait un pigment, ou un matériau, du bois, ou un mot dans une phrase donc.

D'accord je comprend bien. Mais, à ce prix là, il y en a peu finalement, des artistes matérialistes, non ?

Peu, je ne sais pas... Il y en a en tout cas.

Les impressionnistes, quoi qu'on en pense. Puisque c'est encore eux qui ont dit le plus fort et le mieux qu'ils voulaient aller voir la nature en vrai, en réel, et plus tant comme une idée.

Il y a les artistes concrets aussi. Avec ce qu'il y a de bien et de moins bien dans le mouvement. Ou même les artistes documentaires, cinéastes, musiciens, photographes, justement. Pour y revenir encore une fois.

Il y a Courbet évidemment, le *Grand monsieur* Courbet, parce qu'il faut bien y revenir à chaque fois. Même si, ceci dit, son matérialisme, son réalisme d'ailleurs plutôt, est beaucoup plus politique et politisé. Quoique le mien le soit tout autant, mais moins au cœur. Il l'est plus par nécessité, parce que tout l'est en fin de compte, et parce que je le suis moi-même, assez fortement même, par ailleurs.

Il y aurait Morandi je crois aussi. Et peut-être Giacometti alors, même si je pense plutôt que l'œuvre de Giacometti est en partie la traduction d'une manière dont ses partis pris sans doute idéalistes, d'une recherche du

visage même, se cognent chaque fois face à cette réalité matérialiste, que ses modèles n'ont jamais que leur visage, tel visage. D'où que tout finirait par réduire peu à peu, par exemple dans ses peintures... peut-être... En tout cas c'est passionnant là !

Donc tu n'es pas contre tout idéalisme ?

Non, loin de là.

Je trouve juste que ça ne tient pas. Et je nous trouve idiot de nous y accorder, et surtout de nous y accorder en y réfléchissant si peu. Ou plutôt je constate que ceux qui s'y accordent, et s'y accordent beaucoup, ne le font qu'assez peu par réflexion, mais plutôt par défaut, et par bêtise, et qu'il en deviennent parfois brutaux, et prompts à veiller sur leur chasse gardée. Voire pire, à virer dogmatiques voire inquisiteurs ensuite.

Moi je me contente d'avoir mes positions. Après, je suis ouvert au dialogue, et à l'échange, en toute circonstance, comme on fait là, tant que ce dialogue est ouvert. J'ai un copain par exemple, qui a écrit tout son mémoire sur ce qu'il disait chercher une sorte d'inverse du visage. Et là ça tient forcément d'une posture idéaliste qui n'a pas de fin. Mais ça reste passionnant, surtout dans ce qu'il a pu en faire. Et qui comme chaque fois, se cogne sur une nécessaire reddition au réel, matériel, etc.

Il reste tout de même que l'art contemporain est finalement, et étonnamment, très clos sur ces petits principes, et très inquisiteur. Et défend un idéalisme mal étayé, voire pas du tout, qui ne s'occuperait de rien de personnel, ou de localisé, que des choses universelles, ou prétendues universelles, ou universalisantes : *L'humanité, la féminité, la masculinité, la modernité* tous les concepts en -ité

que tu voudrais... La satiété ? Aller cadeau. Et surtout pour conclure, pas d'émotion, ou d'investissement. Faire un art loin des choses et loin de tout.

Et entre nous, je soupçonne très franchement qu'une forme de mécanisme de distinction et de sélection sociale s'opère là dedans. Mais ça n'est qu'un soupçon, il faudrait l'appui de toute une étude sociologique ou anthropologique correctement menée pour permettre de l'affirmer mieux que ça...

Justement, tu me précèdes, je voulais te demander quelle importance tu donnes à l'émotion, ou à la possibilité de l'émotion, dans tes œuvres, et comment tu les appréhendes, ou les manies alors, éventuellement.

Et je te le demande, parce que tu ris beaucoup, déjà. Qu'il y a quelque chose d'une sorte de moquerie aussi je crois dans certaines de tes pièces. Puis aussi parce qu'il y a, dans certaines autres pièces, certains fantômes de larmes, soit passées, soit retenues. Sans même reparler de la mélancolie générale.

Et bien, je t'avouerais que je suis plutôt ambivalent là dessus. Mais ça tient peut-être aussi un peu à mon propre rapport à cette possibilité de l'émotion.

Parce que d'un côté je trouve plutôt rassurant, et assez heureux de voir que le boulot, ce que j'en dis, ce que ça dit suscitent de l'empathie, et de l'émotion. Dans la mesure où j'essaye moi-même d'être plus proche, ou plutôt plus à même de ce qui m'arrive, de ce qui arrive en moi. Et dans cette autre mesure où j'essaye aussi, avec, de défendre ce truc, de pouvoir pleurer quand ça pleure, s'énerver quand ça énerve, rire quand ça rit, et d'y aller quand ça y va quoi !

Ça nous éviterait de fabriquer des névrosés, de péter un bon coup comme ça pour voir ! et de nous lâcher un peu la grappe, nous tous, entre nous, et de nous dire une bonne fois pour toute : « *pas de souci, vas-y tu peux pleurer si tu veux, tu peux y aller, laisse filer !* » Plutôt que de regarder les gens qui pleurent comme des meurtriers finis, ou même les éviter du regard, et ne même pas les regarder du tout, ou à peine, comme ça de loin, pour les laisser pleurer tout seul.

Mais en même temps, ce truc d'être plus libéré dans ses émotions, de faire droit aux larmes, au rire, à la colère, l'amertume, tout ça, et de soi à soi comme de soi aux autres, ça n'empêche pas que derrière, en public je me retiens, et finalement là où je pleure ou ris le plus, et le plus facilement, le plus paisiblement même je dirais, c'est lorsque je suis seul chez moi, sans personne pour prendre ces larmes ou ce rire comme ceci plutôt que cela.

Parce qu'il faut être honnête, les émotions sont souvent très mal vues, en tout cas en France aujourd'hui, puisque je suis moins au courant pour les autres cultures et les autres époques. Même si j'avais pu lire un article cet été, qui parlait des larmes versées par les brésiliens après une victoire, pendant la Coupe du monde, notamment Neymar. C'était un spécialiste du Brésil qui expliquait en quoi le rapport aux pleurs dans la société brésilienne était très différent, et particulier par rapport à ici.

Tout ça pour dire qu'en France, il y a de la méfiance vis-à-vis des émotions Un mec qui pleure, ou qui rit tout le temps, s'énerve, se ferme, s'emporte, s'enthousiasme, ou ceci, ou cela, c'est toujours un peu louche, ça n'est pas normal.

Alors un gus qui ferait des trucs qui supposeraient un éventuel investissement émotionnel, ou qui aurait même l'air de faire des choses pour faire rire, ou pire,

pour faire chialer, là c'est plié, encarté marchand de larmes, le père ! ou maître chanteur à l'émotion, tire-larmes, et tout ce qui suivrait.

Mais, entre nous, est-ce que cette méfiance là, du piège de l'émotion, elle est vraiment infondée ?

Non ! non ! loin de là !

C'est même là où je voulais en venir justement. Parce que justement, de l'autre côté, je suis moi-même ennuyé ou méfiant par rapport à ces pièces présentées comme des sortes de tire-larmes.

Parce que pour le coup, a priori, j'ai personnellement une plus grande appétence, et un plus grand intérêt, souvent je dois l'avouer, pour ce qui est peut-être plus purement cérébral, pour le situer comme ça... Quoique encore, ça se discute... j'ai beaucoup de goût aussi pour les saveurs tactiles de certains matériaux finement ouvragés, le bois beaucoup, mais pas que...

Mais bref ! Il reste que j'ai grandi dans une famille qui était émotionnellement cadenassée. Et ça finit par forger des habitudes. Et donc j'ai encore, malgré ce que je t'ai dit d'abord, ce réflexe de méfiance vis-à-vis des pièces qui donnent dans l'émotion.

Pourtant les tiennes y versent un peu elles-mêmes finalement. Comme je te dis, il y a des larmes fantômes.

Oui ! complètement !

Il y en a dans la photo du cimetière notamment, et à vrai dire, il y en a tellement dans cette photo, qu'en fait, au moment où je bossais dessus, à essayer d'aligner les calques sur photoshop, à l'endroit de la tombe, j'étais concentré, à

bossier, au niveau du pixel près. Puis d'un coup, ça m'a fait comme un choc, ou un effet de contraste, le rappel soudain que les minces pixels que j'étais en train d'essayer de faire concorder, c'était là où il y avait le corps du grand-père. C'était comme une sorte de mal de mer existentiel en fait, tes yeux qui se concentrent sur une chose, et ton oreille interne qui en dit une autre, et le cerveau qui se court-circuite alors. Et j'ai fondu en larme, chialé comme un bébé tout seul chez moi, pendant des dizaines de minutes... même la voisine avait fini par ouvrir la porte de chez elle, pour voir si c'était pas quelqu'un dans le couloir ! - rires -

Mais oui, il y a des émotions, et des larmes, comme ces larmes là qui coulaient et qui coulaient plus fort encore de n'avoir pas coulé le jour de l'enterrement.

Mais j'ai malgré tout cette gêne là, et cette réserve vis-à-vis de l'émotion, qui fait que je tiens à la garder privée, personnelle, solitaire même peut-être. Mais ça s'accorderait peut-être aussi, finalement, avec la manière dont j'envisage les modes d'appréhension de mes recherches, solitaires, privées, personnelles, chez soi, tout ça.

Mais surtout, ma gêne se place du point de vue du fait que les pièces ne sont pas abordées de cette manière au moment de leurs conceptions. Parce que s'il y a de l'investissement émotionnel, et encore, pas toujours et pas tant que ça à mon avis, ce serait plutôt une forme d'investissement personnel, ou historico-personnel, parce que c'est de là que ça vient, il ne faut pas se tromper ni se mentir non plus. Mais il ne faut pas oublier pour autant de voir que ce qui est présenté fonctionne tout de même d'abord, et avant tout, avec et par les systèmes de l'art, et les matières de l'art, et que c'est donc à la fin *de l'art*. Ce que je veux dire, c'est que ce que je fais, et présente quand il faut le présenter, c'est de l'art, pas de l'émotion. Et c'est en tant que tel que ça

doit être abordé, et pensé, et jugé je crois. Comme des choses construites, composées, précisément, minutieusement, avec tels effets, telles matières, tels registres, etc...

Oui ! mais lorsque tu en parles, que tu le présentes ton diplôme, tu parles moins de ça que de ces choses personnelles qui le constituent.

Oui ! à toi ! ou à d'autres qui viennent du monde de l'art. Et encore, si tu as fait bien attention, je parle aussi beaucoup de rapport de surface, de transparence, de *par delà*, de *par-devant*, ou *par-avant*, je ne sais pas quelle expression conviendrait le mieux...

Mais comment dire... j'ai quarante minutes, et j'ai des heures entières de possibles discussion, comme celle que l'on a là, à caser dans mes quarante minutes. Lorsque je montre le boulot à ma famille, ou à des amis qui connaîtraient déjà les anecdotes qui font le fond de mon boulot, je passe l'étape et je leur parle art, composition, démarche plastique, pourquoi faire une sorte de performance, pourquoi comme ça, je leur parle plus facilement de références aussi, puisqu'à se connaître, ils ont déjà leur opinion de moi formée, et poser une référence ne vient pas clore alors l'idée qu'il se feraient de moi.

Mais à d'autres gens, comme le jury par exemple, qui rentre dans la pièce, et découvre que j'existe en même temps que mon boulot et tout le reste, et surtout qui est censé avoir les codes qui lui permettent ou lui permettraient, j'insiste sur le conditionnel, de comprendre par lui-même les références éventuelles, et les dispositions plastiques déployées, je ne devrais pas avoir besoin de les expliquer. Normalement, ils devraient entrer, voir l'enterrement en question, et tout de suite penser Courbet, Ornans, boum ! Surtout là !

Mais bon... on fait avec ce qu'on a... c'est comme ça... Pour ne dire que cela...

Mais pour reprendre, et en fait essayer de mieux répondre à ta question, parce que finalement je blablate un peu sans trop répondre, quitte à botter en touche voire même... En vrai, je pense surtout qu'il faudrait arrêter de poser ces questions, de faire une séparation si nette ou si franche, entre émotion et le reste. Et surtout cesser d'en poser le cas, ou la possible présence, comme un cas justement, ou comme un problème, comme des choses irrésolues. Parce que ça ne mène à rien, ni nulle part vraiment !

Et, je ne parle que pour moi, c'est peut-être quelque chose de très surfait en fait, je ne sais pas... mais peu importe. Ce que je voulais dire c'est que ça fait depuis quelques temps que dans mes pratiques de l'art, des arts mêmes, plastiques ou autres, ce qui me procure le plus de plaisir maintenant, c'est de manipuler de la pensée.

C'est quelque chose que j'aurais eu du mal à envisager il y a encore quelques temps, lorsque je ne me sentais pas encore tout à fait artiste, de trouver du plaisir, de l'amusement, dans des jeux logiques, de maniement de niveau de langage, ou d'image, ou de pensée.

Et même si je n'arrive pas encore très bien à y éprouver des émotions plus fines, et plus variées, comme de la tristesse, de la joie, de l'amertume, de la nostalgie, je crois malgré tout que la solution se situe là, et qu'en fait ce problème que tu poses là est un faux problème.

Je crois qu'il faut essayer de trouver les émotions propre aux idées, à leur formulation. Trouver les émotions des idées, propres à la pensée... le beau dans l'idée.

Mais ça n'est pas très matérialiste comme position finalement, si je peux me permettre, j'ai même l'impression que ça sonne très art conceptuel.

Non !

Tu plaisantes ! C'est tout l'inverse de ces fausses idées d'un art conceptuel idiot. Tiens justement, typiquement le même problème que celui de tout à l'heure, Robert Morris. Lui, dans ses théories, il parlait de corps à longueur de texte, et de rapport au corps, et de rapport du corps à l'espace. Et il te construit alors des arches par exemple, ou des modules cubiques dont la taille est mesurée sur les proportions de son propre corps, et dont chaque module serait censé mettre en œuvre tel principe, ou tel concept. Sauf que, par exemple, si t'es en fauteuil roulant, tout bêtement... bah le rapport de ton corps à l'espace qui t'es proposé là, il est un poil plié différemment pour le dire comme ça, et pour ne le dire que comme ça...

Et cet art conceptuel, c'est typique d'un idéalisme que je trouve brutal donc, qui consiste, à chaque fois, à penser d'abord à l'idée, puis ensuite à envisager un peu le réel, et encore. À dire idée, puis à y obliger le monde. Procruste encore !

Alors que je dis l'inverse ! on regarde d'abord le monde, et les choses qui y sont disposées et déployées, et qui le sont localement à chaque fois, parce que c'est comme ça, c'est les lois de la physique, rien n'est *ubique*, pas même une idée... et ensuite on regarde les principes qui peuvent éventuellement transcender cette localité, ce qui pourrait rimer en somme. Et ce que je dis donc, là, c'est que tout est *matière*, même une idée, en tant qu'ensemble d'influx nerveux ou même en temps que corpus langagier, ou linguistique, écrit ou consigné autrement.

Et lorsque les artistes conceptuels disent qu'il réfléchissent à partir de l'idée, par rapport aux concepts, et que c'est ce qui fait qu'il choisissent une esthétique prétendument insensible, dénuée de parti pris de matière,

avec du blanc, des formes simples, etc. Ne serait ce que là, le propos se démonte en deux secondes. Et je ne pense pas, ou j'espère en tout cas, qu'on n'aurait pas réellement besoin de discuter de ce fait là entre nous, que le blanc n'est pas une non-couleur, ou une absence de couleur, ou que des effets de matière arides, ou pauvres, ou réduits, ne sont pas des effets de non-matière.

Mais bref ! peu importe...

Ce que je dis, de mon côté en tout cas, c'est l'exact inverse. C'est qu'il y aurait lieu, peut-être, aussi, d'étudier et de prendre en compte les formes de sensualité propres à l'idée. Parce que je ne pense pas qu'une idée soit une chose anti-sensuelle, mais qu'au contraire, sans doute, son niveau et sa puissance sensuelle sont sous-jacentes, ou de basse intensité si on veut. Et je dis *sensuelle*, ça peut être *sensible*, ou *sensitive* d'ailleurs. C'est pour ça que ce conceptualisme dont je t'ai parlé, est une sorte de forme de matérialisme, malgré son nom, ou l'a priori de son nom. Il envisage les idées comme des objets manipulables, au même titre que n'importe quel autre.

Et par ailleurs, à la fin, je ne peux que constater à quel point l'art, et le monde de l'art, sont finalement très fermés sur de vieilles postures aristotéliennes, et même un peu cathos, par rapport à l'émotion, même par rapport à son idéalisme. Je peux le constater, et le déplorer aussi, m'y cogner même parfois. Parce que ces gens qui en font état, ou preuve, ne le font pas en le sachant, ne se rendent pas compte. Il vivent avec un système dans la tête, et s'y réfèrent, sans savoir d'où il vient, comment il fonctionne, s'il fonctionne même seulement... enfin bon... qu'est ce que tu veux ? et qu'est ce qu'on y peut ? On ne peut pas réfléchir à la place des autres...

Alors, ce que je voudrais, maintenant qu'on en a fini avec ce sujet je crois, ce serait d'enchaîner sur une de ces sous-questions que je viens de te poser, et à laquelle tu n'as pas encore tout à fait répondu il me semble. Et en fait même, j'aimerais qu'on entre plus précisément dans ce sujet-ci, celui de l'importance de l'humour en particulier dans tes pièces, et que tu me dises quelle place il prend.

Oui d'accord !

Alors ! Gros sujet... Et bien, je crois que la première chose que je pourrais te dire là comme ça, c'est que ça permet de percevoir les blocages, et les lacunes d'intelligence chez les gens.

Des lacunes d'intelligence ?

Oui, ou les refus, les rejets psychologiques. De voir qui se met des limites ou pas dans sa perception des choses quoi !

Et en quoi ?

C'est très simple. Quand tu essayes de rire de quelque chose, de le confronter à de la dérision, et par de la dérision, c'est à dire par une manière de l'aborder qui soit décalée, ou parfois dérobée, en tout cas déplacée, et qu'en face, du côté de ton interlocuteur, ça bloque, c'est que ce déplacement, cette mobilité en tant que sujet dans les manières d'aborder les choses est faible, ou lacunaire. Il y manque quelque chose.

Ou, pour le dire autrement, ça veut dire, souvent, que le truc en question, le truc dont on essaye de rire, et de démonter par le rire, il est alors perçu en face tout d'un bloc, ou peut-être dans l'entière d'une seule sorte de

perception, et d'une manière grossière donc. Et tu peux très souvent t'assurer alors, que derrière, ça veut dire qu'il y a une forme de translation de cette sorte de monolithisme dans l'approche aux choses.

Si tu ne peux pas rire d'une chose, tu ne pourras sans doute pas en pleurer non plus, ou la railler, ou t'en plaindre, ou la penser enfin. Quand ça bloque, ça bloque.

Je suis mal sûre de bien te comprendre...

Je m'exprime mal.

Ce que je veux dire, c'est que l'intelligence n'est pas toujours riieuse, mais la dérision elle est presque toujours une forme d'intelligence, ou de puissance en tout cas. Parce que c'est la preuve d'une capacité de déplacement de soi en tant que sujet par rapport à un objet, et de mise en relation entre soi et une chose, et donc de relativisation. Le rire, et la dérision, c'est une sorte de puissance. Et leur absence, qui peut être un blocage, est souvent alors une faiblesse, ou un empêchement.

Et à partir de là, il reste deux choses à dire je crois.

D'abord, ça n'est pas forcément de la bêtise qui explique ce genre de blocage, ou pas que. Ça peut aussi être de la fragilité, de la peine, bref ! tout un tas de choses qui viennent freiner la pensée, et la personne alors dans son ensemble. C'est triste à dire, et à constater, mais c'est comme ça. Et ça n'est pas forcément de l'ordre du traumatisme d'ailleurs, ça peut être des types de verrous beaucoup plus fins et subtils, et donc compliqués à défaire, ou à délier. Mais ça voudrait dire alors qu'il faut tenter soi-même d'être intelligent vis-à-vis de ça, de cette éventuelle peine, ou de souffrance, ou de tous ces petits types de blocage, parmi lesquels compte la bêtise donc, aussi. Et

c'est un boulot, une patiente. Et ça appellerait toute une autre discussion encore, sur des affaires d'éthique de vie, morale, et sociétale, ce serait long !

Et par ailleurs, et va savoir, on finit par ce point, la grossièreté du rire, je crois, n'est pas si souvent grossière que ça. Elle est crue, cruelle alors aussi avec, mais, du coup, elle est aussi très juste et précise, et nette. Et quand je dis crue, je parle de la cruauté, comme qualité de ce qui est tel quel, c'est à dire le plus au près de son état naturel ou réel, et c'est quelque chose que je valorise. Et c'est un truc, qui vient d'Artaud un peu, et puis de Rosset ensuite.

Et je crois, donc qu'il ne faut pas se laisser mener ou divertir à entendre le mot *grossier* ou *grossièreté* quand il s'attache à du jugement plutôt moral. C'est de la connerie, de la perte de temps et d'énergie, et comme tout jugement moral, c'est juste fait pour disqualifier les choses sans avoir à y réfléchir. Et il faudrait juste s'en débarrasser. Parce qu'en vrai, si on se retrouvait à utiliser le mot pour ce qu'il voudrait dire, c'est à dire pour parler de choses qui sont grosses, ou épaisses, on se retrouverait très souvent à retourner le jugement contre ces gens qui l'utilisent, et qui, en l'utilisant, font preuve de cette dite *grossièreté*, ou de cette *grosseur*, cette *épaisseur* de l'intelligence qui les pousse à repousser plutôt qu'à penser.

Enfin bref ! Ce que je veux dire, c'est que l'humour, quel qu'il soit, me semble crucial. Et surtout la dérision, et la capacité à rire, de tout, et en toute situation, et de soi y compris, et du pire comme du meilleur, ça me semble être l'un des meilleurs signes d'intelligence. Parce que comme je te l'ai dit, le rire donc, c'est une puissance, c'est un recul, et une distance sur les choses. C'est une prise de contrôle sur soi et sur le monde. Et même si ça n'est pas à gorge déployée, quelqu'un qui rit, c'est quelqu'un qui l'a, qui a vu le truc. C'est quelqu'un qui a compris.

Et en même temps le rire, ou pour parler à nouveau des larmes, ça pense. Je crois qu'on se tromperait beaucoup à croire que l'émotion serait une vacance de la pensée, ou de la rationalité. Rire, c'est penser, et c'est proposer une dialectique, et une considération donnée à propos d'une situation, d'une chose, ou du monde en lui-même. C'est faire égard.

Mais alors dans tes pièces précisément, le rire ou l'humour tiennent quelle place ? comment tu les situes ? Ça n'est pas un rire de joie, je veux dire, par exemple ?

Un rire de joie ? Non ! C'est deux choses complètement différentes, la joie et le rire. Non. Je ne sais pas d'ailleurs quelle serait la part entre la joie et le reste quand je ris, mais pour les pièces, c'est un rire railleur, ironique, cynique, moqueur, ou cruel, mais pas un rire benêt de joie ! benêt et banal.

Et pour te répondre un peu mieux, je crois que le rire vient occuper une sorte de place de lien, ou de charnière disons. Le mot est peut-être mauvais. En fait, toujours dans cette manière de considérer la composition artistique comme une sorte de grammaire, et une pièce comme une phrase, je dirais que l'humour interviendrait comme une conjonction.

J'ai du mal à m'expliquer...

Mais pour faire simple, c'est ce qui permet immédiatement de passer de manière à peu près claire à un autre niveau de lecture. Tout simplement. C'est à dire, c'est tout bête, que c'est un moyen qui permet d'instaurer facilement un second degré dans l'image.

Et après, une fois que c'est fait, tu peux naviguer entre ce second degré, et le premier degré, passer d'une situation à une autre, faire des allers et des retours entre

chaque, entre l'a priori de sérieux et de gravité de l'art, et la plus grande légèreté d'un clin d'œil, par exemple.

Et à force de navigation, tu peux même finir par instaurer par là une sorte de troisième degré éventuellement, encore, derrière. Ne serait-ce que, par exemple, dans le fait qu'une fois revenu au premier degré de l'image, la lecture de l'œuvre est cette fois teintée par l'ironie ou la valeur de second degré qui aura pu être perçue alors.

En fin de compte, c'est juste de la tambouille.

D'accord ! Tu parles du clin d'œil dans le portrait dans la salle de bain, c'est bien ça ?

- rires -

Par exemple oui... en effet !

D'accord... Alors dans ce cas là j'aimerais en profiter pour passer à un autre sujet, déjà évoqué un peu en sous-texte, ce serait celui de la manière, ou plutôt des outils que tu utilises dans ta production.

C'est à dire que tes images sont souvent pixelisées, ou en tout cas de nature numérique pour beaucoup. Et j'aimerais donc savoir pourquoi.

Parce que c'est pratique, et parce que j'ai mon outil dans la poche, tout le temps avec moi. Et que ça réduit donc tout à un seul geste. Le même qu'absolument tout le monde fait tout le temps maintenant, sortir le portable de la poche.

C'est tout ?

Oui et non. C'est à peu près résumé. Après il y a d'autres choses, si on décide de s'étendre, mais en gros c'est ça.

Alors, puisqu'on est là pour ça. C'est l'occasion...

Alors s'il faut expliquer plus avant, ça tient beaucoup à deux choses, d'un côté ma pratique de l'écriture, et de l'autre, ensuite l'apport du documentaire. Et par dessus le tout il y a peut-être aussi un peu une sorte de volonté manifeste, de prendre un certain parti à l'endroit de l'art. Tout ça c'est lié, évidemment, mais bon, j'essaye plus ou moins te les découper grossièrement là comme ça... juste manière de dire que je pourrais m'emmêler un peu...

Donc pour le premier point, celui de l'écriture ?

Alors pour le premier point, il se trouve qu'en fait j'ai d'abord et avant tout une pratique de l'écriture, enfin même si j'appelle ça plutôt de la *scribouille* entre nous... - rires -

Aujourd'hui, je ne mettrai plus tant une chose devant l'autre, l'art devant l'écriture, la tambouille ou la scribouille, pour dire ça comme ça. Mais lorsque j'ai commencé à faire de l'art, à l'époque j'écrivais plutôt des poèmes, quelques nouvelles de ci de là, une sorte d'obscur traité aussi sur le vers en quatorze syllabes, qui est illisible je crois... et puis je tenais un journal. Tout ça dans des petits carnets de poche, format passeport, les rouges pour le journal, les bleus pour la rime. Et c'était les petits carnets qu'on trouve chez Muji, tout bêtement.

Et donc en venant à l'art, c'était ce que je faisais, et ce que je voulais faire. Mais peu à peu on se prend au jeu, et on finit par faire de l'art un peu plus pour de vrai. Et j'ai fini par lâcher la rime en partie, puis les carnets, mais j'ai continué la pratique du journal, que j'ai transposée par contre sur le téléphone. Beaucoup plus pratique ! et beaucoup plus discret ! T'as moins l'air d'un fou. À la limite t'as même trop

l'air du tire-au-flanc qui passe sa vie à écrire des textos, et à la bibliothèque ça rend mal, j'assume un peu moins...

Mais le fait est que c'est devenu une vraie pratique cruciale dans tout le reste. Et que ça n'est pas possible alors de rivaliser avec ça, c'est d'une puissance phénoménale. De l'écriture partout tout le temps. Et les formes d'écriture que ça fait naître, beaucoup plus déliées, avec des formulations beaucoup plus proches de ce que tu peux avoir en tête... c'est passionnant !

Et ça l'est tellement que le téléphone, une fois que j'en ai eu un sur lequel pouvoir écrire, c'en était aussi un avec lequel prendre des photos qui étaient finalement d'une qualité très similaire à celle que j'obtenais avec le petit appareil numérique à cent balles que mon père m'avait offert en prépa. Du coup j'avais une centrale de pensée et de réception du réel et de l'existence dans la poche. Et c'est insurmontable et indépassable comme truc.

Oui mais la qualité s'en ressent.

Pas à l'écrit. Enfin la forme est impactée tout de même ceci dit, surtout que comme je reste très visuel, un peu esthète sur les bords, avec les restants de mon époque de rimailleur... je me retrouve à faire presque trop attention aux retours à la ligne, aux épaisseurs des paragraphes, et toutes ces choses là. Et puis du coup, sur des textes courts, j'excelle, mais dès qu'il faut attaquer des textes plus longs, je suis à la peine, notamment aux articulations, j'ai beaucoup de mal à relancer un souffle.

Mais tu parles de la qualité, le mot bleu, tu le lis en HD ou en SD, faut vraiment être con pour y trouver une différence. C'est comme les abrutis qui se mettent à te parler de l'odeur du papier d'un coup, là depuis dix ans... Mais on s'en fout !

Je parlais surtout de photo, d'image...

Oui pardon ! Quand on parle de ce que je préfère, je m'emporte un peu ! Mais... Ouais, concernant l'image, entre nous, je m'en fous. Le pixel ne m'ennuie pas plus que ça, il m'intéresse même assez peu. Et ce que j'ai là, avec ce téléphone, ça me suffit amplement.

Mais ça ne te pose pas de problème du tout ?

Non ! Même si, comme tu me le demandes sincèrement, je te dirais sans problème que si demain tu me trouves un téléphone, qui soit dans mon budget, et qui me permette de prendre des photos en toutes circonstances, avec trois milles milliards de pixels par pouce ou je ne sais quoi, je vote tout de suite. Mais pour l'instant c'est ce que j'ai de mieux, et regarder l'outil de haut, avec tout ce qu'il propose, comme ça, je pense que c'est idiot.

Parce que je les ai faites les formations pour apprendre à me servir d'un appareil argentique, pour tirer mes propres pellicules, même pour me servir d'un numérique professionnel, et j'ai un *à peu près* bon appareil, un petit réflexe qui fait le boulot. Mais d'une part, l'optique de mon téléphone, malgré cela, a un plus grand angle que ce que j'obtiens avec deux objo⁶ de base sur le boîtier⁷ que j'ai. Et un bon objo grand angle, c'est 500€ quand t'as de la chance.

Et d'autre part, on enlèvera jamais la puissance que c'est, de pouvoir faire une image en trois gestes immédiats. Chercher le téléphone dans la poche, débloquer l'appli⁸ photo, et appuyer... 'y a rien qui peut rivaliser avec ça.

6 objectif
7 boîtier photographique
8 application

**Et pour ton deuxième point dans ce cas là ?
explique moi ce lien avec le documentaire.**

Lien avec le documentaire, je ne sais pas, mais qui vient d'une démarche analogue, oui. En tout cas je crois. En fait c'est tout bête, parce que non seulement ces trois gestes à peine sont très puissants, mais en plus ils sont très discrets, ou en tout cas admis socialement maintenant, ou à peu près, ce qui fait qu'en les effectuant, tu ne viens pas briser ou agiter, ou remuer la continuité du réel, et du monde qui se déploie là, et dont il s'agirait de pouvoir témoigner, sans trop le changer.

Quand tu vois les entretiens de Depardon par exemple, qui explique sa démarche. Pour ses films je veux dire, moins pour ses photos. Et surtout pour ses films sur les institutions, dans lesquels il se retrouve, par nécessité, à devoir intégrer un flux de réel... En fait il explique très bien en quoi, il doit à chaque fois résoudre ce dilemme, être là pour filmer, au bon endroit, à la bonne place, pour bien faire voir et entendre. Mais en même temps être le moins là possible, pour ne pas finir pas faire que ce qui se passe là, que lui cherche à enregistrer, soit changé par la conscience de la présence d'une caméra.

Et par exemple, c'est tout con, mais pour *Délits flagrants*²⁰, il raconte spécifiquement, comment, alors qu'il avait je ne sais plus, disons sept jours de tournage, l'un des procureurs pensait qu'il n'en avait que six. Arrivé le septième, il se surprend à retrouver Depardon, sa caméra, et Claudine Nougaret peut-être au micro. Et je ne sais plus précisément, peut-être à cause de la fatigue, ou parce qu'il se dit justement qu'avec les jours précédents ils auront eu ce qu'ils voulaient, il se relâche. Et là il fait son boulot

de procureur comme il le fait tous les jours, avec un peu moins d'effort, de pédagogie, de patience...

Oui, mais tu n'as pas la même démarche que Depardon, tu ne vas pas filmer des gens. Tu n'as jamais personne dans tes photos, ou presque...

- rires -

Touché ! ...

Oui mais c'est là justement où il faut en revenir à ce que je te disais tout à l'heure, à propos de l'écriture. Parce qu'effectivement, je ne cherche pas à être ou à faire comme Depardon. Et s'il fallait que je parle de ce que serait ma démarche, je crois que de plus en plus, j'essaye de me tenir dans cette position de journalier, du côté de l'écriture, mais aussi du côté de mes recherches artistiques. C'est à dire de transposer une certaine pratique du journal littéraire à l'endroit de l'art, avec une manière de mener une étude continue, étendue, avec parfois des moments de cristallisation, éventuellement. qui seraient des pièces plus *pièce*, pour ainsi dire.

Enfin, à la fin des fins, j'essaye juste de faire ce que Montaigne disait qu'il faisait, ou de suivre une voie similaire à la sienne... je n'ai plus les citations exactes, mais c'était quelque chose comme : *Je ne peins pas l'être, mais le passage*, et surtout, j'essaye de le faire en me souvenant de cet autre truc, que *chaque homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition*.²¹

Et globalement, quand je dis que mon usage de ce portable, comme un outil léger, qui permet de ne pas perturber le réel, ou le flux, fonctionne un peu comme chez Depardon, c'est qu'il me permet de rester le plus auprès de moi. Ça me permet de rester le plus près de ce qui se passe dans la caboche, et dans le buffet, de

ce qui tourne, et à quoi ça tourne, et comment, etc. etc. C'est l'outil qui permet de l'entretenir, cette position de journalier, en écriture comme en art.

D'accord !

Et dans ce cas là, comment est ce que tu fais intervenir cette sorte de volonté manifeste dans la manière de l'utiliser cet outil, et qu'est ce que tu veux dire par là ?

Ce que je voulais dire par là, c'est qu'entretenir cette pratique du numérique, c'est une position politique aussi, c'est une manière d'avoir une certaine forme de politique de l'art, à une échelle personnelle et individuelle, mais qui prend en compte tout de même son monde.

C'est à dire que d'un côté, ça me permet de faire des pièces telles que tout le monde pourrait en faire. Mes photos je les fais au téléphone, le même que tout le monde a, ou quasiment. Et ça me permet donc de supprimer cette sorte de spectre qu'il y a toujours dans l'art, qu'on voit agir dans les têtes des gens, ce besoin de justifier d'une compétence, ou de prouver que le machin qui est montré là, ça ne serait pas une fraude, ou du foutage de gueule, ou une énième imposture intellectuelle du monde de l'art.

Et tout bêtement, on paye les séquelles des méprises sur les avant-gardes, et sur le ready-made. Et on a toujours dans la tête la phrase de ce gars qui disait à la première de je-ne-sais-plus quel Stravinsky, le *Sacre* peut-être, ou alors *Parade* de Satie, *qu'un enfant de cinq ans aurait pu le faire*. Cette phrase, elle continue de tourner dans les têtes, et on voit les artistes se précipiter pour faire des pièces énormes, qui montrent les gros bras, qui sortent les gros moyens, des machins que des enfants de cinq ans ne pourraient évidemment jamais faire, mais pas pour les

bonnes raisons. Parce que dans la plupart des cas, ils pourraient les imaginer. Tu regardes des enfants faire des constructions, toi ou moi-même gamins... Ce que je veux dire c'est qu'on répond à cette phrase, comme si c'était une injonction, et qu'on y répond de manière bête, en produisant des œuvres que des enfants de cinq ont très souvent les capacités imaginatives suffisantes pour rêver de faire, mais juste pas les capacités physiques et musculaires pour. Et pour le coup, là c'est grossier, et c'est avoir l'esprit très très épais !

Alors que toi tu réponds quoi à cette phrase ?

Je dis oui ! Je dis oui, un enfant de cinq pourrait le faire. *Vous pourriez le faire, rien n'empêcherait que vous le fassiez, ni que vous décidiez de vous y mettre*. Du moins techniquement. *Regardez donc, il suffit d'un téléphone, d'une application photo, et d'une application de carnet de notes, et vous pouvez le faire*.

Et c'est pour ça aussi, d'ailleurs, que dans beaucoup des pièces que je réalise, il y a toujours une manière de rendre visible plus ou moins l'envers du décor. C'est une manière de tuer le mystère, ou le risque du mystère. Ce qu'on voit typiquement avec tous les articles sur le mystère De Vinci, ou le mystère Picasso, et toutes ces conneries qui ne sont finalement pas tant des mystères que ça, une fois que tu lis les trois bonnes pages concernant la question.

Les pièces montrent elles-mêmes leur propre construction, la méthode qui a permis d'y parvenir. Il suffit de regarder un tant soit peu, et elles se révèlent auto-explicatives. Pas besoin de cartel, de petite note ou quoi que ce soit. Juste de l'attention et de l'effort, de soi à l'art.

D'accord, mais en même temps, si je peux me permettre, tu sais peindre par ailleurs, le portrait de ton grand-père, ton autoportrait, ou la modélisation 3D. Là, ça n'est pas n'importe quelle technique. Et il y a de la maîtrise.

Alors oui, c'est un autre aspect de ce problème... Même si le portrait, il est ancien, que la modélisation 3D est en fait pas du tout du vrai boulot de spécialiste, juste quelques cubes, et donc beaucoup plus du bricolage, et que le petit portrait est en fait aussi très rêche et abrupt dans son *peint*, dans sa pâte, et ses effets.

Et en fait, je suis obligé d'avouer que je dois quand même donner des gages à cette question là, et montrer que lorsque je fais mal quelque chose par exemple, je fais exprès de mal faire, puisque je sais aussi bien faire quand je le veux.

C'est ce que j'appelle poser *un robinet*. C'est à dire... tu vois le robinet dans cet autoportrait justement ? Il fait la taille d'un ongle de pouce en gros, et pourtant il y a tous les bons reflets du chrome. Et il devait même y avoir à l'origine, dans le reflet, ma tête déformée en train de faire plus fort le clin d'œil de l'image. Mais c'est une autre question tout ça.

Ce que je veux dire, c'est que malgré ma position, j'avoue que je me sens obligé, quelque part, de poser un morceau de peinture, ou de photo, un élément qui soit bien fait, et qui dise que je suis compétent, et en capacité de faire telle ou telle chose. Tout ça pour faire en sorte que lorsque je fais des choses moins parfaitement réalisées, on aille pas croire que ça le serait parce que je ne sais pas le faire, mais parce que j'ai décidé de le faire, et que je veux que ce soit comme ça.

Même si entre nous, je ne crois pas que je sois tellement bon non plus, à peindre ou à dessiner, je pense juste que j'ai beaucoup plus de patience, et que je suis prêt à

donner à une pièce, un ou deux ans de réflexion et d'effort, ou plus, pour la réaliser comme je voudrais qu'elle soit.

Et puis, je le dis là pendant que j'y pense, avant qu'on passe à autre chose, cette utilisation du pixel, des images pixelisées, mal faites, c'est aussi en rapport avec ce machin de post-modernisme dont on a déjà parlé plusieurs fois. C'est à dire qu'à mon avis, le pixel, c'est l'empâtement contemporain. Il y a une certaine beauté dans le pixel, d'abord. Puis c'est l'effet de matière et de pinceau d'aujourd'hui, de notre époque. Et je crois qu'on peut l'utiliser en tant que tel, comme je l'ai fait sur le cénotaphe, comme un signe, comme un élément en tant que tel.

Et surtout je te parie que dès qu'on aura réussi à s'en affranchir, on trouvera des gens pour en louer la beauté. Comme le vinyle, ou le grain argentique de la pellicule, ou même dernièrement les cassettes. Toutes ces conneries.

Je veux bien parier avec toi, si c'est pour ça.

Mais, ce que tu me dis, finalement, c'est que tu utilises ces outils, numériques, accessibles, d'un côté, pour faire se dire aux gens, aux publics de l'art, de ton art à toi en l'occurrence, qu'eux aussi pourraient faire ce que tu fais ? Et de l'autre côté par contradiction avec les usages de l'art contemporain, et ses grosses machines et ses grandes installations in-situ qui y seraient répandues ? Je te comprend bien ?

Oui à peu près.

Alors il y a aussi cette chose là, que c'est la manière dont moi je consomme et me nourris d'art, depuis longtemps, c'est par ces biais là que j'en vois et que j'en regarde le plus et le plus souvent, sur mon écran de téléphone, ou d'ordinateur. Et je crois que c'est de plus en

plus le cas de plus en plus de monde. Et c'est bien. Parce que le Palais de Tok⁹ ou Beaubourg¹⁰, quand t'es à Geffosses, à Port-au-Prince, ou à Chicoutimi.. ça revient cher !

Et donc, c'est aussi lié à une certaine prise en compte des réalités sociales et économiques, et pratiques, des modes de circulation actuels de l'art. En faisant du numérique, ce que tu montres et ce que tu vois sur ton téléphone, c'est l'original. Et tu peux le voir partout, comme tu veux, quand tu veux. C'est même comme ça que j'ai construit ma culture artistique, par Wikipédia.

Et même, pour finir sur ce point là, faire des œuvres numériques, ça permet de tuer le marché, ou la possibilité du marché. Parce que lorsque ta pièce c'est un .jpg, ou un .pdf, ou n'importe quel autre type de fichier numérique, pour en faire une copie, tu fais *ctrl-c + ctrl-v*, et tu as la copie de l'œuvre pour toi, et même pas la copie, tu as l'original exact. Ça tue toute possibilité d'en faire une valeur marchande, ou boursière, ou même un système d'exonération fiscale. Ça devient inutile.

Et quand je vois certains artistes qui bossent dans ces environnements là, du numérique également, paniquer, à la recherche d'une manière de faire en sorte d'obtenir un autre système économique, soit en faisant comme les photographes, c'est à dire faire semblant de limiter juridiquement et artificiellement le nombre de tirages, soit en vendant, du coup, une clef usb, sur laquelle il y aurait alors la version originale et unique du fichier... Je trouve qu'on se trompe complètement.

Ou en tout cas, politiquement, ça n'est pas ce vers quoi je veux aller, ce monde de l'art qui continue de

9 Palais de Tokyo

10 Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, situé dans le quartier de Beaubourg, à Paris.

faire semblant de faire des expositions, qui continue de faire trois pas en arrière, et deux sur le côté pour voir si tel machin est bien accroché par rapport à tel autre, si les couleurs du mur, du sol, ça va, si la lumière ceci cela... Ça, ça ne m'intéresse pas du tout !

Et tout passer en numérique ça forcerait à ré-envisager toute une économie de l'art, et de sa consommation, et de sa circulation. Et c'est justement ça qui est passionnant, plutôt que d'essayer désespérément de faire tenir un vieux système qui s'écroule, en justifiant son existence par des grandes machines vaines et masturbatoires. Comme ce qu'avait fait le cinéma d'ailleurs lors de l'explosion de la télévision, lancer des productions titanesques pour tenter de continuer à appâter le chaland. C'était l'ère des grands péplums malades !

Avant, ultimement, que tout se normalise, et en France on n'a réussi à faire survivre un cinéma qui ne soit pas que du grand spectacle qu'en faisant payer la télévision. Mais aux États-Unis, c'est devenu une économie des grands complexes de cinéma, et des gros studios, et des gros blockbusters et des grosses machines hollywoodiennes qui continuent de faire tourner le système.

Et aujourd'hui d'ailleurs le cinéma se fait déborder par internet. Un temps on a cru au téléchargement libre, quand on commençait nos études toi ou moi, et encore c'était déjà un peu le début de la fin. Mais en fin de compte, c'est Netflix qui l'emporte, ou les systèmes analogues.

Et si on ne fait pas gaffe un peu plus, ou qu'on continue de faire les autruches à essayer de justifier l'existence de nos systèmes de l'art par des moyens et des voies absurdes, on y arrivera pas.

Je te trouve assez désabusé, et très tôt.

Mais oui ! et puis non en même temps. Parce que j'ai de l'espoir et l'enthousiasme pour les nouvelles techniques et les nouveaux moyens de faire de l'art. Mais en même temps, oui, je désespère de nous voir continuer de faire comme si de rien n'était, et entretenir un petit système ennuyeux, fait de redites et de remâchées. Mais ça n'est pas de gaîté de cœur non plus entre nous !

Parce qu'en plus, le problème avec ces expos d'art contemporain auxquelles je vais pourtant, que ce soit au Palais de Tokyo, dans certaines galeries, à certains prix ou évènements, ou que ce soit les diplômés aux Beaux-arts, c'est qu'on voit la sauce tout de suite !

La forme plastique pure, voire puriste et léchée, blanche ou grise, ou bien le joli matériau, la petite finition parfaite au détail près. Et à côté le beau titre, la phrase pseudo-post-poétique ou, en anglais, le pire, ou je ne sais quoi...

On voit tout de suite la sauce, et les ingrédients dedans. Et dis moi, est ce que tu as vraiment envie d'aller voir de l'art ou des choses qui te fasses te dire « *ah ça je connais ! Je reconnais ! Je vois ! C'est bon je comprend.* » à ce point au premier coup d'œil. C'est la mort de l'âme, et de l'esprit. C'est pas de l'intelligence de reconnaître une chose, de voir un truc qui correspondrait à telle ou telle case que tu aurais déjà dans la tête.

Oui, mais ce que je veux dire, c'est que tu es jeune encore, tu ne devrais pas aborder les œuvres comme ça. Non ?

Si justement, je suis jeune, c'est là le problème. Mais je ne pense pas que ce soit moi qui puisse être incriminé là dedans. Parce que justement j'aurais tout le temps d'être lassé plus tard, d'être revenu de tout, d'avoir déjà tout vu,

quand j'aurais quarante ans d'art dans la vue. Et à seulement vingt-cinq et quelques, tout devrait encore m'être à peu près nouveau. Ou en tout cas je devrais ne voir que des choses qui m'auraient l'air nouvelles.

Même si ce sont des choses anciennes d'ailleurs. J'y pense, par exemple, j'ai revu récemment un tableau de Dosso Dossi, *Jupiter, la Vertu et Mercure*²², ou quelque chose comme ça... et je le connais un peu, je l'ai vu déjà plusieurs fois, mais c'est une image qui me semble, elle, toujours neuve, toujours nutritive si on veut. Elle a quelque chose qui conjure la lassitude et l'ennui, il me semble.

Mais oui, je le reconnais, qu'on puisse se retrouver, à vingt-cinq ans, avec quoi ? sept ou huit ans de pratique artistique, intensive certes, mais sept ans seulement, et visiter des expos, de collègues, d'amis parfois, en tout cas de contemporains, et bailler de l'ennui d'y voir des choses qu'on sait avoir déjà vu ailleurs, franchement ! Il y a un gros problème.

Et c'est même exaspérant, ou ça devrait l'être. Que cet ennui existe déjà, et que ça se perpétue ensuite. Parce que j'hallucine qu'il puisse y en avoir à qui ça ne pose pas de problème. Et parmi ceux là des à qui on confie la possibilité, et le droit de décider ce qui est bon de ce qui ne l'est pas, ce qui vaut d'être promu ou montré, de ce qui ne le vaudrait pas... C'est ridicule...

Mais, est ce que ça ne viendrait pas un peu de toi aussi ? Ou de quelque chose venant de toi.

Non je ne pense pas que je puisse être le fautif, ou le responsable de cet ennui, ou de l'acédie mentale et existentielle que procure ce monde là de l'art. Je vais te donner un exemple tout bête, et que je trouve très parlant, et qui vient d'ailleurs de quelqu'un pour qui j'ai plutôt de

l'amitié. Je le précise parce que quand il m'arrive de critiquer le boulot de quelqu'un, il y a toujours un demeuré pour me dire « *oh mais moi je l'aime bien !* » ou qu'il est sympa... Les simples incapables de faire la part des choses, entre une personne et ses recherches. Peu importe !

Donc c'était un accrochage à l'école, pour rester vague. Quelqu'un qui montrait un ensemble de pièces. Et toutes ces pièces tournaient autour d'une forme d'inquiétude par rapport à une certaine inadéquation entre le langage et les choses. Et elles prenaient la forme, pour beaucoup, de vidéo-projections, avec des phrases ou des mots, mis en rapport avec ce qui serait a priori la forme qu'ils désignent. Deux cercles l'un dans l'autre, et à intervalle régulier, les mots qui pourraient les désigner. Ou une pièce, plutôt assez jolie pour le coup, avec une phrase parlant d'un levé de soleil qui n'arriverait jamais, et projetée au mur, près du sol, de telle sorte qu'elle s'y reflète un peu comme le soleil sur la mer.

Il y avait encore d'autres choses, mais aucune aussi jolie que ce coucher de soleil toujours à venir, et surtout, toutes très dans la lignée de ce formalisme très *art contemporain*, d'espaces blancs immaculés, ponctués de projections et de bricoles, rien qui face étinceler la tête. L'exact ennui conformiste de l'art de nos époques, qui finit même par virer à un forme d'académisme fade, et morne, et qui par dessus le tout, je crois est en train de mourir, ou de disparaître.

Mais le hiatus, en plus de ça, ou le léger problème disons, que j'ai avec ça, c'est que tout le discours intellectuel, et toutes les pistes de réflexions déployées, sont trait pour trait, les mêmes que celles déployées dans *La trahison des images*²³ de Magritte, un tableau qui date de 1929 je crois, et qui a donc quasi quatre-vingt-dix balais quoi !

Alors dans l'accrochage, il y a en plus une sorte de sourire un peu rigolard et bon pote dans l'humeur. Mais ça n'a rien du rictus plus mélancolique et à la fois cruellement acéré qu'on sent à Magritte dans ses images, et qui teint chacun de ses tableaux d'une dimension tragique abyssale.

Et personnellement, si on me propose d'aller voir un boulot, qui tente de te dire la même chose qu'un tableau de presque un siècle, mais en moins bien et moins immense, et le tout dans un langage plastique plus qu'essoufflé et emmerdant... Je reste chez moi, et je regarde les Magritte sur Internet. Aussi simple que ça !

Mais est ce que c'est réellement un problème lorsque toi tu fais tes propres pièces, de ton côté ?

Ça l'est, et ça ne l'est pas en même temps. En tant qu'artiste, j'essaye de me placer dans mon propre monde de l'art, pour le dire ainsi. Ou plutôt de placer mon art dans le monde, ou dans un monde qui ne risque pas de finir par devenir un certain monde de l'art.

Mais en même temps, je crois qu'il faut aussi avoir conscience de ce qui se passe en face. Parce qu'en étant passé par une école c'est ce par rapport à quoi on évolue. Et parce qu'en tant qu'artiste, quand tu discutes avec des gens qui ne le sont pas, et n'en sont pas plus proches que ça, pour échanger, il faut souvent réussir à naviguer par rapport à ces représentations dominantes du milieu, et dans le milieu lui même.

Et donc, ce qu'on a en face, ce sont les représentants les plus lambins et pédants d'un art chatoyant, et encore une fois, propre, figolé, mais désincarné. Et d'une certaine manière même, ça me semble être une forme d'art néo-pompier, ou néo-académique, c'est à dire l'art de ce que serait ou de ce que pourrait être la pompe aujourd'hui. Des

grandes pièces, des grands machins, chiadés à l'extrême, ou ultra brossés jusqu'au grain de pixel près, pré-calibrés pour faire expo, pour se faire livrer dans tel ou tel espace, et le tout clef en main. Et quand je dis clef en main, c'est idée en tête aussi. Les *-ités* de tout à l'heure.

Et si ça n'est pas une idéologie, puisque c'est finalement quelque chose qui s'est constitué de manière informelle, c'est au moins une idée, qui traîne et qui circule et tient le haut du pavé dans les habitudes et les usages, même sans avoir tellement jamais été édictée, ou formulée, ou établie.

C'est l'idéalisme plus ou moins conscient dont on a déjà parlé. C'est cette manière de bosser à partir de grandes idées ou de grands principes de la condition humaine. C'est aussi cette manière de se sentir en besoin de prouver que c'est pas de la blague, ou qu'un enfant de cinq ans ne pourrait pas le faire. Ou encore c'est cette habitude de toujours faire quelque chose qui soit propre, ou bien figolé. Comme si le *bien fait* était plus *fait* que le *mal fait* si tu veux. Comme si le *mal fait* ne l'était que par défaut, par manquement, parce que *Oups !*

Et de l'autre côté, à l'autre bout du spectre, il y a cet autre truc plus retors du cas de ces quelques artistes qui se donnent l'air de moins procéder de ces manières là, mais le plus souvent, pour ne faire que décaler le cynisme, et le placer un degré plus loin. C'est à dire ces artistes qui se donnent l'air de faire des choses *contre*, et de gueuler par tous les toits leur offuscation de ce monde de l'art. Ce monde depuis le toit précis duquel pourtant ils crient, et dont ils profitent avec largesse, et des petits bénéfices qu'il peut pourvoir par ailleurs. Et à la fin, ces manières d'agir contre, ou de se prétendre, ou de s'auto-gueuler *agissant contre* reviennent toujours à agir dedans.

L'exemple type, c'est ceux qui ont enfariné le directeur, ils mangeaient les petits fours à la réception, et mangeaient déjà les petits fours lors de son intronisation à l'académie. Les deux faces d'un même monde, au même endroit.

Et c'est exactement de ça dont il faut se méfier dans la clameur, et en quelque sorte dans la pompe, ou en tout cas la version de la pompe retournée comme un gant, son symétrique. Parce qu'elle vient s'approcher de très près de certaines postures démagogiques qu'on voit, et qu'on sait être éculées en politique. Ce truc du politicard carriériste, qui a enchaîné les mandats publics, et qui se fait son beurre de se prétendre *anti-système* par rapport à un système dont il cherche à se faire mandater...

Et ta solution à toi alors, ce serait de te mettre hors de ce monde de l'art, c'est bien ça ? Et ce serait cette chose dont tu me parlais, de transposer en art une démarche d'écrivain journalistique ? Je me trompe ?

Non c'est exactement ça ! Ce que j'essaye de faire pour ma part, c'est un art sans monde de l'art. Pour résumer très vite. Ce que j'aimerais faire même, ce serait bâtir un lieu de l'art qui soit un lieu à part entière, qui soit celui de mon œuvre, en quelque sorte. Et je reprend un peu les idées de l'Adrien, Adrien Blouët dont je t'ai déjà parlé : bâtir une utopie. C'est à dire faire un lieu dans lequel une œuvre serait pleine et entière, plutôt que juste un simple coin de ce monde de l'art étonnamment étriqué, et réducteur. C'est une manière de faire son propre lit à son art, plutôt que d'y couper ce qui dépasse, comme un Procruste rustre et autoritaire. Ou encore, parce que c'est plus comme ça que je le visualise, faire un peu comme

Courbet encore et toujours, lorsqu'il monte son propre pavillon pour le Salon et l'Exposition universelle. Et en fin de compte, faire de son art un monde propre.

Une manière d'allumer un contre-feu un peu... Et cela passe par quoi ? Puisque Courbet avait son Pavillon, et surtout les moyens de le faire construire, grâce à Alfred Bruyas.

Ça passe par internet, un site sur lequel toutes les pièces seraient consultables, libres de droit, et téléchargeables par le .jpg original. Ça passe par une maison d'éditions aussi que j'aimerais essayer de fonder. Le pavillon n'est plus en brique, il est virtuel pour ainsi dire, ou un peu plus mental en quelque sorte... Mais il existe malgré tout, et il y a de quoi le bâtir quelque part, et s'y rendre.

Mais si une chose est à peu près sûre à mes yeux, c'est que ce pavillon utopique, ça n'est pas la galerie, ou son principe, pas plus que les salons et leurs stands, ni les prix, ni rien de tout ce monde là. Je crois encore un peu dans le musée, parce que je suis de gauche et puissance publique oblige. Mais beaucoup ne font pas encore tout ce qu'ils pourraient pourtant faire pour l'ouverture et la qualité du rapport à l'art des publics qui les fréquentent.

Mais donc, pour dire clairement quelque chose que tu ne fais qu'insinuer depuis le début, tu ne fais pas tes pièces pour les vendre ? Et c'est en partie par refus de ce monde de l'art dont on parle depuis tout à l'heure ?

Oui c'est ça ! et de toute façon je ne pense pas que je pourrais en vendre tellement, il n'y a pas de marché pour ce que je fais, des autoportraits ou des pièces consacrées à ma famille. Pour en revenir à un truc qu'on disait,

tu risquerais pas de voir, je ne sais pas, mon diptyque présenté dans un salon, ou dans une salle d'attente d'un cabinet de médecine bourgeois.

Et heureusement, parce que ça n'est pas ce que je vise, surtout pas, c'est même exactement ce que j'essaie d'éviter. Et c'est une voie plus difficile, mais en même temps plus haute, et belle.

Alors qu'aux Beaux-arts par exemple, on évolue, ou on pratique, ou on apprend dans un environnement qui nous entraîne et nous encourage à penser et à discuter régulièrement des questions du *comment y arriver*, c'est à dire comment parler de son boulot, à un collectionneur, à un critique, faire des œuvres qui *fassent expo*, pour combien se vend ceci ou cela, et à qui...

Toutes ces questions qui me semblent subalternes, voire, mais la c'est pour mon cas personnel, complètement évacuables. De telle sorte que, pour en revenir à ces questions de composition qu'on enseigne très très peu à l'école, je crois qu'aujourd'hui, les Beaux-art, pour parler de l'école que je connais, sont beaucoup plus une école de monde de l'art qu'une école d'art.

Et on y parle de tout cela, d'argent, abondamment, enfin on ! c'est discuté, c'est débattu entre les étudiants. Et beaucoup de ceux qui défendent le système de fonctionnement de l'école, que je trouve souple à l'excès, te disent que l'intérêt que ça a, c'est que c'est comme de se retrouver dans le monde de l'art, en plus petit, plus sûr, avant le monde de l'art lui-même.

Et, pendant ce temps, de l'autre côté, lorsqu'il s'agit de parler boulot, et de ce qui fait le cœur de l'affaire, de nos vocations, ou de ce qu'on serait supposés apprendre, et savoir faire à terme, ce pour quoi on est là, il y a des freins et des réticences partout, dans tous les sens. Faut pas faire

chier ou venir chercher la petite bête. Ou alors ceux qui voudraient discuter, ne le veulent que pour dire leur truc, pas pour que tu puisses y répondre, étonnamment !

Regarde, même le simple fait de dire *œuvre* fait grincer des dents... on dit plus que *pièce*, *travail* parfois, on contourne tout, on utilise mille euphémismes... c'est ridicule ! Et au mieux ça fait tiquer, au pire... je ne te dis même pas quand il m'arrive de dire *chef-d'œuvre* ! La bronca quoi ! ça fait jaser dans les chaumières !

Oui justement, ça me faisait tiquer un peu, depuis le début, et ça faisait partie de ces choses à propos de quoi je voulais t'interroger, parce que c'est rare effectivement.

Un peu que c'est rare !

Entre nous, je crois même pouvoir t'affirmer que je suis à peu près la seule personne, parmi tous ceux que je fréquente ou même connais juste, qui utilise ce mot aussi facilement et souvent.

Et c'est une chose dont j'ai pu beaucoup parler avec certains des mes amis les plus proches. Parce que du coup j'y vais quoi, enfin j'y vais... je me permet de dire *œuvre*, et *chef-d'œuvre* même, voire de comparer telles pièces que je juge grandes à d'autres précédents admis comme étant immenses...

Et c'est sûr qu'à l'usage, je dois bien avouer que ça ne va pas de soit tellement. Puisque ça a pu m'arriver que des gens s'étranglent à moitié en m'entendant, ou me fassent la remarque... « *chef-d'œuvre* ? » tu sais ! Ils répètent le mot incriminé juste comme ça, l'air de rien, pour pointer l'endroit de la gêne, tout en laissant finir la phrase.

Mais par certains aspects d'ailleurs, c'est un peu rassurant, parce que ça veut dire que cette situation, qu'untel ou unetelle décide de faire de l'art, elle ne fait plus

évidence. Et donc que l'iniquité qu'il y a dans la volonté de faire de l'art est plus consciente à l'esprit des artistes, ou des jeunes artistes en tout cas.

Et je pense que, comme le fait de virer à bricoler des immenses machines vides de sens mais qui puent le fric ou les gros moyens, le fait de ne pas dire *œuvre*, et d'utiliser des millions de périphrases pour parler du métier, je pense que c'en est peut-être aussi une forme de marque ou de conséquence. C'est une manière de se justifier. Se la jouer besogneux, bosser en bleu de travail, et bien montrer toutes les taches dessus, puis parler *travail* justement, cultiver ses mains calleuses de mec ou de meuf qui s'en sert, et s'y fout des échardes, reprendre tous les usages et les signes sociaux-linguistiques des classes laborieuses, et les singer, ou essayer. Toutes ces choses là...

Et c'est problématique ? Je veux dire, qu'il y ait pu y avoir ce glissement culturel et sémantique dans les représentations sociales des artistes ?

Oui et non.

Ça n'est pas grave disons ! D'autant que je pense que ça provient en grande partie du fait que les classes sociales et culturelles dont viennent les aspirants artistes, aujourd'hui, sont peut-être un peu plus diverses. Ou qu'au moins elles le sont suffisamment plus pour que ce vœu qu'on formule ne puisse plus paraître évident.

Et... là je parle pour moi, je comprend tout à fait cette logique. Quand tu vois tel cousin ou telle amie d'enfance s'encaisser dans ce qu'on pourrait appeler des *petites* formations, ou dans des boulots tristes, ou alimentaires qui ne correspondent pas tellement à leurs aspirations, et qu'à côté toi tu intègres les Beaux Arts de

Paris, et la pourpre et l'or de son espèce de palais... et tout ça en plus parmi quelques très rares *élus*, qui vont essayer derrière de faire en sorte de réussir à vivre en dessinant, peignant, lisant, écrivant, dansant, etc... tu ne peux pas ne pas voir, ou te rendre compte qu'il y a une certaine différence dans le sort réservé à chacun...

Et ça pourrait en partie expliquer comment il se fait que cette sorte de culture du gros œuvre, du gros boulot, des gros muscles, traîne à ce point dans les esprits. Ce serait une manière de désamorcer et de justifier ce statut d'artiste, et de contrecarrer d'emblée les éventuelles accusations, ou suspicions d'intellectualisme ou d'élitisme.

« Regardez comme je sue dans mon bleu de travail plein de taches, et regardez mes mains pleines d'échardes et de plaies, moi aussi je me tue à la tâche. Je ne suis pas quelqu'un d'autre, ni autre chose que vous autres qui trimez dans vos vies. Et d'ailleurs moi aussi je trime, je ne fais pas des œuvres, mais des pièces, comme à l'usine, et c'est du travail, un travail ! »

Mais...

Mais... même si je comprend, et que je vois pourquoi, je trouve ça con, et surtout bien pire, et bien plus condescendant que de se contenter d'assumer la réalité d'une situation donnée.

Parce que d'abord, ceux-là, et celles-là qui s'évertuent à toujours chercher à se justifier comme ça, c'est très souvent ceux que tu rencontres dans tous les vernissages de l'univers, et dont tu vois les noms cités dans les prix et les salons, et toutes les instances qui font tourner l'art contemporain, et qui ne sont, elles, les instances, pas tellement ouvrières, ou en tout cas pas bien modestes ni populaires.

Puis parce qu'à tourner partout, avec leur attirail mis à jour de Saint pénitent contemporain, la couronne d'épine fragmentée dans la peau des pognes, le bleu de travail pour robe de bure, et les manches nouées à la taille comme ceinture de grosse corde, et tout le reste encore qui les sanctifie, ou sert à les sanctifier, c'est les mêmes qui finiront bien par amasser le succès, ou au moins l'argent, et finiront par se faire une rente de ces prétentions, qui seront devenues mensongères alors.

Et enfin c'est nul, c'est con ! Aucune réinvention d'un statut artistique, pas de contradiction ou de torsion dans ces usages là, rien qu'une habitude éculée d'un topos artistique archi rabattu. Rien de neuf sous le soleil quoi ! Et ça revient réellement à prendre les gens pour des cons.

Et par rapport à l'utilisation du mot œuvre ?

Et bien je pense que plutôt que d'essayer de faire croire à qui et à quoi que faire de l'art c'est pareil qu'être ouvrier à l'usine, il faut assumer la situation, en rappeler les conditions, et expliquer, parler, échanger.

Personnellement, je crois que les gens venant de milieux modestes, ou ayant cette culture qui y est parfois attachée, ils comprennent très bien qu'on se fout de leur gueule quand on croit qu'on pourrait leur expliquer que poser je ne sais quel machin sur un socle en croyant que le socle est la chose qui le fera devenir de l'art, ou l'élèverait au statut artistique, ça serait la même chose que quand ils vissent et dévissent des écrous toute la journée, ou se cassent le dos à monter des murs en parpaings. Ils ne sont pas cons les gens. Donc il y a une injustice à faire de l'art. C'est clair et net. Et les ouvriers ils ont toujours dix ans d'espérance de vie en mois que les cadres., ou je sais plus précisément.

Mais la bonne manière de la justifier cette injustice, ou d'y donner une raison, je ne pense pas que ce soit de faire croire qu'il n'y en pas, ou qu'en fait faire de l'art c'est tout pareil que de se tuer à l'usine. Le seul moyen de faire valoir cette injustice, je crois, c'est de la mériter, c'est de faire ces chefs-d'œuvre immenses qui prouveraient que ça n'aura pas été pour rien, puis de regarder les choses en face, et reconnaître quand un chef-d'œuvre l'est, et le dire, et l'expliquer. Faire de la pédagogie plutôt que la démagogie quoi ! Donner aux citoyens la puissance et la possibilité de prendre intellectuellement et culturellement possession de ce que la loi appelle les *productions de l'esprit*, il me semble... Parce que finalement, il n'y a rien de plus élitiste, ou en tout cas de plus pédant ou hautain, que traîner dans les cocktails bourgeois à essayer de convaincre de riches acheteurs de la pauvreté et de la dureté d'une vie ou d'une origine sociale, surtout lointaine, juste pour se vêtir d'un mythe artistiques déjà-vu qui les satisferaient trop.

Il y a une solution. Il faut faire des chefs-d'œuvre.

Et arrêter de s'excuser d'en faire, ou de croire que ne pas dire en faire reviendrait à s'excuser, et que s'excuser reviendrait à combler ou justifier l'injustice.

Mais est ce que ça ne serait pas un peu prétentieux tout ça finalement, cette position que tu as là ?

Mais bien sûr ! et ça ne peut que l'être.

D'abord plutôt que *prétentieux*, je crois que ce serait *prétendant*, par opposition à *vaniteux* ou *pédant*. C'est à dire quelque chose qui viendrait d'une *prétention*, donc d'une manière de s'ériger à se dire capable, ou à même de faire ça, d'aller là, d'accomplir telle ou telle chose.

Et puis je crois très fort qu'on ne fait pas de chose qui soit grande sans avoir eu d'abord une idée de la grandeur dans la tête, ou d'une certaine grandeur. Parce qu'on ne fait rien *ex-nihilo*, et qu'on ne recompose jamais que par dessus la pile, ou l'amas de soi et du monde sur lequel se dresse ce qu'on se propose d'amonceler à son tour, et qui le reprend, le cite, et le retraduit, forcément. Comme moi qui cite Jeff Wall, qui cite Manet, qui déployait alors plus avant ses réflexions sur la *Vénus d'Urbino*²⁴, et ainsi de suite. Consciemment ou inconsciemment.

Et j'imagine que ça doit être une des raisons qui a pu faire que la Renaissance ait eu lieu d'abord et avant tout, et le plus puissamment en Italie, dans des endroits où il suffisait de se pencher par terre pour deviner les traces fragmentées et détruites d'une immensité disparue. C'est ça qui fait réfléchir, et conjecturer. Et c'est ça qui met d'abord l'idée qu'il y a quelque chose d'immense quelque part, et ensuite que ce quelque part est atteignable, et enfin qu'on peut soi-même s'y porter, s'y atteler.

Enfin... c'est les exemples d'Ingres, Delacroix, Courbet, Picasso... ou de beaucoup d'artistes du Quattrocento et de la renaissance italienne. Qui sont sincèrement des mégalomanes. Et qui font des choses immenses très précisément parce qu'ils posent là une ambition qui aura su être à la hauteur des grandeurs déployées ensuite.

C'est même le cas du Douanier Rousseau, qu'on tient toujours pour l'exemple archétypal du type qui n'aurait fait des chefs-d'œuvre qu'involontairement. Alors que le fait est qu'il faisait des brouillons. C'est à dire qu'il y avait une partie de ses tableaux qu'il considérait moins hautement que d'autres qu'il considérait être ses œuvres finies, celles qui répondaient le plus exactement à ses ambitions.

Donc tu te considères mégalomane ?

Non, je dis que tout le monde l'est, tous les plus grands artistes, et que c'est pour ça qu'ils ont pu être grands. Et je dis alors que ceux qui voudraient jouer les modestes et se réclamer d'une humilité prétendue sont des hypocrites et des menteurs.

Et je pense que cette gêne vis-à-vis de la possibilité de dire *œuvre*, ou *chef-d'œuvre*, de clamer la grandeur d'une pièce, ou la nullité ou la bêtise d'une autre, c'est moralisateur, et ça relève du procès d'intention. Et je pense que c'est typique d'une incompetence, et d'une incapacité à lire et analyser de l'image, du volume, et en somme de l'art, et du geste artistique.

Je l'ai déjà dit plusieurs fois, on ne sait pas voir, ni regarder, ni lire de l'art. Les Beaux-arts ne l'enseignent même pas. Alors on se retranche à juger ce qu'on sait juger, les petites intentions, toutes ces choses qu'une vie mondaine, ou simplement en société, nous enseigne et nous entraîne à faire quotidiennement. L'usage interprétatif de base. Untel a fait ceci pour cela.

Et d'ailleurs, à ce propos, quand je lis dans des articles, ou que j'entends ici ou là qu'on serait devenu une civilisation de l'image, et qu'avec internet on ne mangerait plus que de ça, de l'image tout le temps, partout, en abondance, à l'excès... comme si enfin de compte le monde avait fini par donner raison aux artistes et se ranger à ce qu'ils auraient prêché depuis le début, peut-être, sur le pouvoir de l'image...

Lorsque je vois ça, je ne suis pas d'accord. Parce que c'est encore ne voir que la surface des choses ! Et le fait qu'on perçoive et regarde des images à longueur de temps du matin au soir, je ne vois pas ça comme une victoire de l'image, ni de ceux qui font profession d'en construire.

Parce qu'image ou pas, la plupart du temps, ça n'est rien d'autre qu'une des modalités du consumérisme sociétal, en plus sourd et discret étonnamment, mais peut être aussi en plus puissant et ample.

On consomme, et on consume de l'image maintenant. Et on n'en lit plus. Et quand on présente un boulot bâti, éventuellement charpenté, mais où serait le problème alors ? Et bien on se retrouve accusé de prétention, et en tout cas à devoir se défendre et argumenter sur un plan moral, et moralisateur même, j'insiste, et il faut donc défendre et se défendre des procès d'intention... Et va tenter alors de reparler d'art, d'image, ou de composition même, lorsque telles personnes t'accusent d'être nombriliste parce que tu fais de l'autoportrait, ou te traite d'élitiste lorsque tu juges un boulot mauvais, ou de prétentieux ou excessif lorsque tu trouves que telle pièce est un chef-d'œuvre. Alors qu'à bien y réfléchir, je crois qu'il n'y a pas tellement plus bel exercice d'humilité que de reconnaître l'immensité d'une pièce d'un ou d'une amie, ou de camarades lointains ou lointaines, et de s'enthousiasmer pour ses réussites alors. Mais bon... Qu'est ce qu'on y peut ? elle est loin l'époque des *pictor doctus*¹¹...

Parce que par rapport à ces artistes qui jouent les ouvriers ou les laborieux de l'art, la figure artistique à laquelle toi tu te rattacherai, ce serait celle là, celle du *pictor doctus* ? Enfin, j'imagine que tu ne me cites pas cette expression par hasard non plus...

¹¹ Expression latine élogieuse, en usage à la Renaissance et littéralement traduisible par *Peintre docte*. Elle était parfois employée comme épithète par un lettré ou, dans une signature par le peintre lui-même, pour qualifier un peintre jugé particulièrement versé dans son art.

Oui, en quelque sorte.

J'essaie en tout cas d'en tirer le plus et le mieux, de ce truc d'être artiste. Quitte à faire quelque chose, autant le faire bien, disons, ou en tout cas autant y prétendre, à ça, de bien savoir le faire. Et venir incarner cette figure là, où la réinvestir, ça m'intéresserait en effet. Ça me semble beaucoup plus attrayant que cette espèce de farce dont a pu parler à l'instant.

D'accord !

Alors, je vais reprendre un peu la main, parce que j'ai encore trois ou quatre questions à te poser, pas forcément toutes liées entre elles, et certaines qui ont pu déjà être abordées un peu, donc, si ça te convient, autant y aller.

Je crois qu'on en a déjà parlé au début, un peu, mais je ne suis plus sûre de bien t'avoir demandé quel statut tu donnais à ton diplôme, s'il s'agissait d'une performance, d'un chorégraphie ?

Encore les questions de statut !

Pourquoi encore les questions de statut ?

Parce que c'est le type de question qui revient le plus souvent, et ça n'est pas intéressant. Même moi ça a pu m'arriver dans des jurys blancs de les poser. Mais en général, quand on finit par y tomber, c'est plus par la force des choses pour déclencher quelque chose, pour voir si l'étudiant ou l'étudiante qui nous montre ses œuvres, ou son dossier pour son futur oral, a au moins un minimum conscience de ces questions et de ces enjeux qui peuvent compter parfois, ou en tout cas être posés lors d'un jury.

Mais entre nous, les seuls qui y répondent jamais de manière réellement intéressante, ce sont ceux qui se défont de la question, ceux qui ont tellement acquis et compris ces enjeux qu'en fait ça n'en est plus pour eux... C'est un peu comme ce qu'on voit aujourd'hui dans le cinéma d'ailleurs, avec une nouvelle génération qui a grandi en voyant indifféremment des films de genre ou des films classiques, du western et du porno, et pour qui finalement ces questions de genre paraissent dissolues.

Donc bon, quoi te dire ? à part que c'est revenu assez souvent, et que j'avoue que ça me fait chier d'y répondre, et devoir dire si oui ou non c'est une performance ou du théâtre ou autre chose...

Et en quoi ça t'ennuie alors ?

Et bien parce que quand tu prends les choses, mon diplôme je veux dire, et son déroulé, par leur définition la plus réduite, ça pourrait en être une, de performance, ou du théâtre. On a un lieu, une date, un horaire, une forme de public, une forme de mise en scène, même un peu de dramaturgie finalement.

Oui, c'est la définition minimale, et ça matche !

Mais ce qui me fait chier là dedans, c'est qu'une fois que t'as dit ça, t'as rien dit. C'est une forme d'impensé, ou de pensée par les cases, comme une sorte de vague *Cluedo* ennuyeux, ou de *Qui est-ce ?* pas tellement moins chiant. Et ça ne me semble pas être une manière de penser, ou une bonne manière de penser. Et en tout cas, pour y revenir peut-être un peu trop, ça ne me semble pas être une éthique intellectuelle matérialiste, qui exigerait que chaque fois qu'on observe et reçoive une chose, on l'observe pour ce qu'elle est,

localement, et pas en rapport avec une idée générique et générale qu'on s'en ferait par ailleurs ni a priori, hors de sa localité ou hors-sol.

Puis surtout, pour reprendre sur le cas du diplôme, lorsqu'on décide d'observer les choses avec plus de précision ou d'acuité, on se rend compte qu'à propos de la manière dont j'ai mené ma barque, en cochant les mêmes cases ou à peu près, on pourrait très bien conclure autrement.

On pourrait dire que c'est un pur exercice de rhétorique, plutôt qu'une pièce de théâtre, mais alors une forme de rhétorique presque à l'antique, façon *palais de mémoire* du père Cicéron¹², c'est à dire une manière d'articuler un discours en utilisant des bornes spatiales et visuelles, les images que je place au mur, pour servir de bouées mémorielles.

Ou on pourrait aussi dire que ce serait en fait une forme de ré-investissement de l'exercice de la présentation artistique pratiqué habituellement dans le monde de l'art contemporain.

Ou, quitte à dire que c'est une forme de performance, dire qu'il s'agit carrément d'une pièce de théâtre. Ou alors d'un happening, d'une cérémonie religieuse si on veut. Et j'ai moi même pu te dire qu'il s'agissait d'une réitération de l'enterrement du grand-père, dans une sorte de volonté en partie documentaire.

Mais une fois qu'on a dit tout ce que ça pouvait être, et que ça pouvait être tout cela un peu, c'est qu'il y a un problème dans la méthode et la logique déployée. Et on retombe sur notre histoire d'idéalisme qui ne fonctionne

¹² L'invention de cette méthode mnémotechnique, consistant à visualiser un espace, pour y placer des images à intervalles réguliers, comme sur un parcours, afin de les retrouver dans le déroulé d'un discours, n'aurait pas été inventée par Cicéron, mais le poète grec Simonide de Céos.

pas, et de lit de Procruste. Les choses n'adhèrent jamais aux idées ou aux catégories qu'on voudrait leur imposer. Et je pense donc que cette manière de penser, elle est vaine, et insuffisante. Et que dire que ce que j'ai montré est une performance ou autre chose ne mène à rien. Qu'une fois qu'on a dit ça, on a rien dit.

Et donc, tant que faire se peut, je crois qu'il faut comprendre le plus et le mieux possible les choses telles qu'elles sont, s'en rapprocher, et tenter d'en être le plus et le mieux à même. Être à l'a même des choses quoi.

Mais ça n'empêche pas.

Bah oui et non.

Parce qu'imagines tu me poses la question comme on me la posée réellement, et le plus souvent, en me demandant si *oui ou non* ce que j'ai fait est une performance, ou une mise en scène. Admettons que je te réponde oui. Qu'est ce qu'on fait alors ?

Oui, c'est un peu du théâtre.

D'accord ! très bien merci.... au revoir donc !

Sincèrement, ça n'est pas une question intelligente, ou en tout cas ouverte parce qu'il n'y a pas d'échange ou de réflexion qui peut en surgir, sauf à y répondre non comme je te disais, mais alors, selon la manière dont elle est posée, c'est risqué. Soit on passe pour un con. Soit on se retrouve à faire comprendre à celui ou celle qui la pose cette question qu'on trouve que sa question est bête. Et dans le cas d'un jury, risquer d'affirmer une position contre la question posée, c'est dangereux. Et on peut te le faire payer lourdement !

Et en même temps je comprend, c'est un truc facile, ça permet d'avoir l'air de manipuler de la logique rapidement, aisément, d'engager de la discussion, d'avoir l'air de réfléchir

soi-même, ou de vouloir faire réfléchir la personne à qui on la pose cette question. Mais encore et toujours, c'est jamais que la surface. Et admettons tiens, qu'on aille la poser à Courbet par exemple, la question, en lui demandant quel est le statut de l'Atelier du peintre²⁵ pour choisir celui-là « *Alors Monsieur Courbet dites nous ? Paysage ? Nu ? Tableau d'atelier ?* » Franchement... ça ne mène nulle part !

Alors que par exemple, toi tu me poses des questions relativement ouvertes, et ça marche suffisamment, puisqu'il suffit de trois mots pour que je me retrouve à te débâter tout un bardas... Parce tes questions ne sondent pas, ou ne vérifient pas, elle demandent, réellement.

Merci c'est gentil !

Mais donc ton diplôme c'est... ?

- rires - Vas-y, ! donne moi tort !

Et bien mon diplôme c'est mon diplôme. Ni plus ni moins ni autrement. Et savoir qu'il a tel statut ne me semble pas pouvoir tellement aider à le comprendre. D'autant plus que justement, à peu près toutes les œuvres que j'ai pu y montrer tentent plus ou moins, chacune à son niveau de déjouer ces questions de statut. Le diptyque par exemple, qui est une image, et en même temps de la photo, mais aussi alors de la 3D, avec une forte réminiscence d'une culture picturale venue de la peinture. Et je ne parle que cette pièce alors !

Très bien ! Alors question suivante !

C'est en partie lié ceci dit, puisqu'à part ces photos qui semblent te gêner un peu, il y a une grande variété dans les œuvres que tu as choisies de montrer. J'aimerais donc que tu m'expliques d'abord pourquoi, et si tu as une méthode malgré cette variété.

Parce que, comme j'ai déjà pu te le dire, chaque fois qu'une œuvre est faite, j'essaie de relancer les dés en quelque sorte. Je ne m'interdis pas d'utiliser une même méthode, mais j'essaie alors d'en faire un usage différent... Ce serait un peu comme une manière d'essayer de faire comme le très beau nom de ce salon, le *Salon des réalités nouvelles*²⁶, c'est un peu cette expression là, chercher des réalités nouvelles... Même si le salon en question n'a plus grand chose ni de nouveau, ni de réalité d'ailleurs, alors que par contre il a tout gardé du Salon ! Bref !

C'est à se demander d'ailleurs, j'y pense comme ça... comment on regarderait une œuvre comme celle de Duchamp, si elle nous était montrée comme elle l'est de nos jours dans les musées, sans savoir bien de qui ou de quoi il s'agirait. J'aime beaucoup Duchamp entre nous. Plutôt *Étant donné*²⁷ d'ailleurs, et j'ai beaucoup de goût pour son sens de l'humour. Mais il faut bien avouer qu'à se retrouver devant certaines de ses œuvres en vitrine à Madrid, à Paris, ici ou là, perso, je les regarde évidemment, attentivement, mais c'est plus avec une forme de déférence polie.

Ce que je veux dire, c'est que tu te retrouves devant une petite vitrine où sont posées quelques uns de ses bidules, peut-être des copies, le coin de table, j'ai oublié les noms j'avoue. Et bon... c'est un peu *secos* quoi ! Tu regardes un peu. En plus pour le coup je connais les histoires derrière les objets, donc j'ai de quoi trouver de l'intérêt à ausculter les machins... Mais faut pas se mentir non plus sur le fait qu'en fait, dans le fond, ça ne le fait pas des masses.

Mais bon, c'est des œuvres faites pour l'étude plus que pour le regard et l'égard artistique et esthétique. Et ce serait un peu un des autres tournants pris par le monde de l'art d'ailleurs, une sorte de virage

vers une forme de *glosistique* pour le dire comme ça, et de surabondance du besoin interprétatif des gestes artistiques, qui va avec le développement des métiers de critique, de curateur, et toutes ces choses là. Et le fait est qu'on voit même certains curateurs aller jusqu'à poser qu'ils seraient des *auteurs* d'expositions, comme les artistes seraient les auteurs de leurs œuvres... Mais bon, aller par là, ce serait retomber sur ce que je te disais, qu'il faudrait apprendre à lire des images, que des images ça pense, qu'il n'y a pas toujours besoin d'intermédiaire pour penser avec une image... tout ça tout ça...

Oui, justement, tu glisses un peu hors de la question que je te posais. Je voulais savoir si tu avais une méthode ou des règles malgré cette diversité parmi tes œuvres.

- rires - Oui pardon !

Alors... Oui, et non. Il y a certaines règles. Ou des choses à éviter, comme de devenir un ayatollah du grain photo.

Un ayatollah du grain photo ?

Oui, ou de quoique ce soit d'autre, de la peinture à l'huile, de l'argentique, du noir et blanc, de l'éclairage, ou de la mise en scène. Tous ces gens qui, lorsqu'ils font une chose le font en songeant : ceci est la bonne manière, et cela est la mauvaise manière. Et avant même d'avoir commencé à faire la chose en question. Ce dont on a déjà parlé un peu plus tôt, en somme.

Et ce qui est un position morale d'ailleurs, de dire à propos de tel matériau qu'il est meilleur qu'un autre. Alors qu'un matériau c'est inerte. Ça a des contraintes, qui permettent de faire telles choses plutôt

que telles autres. Mais ça n'est pas meilleur en soi ou par principe. Et tu pourrais donc très bien faire des choses avec un pinceau usé jusqu'à la corde que tu ne pourrais pas faire avec un pinceau neuf et de très bonne qualité. Et inversement même...

Donc, sans rentrer dans ce débat que j'ai pu avoir souvent avec beaucoup de gens, surtout des peintres d'ailleurs, qui me défendaient l'huile à tout prix, et d'une manière très bornée... Et je ne te dirais pas le nom d'une qui me la défendait très particulièrement, alors que j'étais mieux ses apprêts qu'elle, alors qu'elle ne faisait que ça, de la peinture, et me clamait toute la grandeur qu'elle trouvait au métier de peintre... Les mêmes impostures encore et toujours.

Mais donc, pour te répondre s'il y avait une méthode que je défendrais, je dirais que ce serait une manière de faire qui serait proche de ce que le jeu vidéo appelle le *gameplay émergent*.

Le *gameplay* émergent ?

Oui !

En fait, le *gameplay émergent* c'est ce qui apparaît lorsque les joueurs, par le fait de leur pratique, découvrent des moyens de jouer qui n'étaient pas prévus dans le cadre initial, par le concepteur du jeu, ou dans les règles si on préfère. Et ces moyens donc émergent directement de la pratique du jeu. Typiquement, ce serait un joueur qui découvrirait un jour qu'un bug, ou une forme de souplesse dans le jeu, permettrait d'aller plus vite ou de sauter plus haut, des choses comme ça.

Mais ce qui compte là-dedans c'est que, du coup, ces nouvelles manières de jouer, pas ou peu prévues à la racine de la création, viennent contredire, ou contrevioler,

ou supplanter les ensembles de règles édictées de prime abord. Et elles deviennent leurs propres règles. Jusqu'à ce que le jeu, avec ces nouvelles règles, devienne un nouveau jeu, en quelque sorte.

Ce serait comme de venir dénier la manière, autoritaire peut-être, en tout cas descendante, qui vient du haut vers le bas, par laquelle des créateurs conçoivent un jeu, pour y supplanter des usages qui viennent plutôt de la pratique que de la conception de ce jeu, et qui donc iraient du bas vers le haut.

Comme si les règles d'un jeu se retrouvaient définies par la manière dont les gens y jouent plutôt que par ce que son concepteur aurait édicté.

Et quel est le lien avec tes méthodes ?

Et bien le lien, il est qu'il me semble qu'il s'agirait d'essayer de fonder sa pratique de cette manière là, en faussant les morales données a priori, et en établissant un nouvel ensemble de pratiques, et donc une nouvelle éthique. Et en disant donc que l'usage d'un outil ou d'un matériau est décidé et établi précisément par son usage justement.

Mais alors comment ça s'articule ensuite dans les pièces, ou lorsque toi tu t'y affaires ?

Alors, plutôt que de poser la question de cette manière, quelle pièce je peux faire avec telle technique ou tels matériaux, ou de se spécialiser dans telle technique, je crois qu'il faut inverser la question en demandant quelles techniques pourraient permettre de réaliser tel projet. Autrement dit, comment faire pour donner à voir un discours, une pensée, ou un propos, dans une forme qui

lui soit la plus adéquate possible, tout en cadrant avec ces éléments là que je viens de te donner, qui, s'ils ne sont pas le discours même, n'en sont pas si distants non plus.

Ça oblige à savoir un peu tout faire non ?

Oui et non, à être curieux plutôt, et à savoir vaguement comment tout fonctionne en tout cas. Après, tu fabriques, tu bricoles. Tu fais ta propre pâte à papier pour créer tes propres supports, tu fais des modélisations 3D pour construire des images que tu imprimes ensuite sur des grands rouleaux que tu viens coller au mur, comme des papiers peints, et comme des trompe-l'œil. Tu inventes quoi ! Tu donnes à chaque pièce sa propre méthode, pour le dire autrement.

Et évidemment c'est compliqué, parce qu'à chaque pièce tu dois prendre en compte un ensemble de paramètres donnés, qui sont les tiens, tes paramètres émergents pour le dire comme ça, et il faut ensuite essayer de les respecter à peu près tous.

Mais ce qu'il y a de passionnant là-dedans, c'est qu'on se retrouve à refonder, ou remettre au jour cette sorte de figure de l'humaniste universel, versé en tout, capable de dessiner les projets d'un monument architectural, faire de la peinture, écrire un traité de dessin ou de perspective, et des poèmes encore, etc... Et nous, là, on sait coder, peindre, modéliser en 3D, écrire des critiques, des théories, des poèmes. Tout ça en même temps.

Je vois ce que tu veux dire, mais en même temps il ne suffit pas d'inventer... enfin regarde, ça n'est pas toujours l'inventeur d'une technique qui en demeure le meilleur représentant, ou le meilleur artiste. D'une technique ou d'une pratique d'ailleurs.

Oui c'est vrai !

Même si ceci dit, on évolue aujourd'hui dans un monde de l'art qui valorise encore beaucoup l'invention. Et pour parler en financier, ça donne encore pas mal de plus-value. Même si ceci dit, tu dois bien pouvoir trouver des péquins qui auraient inventé une technique formidable, et qui seraient tombés dans l'oubli et leur technique avec. Et peut-être qu'il y a une forme de corrélation entre l'inventeur, l'invention, et le nombre de suiveurs, et leurs qualités propres alors, qui ferait que l'histoire demeure... je ne sais pas, il faudrait regarder ça.

Mais le fait est que, oui, pour autant, l'invention ne suffit pas, et se placer seulement dans un paradigme *inventer = bien* ne suffit pas, parce que ça ne règle pas la question du *comment c'est utilisé ensuite* qui est en fait la vraie et seule question de l'art, d'une certaine manière. Et on l'a déjà posée, et on ne fait qu'y revenir. Inventer une nouvelle technique ne doit pas exonérer de savoir composer une image, un volume, un espace, etc...

Et finalement ma principale inquiétude avec ça, ou la manière dont ce problème précis se pose le plus pour moi dans la recherche, c'est dans les questions de mesure et de proportion. C'est à dire jusqu'à quel point tu inventes.

Parce qu'on voit bien, dans ce système de valorisation de l'invention, qu'on se retrouve avec des gens qui s'y prennent un peu trop, et qui inventent et inventent, jusqu'à atteindre des formes qui font obstacle et qui se retrouvent closes, et fermées à des publics disons eux ouverts, ou grands.

Et je pense que c'est une très mauvaise solution, de clore les perspectives de lecture de ses propres recherches, d'être à ce point pointu en musique par exemple, qu'il faille faire des années de solfège pour apprécier une de

ses compositions. Puis ça mène rarement à grand chose d'autre que des formes muettes, qui n'articulent plus rien, et qui ne pensent même pas, et qui ne proposent plus rien d'autre que l'invention dont elles seraient la trace. Du contemporain qui ne dirait dans sa forme que la *contemporanéité* perceptible et présumée de sa forme. Une pièce qui n'aurait plus rien d'autre à dire que le fait qu'elle est en fait le résultat d'une innovation technique.

Quand on en arrive là, ça se mord et ça se mange carrément la queue. Et ça ne va nulle part. Et en tout cas, pour en revenir à ta question, moi je ne suis pas là pour ça...

**Oui, mais dans ce cas là ce serait quoi la solution ?
Parce que là tu multiplies les règles, les contraintes, les choses à éviter, mais tu ne me dessines pas de solution.**

- rires -

C'est vrai...

Et bien écoute personnellement, alors, il y aurait une première approche qui me semblerait juste et bonne, et qui pourrait peut-être même être la meilleure, ce serait celle de Matthieu Hemmer, dont je t'ai déjà un peu parlé.

Donc ! Il a passé son diplôme deux semaines avant le mien. Et c'était d'ailleurs l'un des meilleurs diplômes montés pendant cette session, et depuis longtemps. Je n'en ai pas tout aimé, et il y a des choses que j'ai fini par ne trouver bien qu'une fois dans l'espace, et d'autres qui m'ont laissé froid, mais il y avait des choses, par ailleurs, purement fantastiques, et qui, donc, me semblent en partie régler ce problème que l'on a là.

Et du coup, le cas de Matthieu m'intéresse ici parce que dans ses manières de penser et d'aborder une pièce, c'est quelqu'un qui valorise et qui croit énormément en ce

principe et cette dynamique de l'invention en art. C'est l'une de ses obsessions les plus fortes dans la recherche, trouver quelque chose de nouveau, un langage de l'art neuf !

Et donc il évolue beaucoup dans des environnements de formes contemporaines justement, qu'on pourrait tenir pour typiques de ces formes fermées dont je te parlais plus tôt. Enfin entre nous, chaque fois qu'il me montre le boulot d'un ou d'une artiste qu'il aime bien, et qu'il juge intéressant à faire partager, je t'avoue très franchement que je suis comme une poule devant un couteau ! Plutôt circonspect quoi !

Seulement, de l'autre côté, il trouve parfois des solutions qui, personnellement me semblent être absolument parfaites et exactes. Et il arrive à articuler, dans ses recherches et ses inventions, des formes ou des choses extrêmement simples, qu'on pourrait dire rudimentaires quelque fois, et qui donc se retrouvent à être complètement ouvertes à la lecture, et à l'investissement de n'importe quel interlocuteur.

Enfin, je te donne un exemple, pour être plus clair. Dans son diplôme, il y avait deux grands arcs de cercle avec comme des cils ou des tubes rayonnant dessus, et qui étaient accrochés aux cimaises. Il avait repeint ces cimaises dans une sorte de rouge-pourpre légèrement violacé, et sur les quatre panneaux, qu'il utilisait alors très précisément comme des monochromes colorés servant de fond à son installation, ces sortes de colliers s'étaient, et débordaient. Et en arrivant en face, ces sortes de structures en métal, suspendues au mur, avaient a priori l'air de n'être absolument rien d'autre que des formes on ne peut plus *art contemporain*.

Mais c'est en regardant les choses quelques instants, qu'elles finissaient par apparaître. Chaque arc de cercle portait donc des sortes de tubes, cinq chacun. Et tels qu'ils étaient disposés, ils auraient pu évoquer de longs faux-cils, ou alors des yeux clos. Mais en même temps, les cinq tubes

pouvaient aussi venir former comme les cinq doigts d'une main, et alors cette forme pouvait apparaître comme ces mains, dans ces photos de modèles féminins lorsqu'elles posent parfois seins nus dans des magazines, se cachant les seins, tout en les rapprochant, pour en accentuer les ombres, et le dessin, dans des postures souvent appuyées, et volontairement érotisées. Puis après tu apprends aussi que lui appelle ces deux pièces *les colliers*. Puis tu t'approches et tu remarques que les gros tubes reprennent en fait les formes de tubes de peintures, mais dont on aurait remplacé les bouchons par une sorte de manucure argentée épaisse, et qu'on devine avoir été peut-être projetée, peut-être explosée...

Et finalement, tu vois, en faisant le tour plus ou moins approximatif de l'affaire, tu arrives à commencer à tracer le contour de la dialectique mise en place par son boulot, tout en ayant déployé des éléments nombreux, mais qui sont les plus simples et les plus bêtes du monde. Des demi-cercles, des mains, des faux cils, des yeux, des colliers, des seins, des tubes de peinture et des giclures. Ça n'est pas je ne sais quelle bouillie conceptualiste à la mords-moi-le-nœud. Au contraire, il déploie des motifs, des éléments, simples à comprendre, et en même temps cohérents, et qui en plus peuplent ses recherches et ses inquiétudes. Et qu'on distingue très clairement, ne serait-ce qu'en alignant les termes à quoi se rapporte cette pièce là, dans sa composition.

Oui d'accord, mais ta solution à toi ?

- éclats de rires -

Le mec infect ! Oui c'est vrai...

Et bien je te dirais que je procède d'une manière peut-être assez analogue, avec des gestes très simples eux-aussi, rien d'excessivement élaboré. J'ai beau faire

une sorte de cénotaphe étrange, qui est une image et en même temps la reconstitution d'une chose réelle, mais creuse alors, et qui est en plus constitué d'une sorte de socle, mais un socle à rien, un socle sur lequel n'est posé qu'une planche, sur laquelle sont posées des images, et tout cela dans une circulation sûrement assez complexe, en tout cas plutôt élaborée...

À la fin des fins, tout ça, ça ne se résume qu'à quelques gestes très très simples : rassembler un certain nombre de personnes, rejouer l'enterrement, ou une forme de cérémonie similaire, puis mener cette cérémonie, et alors, se pencher, saisir une image, l'accrocher au mur, ou la poser au sol, puis le refaire, et le refaire, et parler et expliquer, raconter là dessus, puis à la fin, passer un coup d'éponge sur la surface de la planche mise à nue. Et laisser cette surface s'estomper lentement. Finalement, c'est à chaque fois très con.

Et après pour chaque pièce, la saisir ou l'accrocher au mur, ça revient à en dévoiler la transparence, ou la matière même. Tout est toujours très clair, je crois.

D'ailleurs, en parlant de cela, comment est ce qu'il tenait au mur ton autoportrait, la petite peinture ?

Ah ça ?

C'était trois fois rien, le papier est magnétisable en fait. Comme j'avais fait la pâte à papier moi même, j'y avais incorporé un peu de poudre de fer. Puis pour renforcer le tout, le dos du papier est couvert de plusieurs couches d'une peinture elle aussi magnétisable. Un truc qui se trouve en magasin de bricolage. Et le reste, c'est juste quelques aimants incrustés dans la cimaise.

Et pourquoi avoir voulu faire ça ?

Pour supprimer les cadres, les adjuvants, toutes les choses inutiles et superflues de l'art, et n'en garder que la moelle, la portion riche. Et pour ne présenter alors que l'art lui-même, sans rien, sans plus.

En fait j'ai toujours eu un problème avec l'épaisseur du châssis dans la présentation et le rapport qu'on propose à l'image, ça m'a toujours un peu gêné. D'abord parce que, comme je te l'ai dit, les images, telles que j'ai pu m'en nourrir, sur internet, sur papier, elles n'avaient pas d'épaisseur. Puis je suis toujours emmerdé par les grosseurs inutiles ou inexpliquées de l'art.

Donc s'il n'y en a pas besoin, on essaye de s'en passer. Et on cherche un moyen de réussir à montrer l'art en lui-même, le plus à-même de son essence exacte. Et ne rien, surtout ne rien laisser qui puisse conforter, ou laisser croire que là, ce sera comme on connaît déjà, comme on en aurait l'habitude.

Et d'ailleurs à l'origine, ça devait être, cet autoportrait je veux dire, ça devait être une sorte de photo-montage, ou de peinture par Photoshop. Je voulais faire une image qui soit pleine de pixels et, qui utilise la photo, et Photoshop, mais qui serait en même temps un chef-d'œuvre tel que tous les casse-pieds de la *peinturlure* et de la pâte huileuse qui tiennent tout de même le haut du pavé, au moins dans l'école, seraient alors forcés de reconnaître cette possibilité, qu'ils puissent être dépassés et surpassés même par des techniques qu'ils dédaignent, ou mésestiment... C'était un des buts en tout cas. Mais à cette époque, je savais me servir d'un pinceau, pas de Photoshop, alors j'ai cru que ça irait plus vite de tout faire en peinture...

Et alors ?

Et alors j'ai mis deux ans ! - *éclats de rires* -

Alors on arrive à la fin, et étonnamment, on se retrouve assez proche de ce par quoi on a commencé notre échange. Parce que j'ai une dernière grande question à te poser, à te soumettre. J'aimerais que tu m'expliques cette décision, ce choix que tu as pu faire, de cette démarche que tu as, de t'atteler à des affaires de famille, j'aimerais que tu m'expliques comment tu l'envisages.

Oui ! on en revient au début du début en effet.

Bah... entre nous, c'est clair que c'est délicat comme position, parce qu'en décidant d'aller faire de l'art, ce geste là, cette décision, c'était assez clairement faire une sorte de défection de mes responsabilités, ou mes devoirs... de ce que ma famille ou certaines personnes de ma famille pensaient, ou espéraient, ou même juste imaginaient que j'irais faire peut-être. Et en faisant ça, je me taillais ! Mais à tous les sens du terme !

Je me tirais, je me taillais une liberté, je me taillais une part de quelque chose qui allait pouvoir devenir *ma* chose. Par opposition à ce sentiment que j'avais, de risquer de finir par devenir, moi, la chose de ces *desiderata* qui n'étaient pas les miens.

Pas qu'on m'ait jamais dit ce que je devais faire, au contraire. Parce que de toute façon, à famille de taiseux, quand on ne dit rien, ça n'est pas pour dire quoi que ce soit à ce propos non plus. Mais il y avait une certaine pression, sociale notamment, surtout dans la famille de mon père à vrai dire. Et sans qu'on nous l'ai jamais trop signifié, je crois que ma cousine, mon frère ou moi, on a chacun vécu plus

ou moins un certain poids sur nos épaules. Et donc je me suis tiré de ça en allant faire de l'art, en allant faire quelque chose à propos de quoi le père ou qui que ce soit d'autre pourrait pas trop m'emmerder quoi !

Mais bon, faut l'avouer aussi, une fois tiré, dans mes pièces, dans mes œuvres, mes recherches etc. J'ai clairement pris la décision de prendre en charge ces poids qu'on nous faisait peser, de prendre en charge et de bosser à partir des substances existentielles et esthétiques de ma famille... En fin de compte, j'ai fait défection pour avoir la paix. Mais une fois la paix obtenue, je fais que bosser là dessus. Sur la mélancolie de mon grand-père là en l'occurrence, qui explique un peu la mienne je crois... Et peu à peu, de plus en plus, ou bientôt peut-être, ou un jour du moins, je bosserai sur la mélancolie du père, de ma mère, de ma tante aussi. Peut-être un jour sur celle du frère. Enfin la mélancolie, ou autre chose. C'est juste que c'est la mélancolie qui m'attache en ce moment...

Et finalement, même si c'est par des voies détournées, peut être sinueuses, je crois que je me retrouve à m'occuper très fort et de très près d'une forme de devoir familial malgré tout. À jouer les excipients expiateurs, ou *expireurs*... en quelque sorte. Je ne sais pas trop...

Mais en tout cas, je ne sais pas, il y a une forme de charge mentale à tout ça, qui va avec cette prise en charge. Et comme tu me le demandes, je dirais que pour moi, ça revient à ne rien laisser là, ni là, ni nulle part, et ne rien laisser tout court. On y revient aussi, mais c'est sûrement une manière de ne pas se le tenir pour dit finalement, mais peut-être aussi de ne pas se le tenir pour tu, et alors, pour résolu.

Et j'y pense là... En fait j'y pensais même je ne sais plus bien quand... et ça peut aller avec ce que je te dis là.. Quelque chose que j'ai réalisé un peu comme ça la dernière

fois... Mon grand père était radiologue. Celui dont je parle dans le diplôme. Et du coup, parmi tous les médecins, c'était celui qui était en charge de faire des images, et surtout qui était chargé de savoir les lire, les interpréter, et de voir à travers elles. Son rôle c'était même précisément de voir à travers la radiographies, et ce qui dans leurs transparences, était pourtant précisément ce qui faisait obstacle. C'était celui qui était chargé de faire des images dont les transparences traduisent ce qui est une forme de pierre en nous, et de veiller sur tout cela, sur tout ce qui reste. C'était celui qui était chargé de veiller sur nos os...

C'est intéressant tout ça d'ailleurs... Est ce que les radiologues ne seraient pas finalement les sortes d'incarnations contemporaines du vieux Charon, ou de ces meneurs de jeu d'une sorte de nouvelle danse macabre...

Ceux qui veillent sur nos os...

C'est très beau en effet.

Et tu dresserais un parallèle entre l'activité de ton grand-père, et la tienne, alors ?

Je ne sais pas... Non... c'est récent, donc je me contenterais plutôt de poser ça là, de me le poser aussi, comme une question, ou plutôt une suspension. C'est comme ça...

C'était ma dernière question.

Alors ? qu'est ce que tu en as pensé ?

Je ne sais pas, je ne pourrais pas te dire... pas déjà.

Mais est-ce qu'au moins on le verra ? le clin d'œil ?

ICONOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE



I Les *Monomanes* sont des portraits réalisés à l'huile sur toile, par Géricault à la fin de sa vie, présumablement entre 1819 et 1823, alors qu'il est souffrant. Ils auraient été peints sous la proposition de son médecin et ami, le psychiatre Étienne-Jean Georget ; et, selon les versions encore, au nombre d'une dizaine, lorsqu'il ne s'agit pas plutôt du nombre de portraits dont lui aurait passé commande le médecin. Cinq nous sont parvenus en tout cas, tous conservés dans différentes institutions.

La Monomane de l'envie dit aussi *La Hyène de la Salpêtrière*.
Conservé au Musée des Beaux-arts de Lyon.

Le Monomane du vol dit aussi le *Cleptomane*.
Conservé au Musée des Beaux-arts de Gand, en Belgique.

La Monomane du jeu.
Conservé au Musée du Louvre, à Paris.

Le Monomane du vol d'enfants.
Conservé au Musée des Beaux-arts de Springfield, aux États-unis.

Le Monomane du commandement militaire.
Conservé en Suisse, dans la Collection Oskar Reinhart « Am Römerholz » à Winterthour, dans la maison du collectionneur, transformée en musée.

2 Les Portraits du Fayoum sont des types de portraits funéraires, réalisés entre le I^{er} et le IV^{ème} siècle de notre ère, dans l'Égypte, alors sous domination romaine, et largement hellénisée. Ces portraits, peints à la cire sur bois, le plus souvent, et stéréotypés, ont été largement découverts à la fin du XIX^{ème} siècle, attachés à des momies ou des sarcophages. Nombreux, ils sont exposés dans beaucoup de musées ou de collections égyptologiques dans le Monde.

3 1995 - *Shadows and enlightenment* ; Michael Baxandall.
Traduit en français sous le titre *Ombres et lumières*, et édité chez Gallimard, en 1999, Bibliothèque illustrée des histoires, traduction assurée par Pierre-Emmanuel Dauzat.

4 1514 - *Melencolia I* ; Albrecht Dürer.
Gravure au burin sur cuivre. En France, des épreuves originales sont conservées au musée Unterlinden de Colmar, et au Musée Condé de Chantilly.

5 2003 - *Histoires de peinture* ; Daniel Arasse.
Série d'émissions diffusées sur France Culture durant l'été 2003, plusieurs fois retransmises, et disponibles à l'écoute et au téléchargement sur le site de Radio France. D'abord transcrites à l'écrit et publiées chez Denoël en 2004, puis en Folio-poche en 2006.

6 1344 - *Annonciation* ; Ambrogio Lorenzetti.
Tempera et or sur panneau. Conservée à la Pinacothèque Nationale de Sienne.

7 1844 - *Le Désespéré* ; Gustave Courbet.
Huile sur toile. Collection privée. Conservée par le Conseil Investissement Art BNP Paribas.

8 1843 - *L'homme rendu fou par la peur* ; Gustave Courbet.
Gouache sur papier. Conservée à Oslo, à la Nasjonalgalleriet de Norvège.

9 1882 - *Un bar aux Folies Bergère* ; Édouard Manet.
Huile sur toile. Conservée à l'Institut Courtauld, à Londres.

10 1671 - *Vanité* ; Philippe de Champaigne.
Huile sur toile. Conservée au Musée de Tessé, au Mans.

11 1958 - *Autoportrait de profil* ; Marcel Duchamp.
Plusieurs versions de l'œuvre existent, réalisées avec différentes techniques, sur différents matériaux, et conservées dans diverses collections, souvent privées.

12 1759 - *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* ; Laurence Sterne.
Publié en France pour la première fois en 1776, chez Ruault, et traduit par Joseph-Pierre Frenais, sous le titre *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*.

13 1850 - *Un enterrement à Ornans* ; Gustave Courbet.
Huile sur toile. Conservée au Musée d'Orsay, à Paris.

14 1921-29 - *L'Atlas mnémosyne* ; Aby Warburg
Ouvrage dont la conception fut interrompue en 1929, par la mort de Warburg. Il a été publié pour la première fois en français en 2012, sous la direction de Roland Recht, pour une collaboration de l'INHA avec les éditions L'écarquillé.

15 1997 - *Immemory* ; Chris Marker.
CD-Rom produit et édité par le Service «Nouveaux Médias» du Centre Pompidou pour le compte de Chris Marker, et accompagnant une exposition éponyme présentée la même année dans l'institution.

16 Anselm Kiefer :
1997 - *Die berühmten Orden der Nacht (Les ordres de la nuit)*.
Acrylique, émulsion et huile sur toile. Conservée au Musée Guggenheim de Bilbao.
2007 - *Athamor*.
Fresque in-situ exposée au Musée du Louvre, Aile Sully, escalier Nord.

- 17 1827 - *La mort de Sardanapale* ; Eugène Delacroix.
Huile sur toile. Conservée au Musée du Louvre, à Paris.
- 18 François Boucher :
1749 - *L'odalisque brune*.
Huile sur toile. Conservée au Musée du Louvre, à Paris.
1751 - *L'odalisque blonde*.
Huile sur toile. Conservée au Wallraf-Richartz-Museum à Cologne, en Allemagne.
- 19 1979 - *Picture for Women* ; Jeff Wall.
Deux épreuves cibachromes transparentes jointes bord à bord et montées sur caisson lumineux. Conservée au Centre Georges Pompidou, à Paris.
- 20 1994 - *Délits flagrants* ; Raymond Depardon.
Film documentaire. Produit par *Palmeraie et désert*. Édité en DVD par *ArteÉditions*.
- 21 Ces deux citations sont extraites du même chapitre *des Essais*, intitulé *Du repentir*, et le plus souvent compilé dans les diverses éditions des *Essais* comme chapitre II du troisième livre ; lesquels *Essais* ont été édités pour la première fois en France entre 1580 et 1588, à Bordeaux, puis Paris.
Les deux citations se trouvant à proximité l'une de l'autre, au début du chapitre évoqué, la décision a été prise d'en reproduire le paragraphe entier ici même, dans le français original du texte:
« Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens et d'imaginacions irresolues et, quand il y eschet, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations. Tant y a que je me contredits bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois : elle est tousjours en apprentissage et en

espreuve. Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée que à une vie de plus riche estoffe : chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition. »

- 22 1524 - *Jupiter, Mercure et la vertu* ; Dosso Dossi.
Huile sur toile. Conservée dans la collection Lanckoroński, au Château du Wawel, à Cracovie, en Pologne.
- 23 1929 - *La trahison des images* ; René Magritte.
Huile sur toile. Conservée au Los Angeles County Museum of Arts, aux États-unis.
- 24 1538 - *Vénus d'Urbin* ; Titien.
Huile sur toile. Conservée à la Galleria degli Uffizi, à Florence, en Italie.
- 25 1855 - *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* ; Gustave Courbet.
Huile sur toile. Conservée au Musée d'Orsay, à Paris.
- 26 Le *Salon des Réalités nouvelles*, a été fondé en 1946 autour de Robert et Sonia Delaunay, pour rassembler les artistes abstraits de l'époque. Il est depuis animé et organisé par l'Association des *Réalités nouvelles*, et a lieu à Paris tous les trois ans.
- 27 1966 - *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...* ; Marcel Duchamp.
Installation, techniques mixtes. Conservée au Philadelphia Museum of Art, aux États-unis.



