Des artistes
chez l'habitant
HISTOIRE‹S›
Fiac (Tarn)

Des artistes
chez l'habitant

HISTOIRE⟨S⟩

Fiac (Tarn)

Se prendre au jeu de l'Histoire, des histoires

Pour ce vingtième anniversaire de l'Afiac, au nom des Abattoirs qui fêtent également ses 20 ans en 2020, j'ai invité deux artistes de nos collections : Anne Deguelle et Nissrine Seffar qui étaient en mesure des répondre au sujet « Histoire, histoire(s) ». Leur projet artistique fait d'une certaine façon œuvre d'histoire : la première à partir des détails négligés de l'histoire, la seconde s'attachant aux empreintes de celle-ci. Ces deux artistes ont en commun de se référer, voire de se mesurer, à deux grandes figures tutélaires de l'histoire de l'art : Pablo Picasso pour Nissrine Seffar, Marcel Duchamp pour Anne Deguelle. Je vous renvoie aux textes qui leur sont consacrées dans cet ouvrage, qui, j'espère, servent au mieux leur travail.

Je n'avais pas perçu, au moment de l'invitation par Antoine Marchand à participer au commissariat de cette édition, à quel point cet anniversaire était lié à ma propre histoire personnelle et professionnelle. En effet, il y a vingt ans j'arrivais dans le Tarn, non loin de Fiac, pour prendre un poste au Musée Goya à Castres, un musée dans lequel j'avais rêvé de travailler. En tant qu'hispaniste et historienne de l'art, Goya me passionnait.

« Des artistes chez l'habitant », qui débutait alors sa longue histoire, se déroulait non loin de chez moi, c'est ainsi que je suis devenue une festivalière assidue, ne manquant pratiquement aucune édition. À me remémorer ces vingt années, de nombreux souvenirs me reviennent : des rencontres avec des artistes et des familles, des artistes découverts et suivis, des artistes perdus de vue, des expériences inédites, des histoires et puis Goya.

Inspirée par les artistes que j'ai invitées, je me prends au jeu de l'histoire, des histoires qui se croisent, s'entremêlent, se rapprochent et à mon tour d'évoquer une grande figure de l'histoire de l'art : Francisco de Goya (1746 - 1828). S'agissant du rapport de l'artiste face à l'histoire, Goya reste incontournable, et plus particulièrement la série de gravures des *Désastres de la guerre*. Le musée Goya en conserve deux tirages complets et un incomplet de trente planches, ainsi que les trois autres séries gravées (*Les Caprices*, *La Tauromachie*, *Les Proverbes*). Depuis 2009, elles ne sont plus présentées de façon permanente pour des raisons de conservation mais sont consultables sur une borne multimédia.

En 1820, il y a 200 ans – encore un anniversaire – Goya achevait la série de gravures initiée en 1810, qu'il a intitulée : *Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos, en 82 estampas. Inventadas, dibuxadas y grabadas, por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes.* En Madrid. (Les conséquences dramatiques de la guerre sanglante menée en Espagne avec Bonaparte. Et autres caprices emphatiques, en 82 estampes. Inventées, dessinées et gravées, par l'auteur et peintre D. Francisco de Goya y Lucientes. À Madrid). Chaque gravure est accompagnée d'un titre ou d'un commentaire de l'artiste. Cette série ne sera publiée que 35 ans après la mort de l'artiste par l'Académie royale des beaux-arts San Fernando sous le titre *Les Désastres de la guerre*. Elle s'organise en trois parties : les horreurs de la guerre et ses conséquences, la famine et la répression politique.

La Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) débute le 2 mai 1808. Suite à l'invasion de l'Espagne par l'armée de Napoléon Bonaparte et à l'abdication du roi Charles IV, le peuple de Madrid se soulève, il est durement réprimé par la cavalerie française. Ces évènements sont à l'origine des deux plus grands chefs-d'œuvre de Goya : *El 2 de mayo de 1808* et *El 3 de mayo 1808*, conservés au musée du Prado à Madrid. Cette guerre va se transformer en guerre civile, car l'occupant français a aussi de nombreux partisans espagnols. Le bilan humain de ces six années de guerre est colossal : 260 000 morts pour la France napoléonienne, près de 500 000 pour l'Espagne (estimation).

En 1808, Goya a alors 62 ans, il est sourd depuis presque dix ans, il va voyager en Espagne et vivre intensément les ravages de la guerre et les souffrances de la population. C'est une terrible épreuve pour lui, marquée également par la mort de son épouse Josefa Bayeu en 1812, durant la terrible famine à Madrid qui a fait 20 000 morts.

Dans *Les Désastres de la guerre*, Goya rend compte de ces atrocités et témoigne de la sauvagerie humaine : scènes d'exécutions sommaires, de tortures, de viols, de barbarie... Grâce à un traitement le plus souvent décontextualisé, l'artiste place l'humain au centre de ses compositions. Tels des instantanés, il capture le mouvement, le geste, l'expression ; Goya fait ainsi la chronique d'une guerre sans héros, où les bourreaux et les victimes anonymes se trouvent dans les deux camps.

Jusqu'à Goya, la guerre n'avait jamais été traitée de cette façon. Il affirme, à travers ces gravures, le rôle de l'artiste en tant que témoin de l'histoire et sa capacité à contribuer à son écriture dans une approche critique, bien loin de toute image de propagande.

Goya affirme clairement cette position de l'artiste et son implication dans sa relation à l'histoire dans deux gravures qui doivent retenir plus particulièrement notre attention : La gravure n°44 décrit une scène de panique où un groupe de personnes fuit face à une menace qui est hors champ, mais il suffit de lire l'expression de terreur sur leurs visages pour envisager ce qu'il advient. Une femme court en sens inverse, vers le danger, pour tenter de sauver son enfant. Goya a intitulé cette œuvre : *Yo lo vi* (Moi, je l'ai vu). Par ce titre, il nous signifie qu'il a bien vu cela, qu'il a bien été le témoin de cette scène de grande tension, prélude à la violence.
Dans la gravure n° 27 *Caridad* (Charité), des cadavres nus sont jetés dans une fosse alors qu'à l'arrière-plan plan, un homme immobile assiste avec douleur à la scène, il s'agit très probablement d'un autoportrait de Goya. Ces deux gravures sont une prise de position affirmée de l'artiste en tant que témoin de l'histoire.

Francisco de Goya,
Les Désastres de la guerre,
planche n°44 *Yo lo vi*
©Ville de Castres – Musée Goya, musée d'art hispanique.

Francisco de Goya,
Les Désastres de la guerre,
planche n°27 *Caridad*
©Ville de Castres – Musée Goya, musée d'art hispanique.

Francisco de Goya,
Les Désastres de la guerre,
planche n°7 *Que valor!*
©Ville de Castres – Musée Goya, musée d'art hispanique.

La force des *Désastres de la guerre* n'est pas de documenter telle bataille ou une autre, de montrer des faits de gloire et autres gestes héroïques. Ce qu'il en ressort, c'est une humanité déchirée, accablée par les maux de la guerre. Ces gravures sont à mettre en relation avec les aspirations humanistes issues de la pensée des philosophes des Lumières auquel / auxquels ou à laquelle Goya était si attaché.
C'est dans cette approche que réside la puissance des images des *Désastres*, et leur permanence, leur contemporanéité. Elles sont devenues le symbole de toutes les guerres par le réalisme de leur brutalité et pour ces mêmes raisons également des images de paix et qui en appellent au sentiment d'humanité.

Introduire dans l'intimité des espaces domestiques de Fiac la question de l'Histoire, des histoires, peut être la métaphore de la manière dont nous intériorisons des images persistantes qui transforment notre perception du monde, comme celles de Goya 200 ans après.
Je souhaiterais, pour conclure cette contribution au jeu des histoires et des anachronismes, évoquer la gravure n°7 *Que valor!* (Quel courage !) où une femme met le feu aux poudres d'un canon, alors que des hommes gisent à ses pieds. Elle illustre l'acte d'Augustine de Aragón, qui s'est rendue célèbre durant le siège de Saragosse. Dans les *Désastres de la guerre*, Goya non seulement affirme le rôle de l'artiste en tant que témoin, mais également celui de la femme qui peut relever seule le défi du combat, prendre part à l'histoire. Je la dédie à ces artistes femmes qui contribuent à l'écriture de l'histoire et tout particulièrement à Anne Deguelle et Nissrine Seffar.

Emmanuelle Hamon

Afiac majuscule et minuscule

« Histoire », mot plastique s'il en est. Ouvert par une lettre de grande ou de petite taille, éventuellement terminé par un « s », le rendant pluriel, ou encore paré d'un adjectif, il peut être sculpté à foison. La notion renvoie au majeur, à l'officiel, au collectif anonyme tout autant qu'au petit, au singulier, au populaire… Elle est l'idée du Tout et du fragment et elle était offerte, avec sa polysémie, aux artistes invités à la nouvelle édition du festival « Des artistes chez l'habitant ».
Un village est un espace qui participe de la plasticité de ce mot. Il est l'origine de l'histoire intime de chaque personne. Que celle-ci y ait grandi ou seulement connu des vacances, *a minima*, le récit familial rattache à l'un ou plusieurs de ces lieux même s'ils sont devenus très lointains, de seuls objets de fantasmes et de mémoires. Le village serait aussi le lieu de la parole, de la fabrique d'un récit collectif à petite échelle ; une dynamique perdue dans l'exode rural et dans le processus d'individuation, la multiplication des liens faibles ne venant pas compenser la perte d'un lien fort qui relie à l'autre et dans lequel on se reconnaît. Ces territoires sont précisément les endroits au sein desquels les néoruraux viennent retrouver une expérience au monde plus commune, un récit du « local partagé » quand bien même ils demeurent des individus hyper-mobiles, hyper-connectés et, plus globalement, hyper-urbains. La formulation du passé est le fruit de singularités, elle est une farandole de points de vue conjugués. Comment connaître l'histoire de Fiac, dont le festival « Des artistes chez l'habitant » est incroyablement devenu l'un de ses blocs, autrement qu'en s'en remettant à des fragments épars, à moult récits personnels ? Les habitants du village ont à dire sur le festival, sur l'art, sur les artistes, puisque la création est une présence régulière de leur paysage depuis vingt ans. Ils contribuent donc légitimement au récit de la discipline aux côtés de ses acteurs patentés. Trois nouveaux artistes furent conviés à venir participer du récit collectif fiacois par l'entremise d'un commissariat de la Maison Salvan : Célie Falières, Ariane Loze et Emmanuel Simon.
Célie Falières présente une pratique artistique protéiforme dans laquelle se perçoit notamment une attention aux formes, aux objets. Elle aime en produire autant qu'en collecter. Elle apporte un regard sur ceux-ci, elle les déplace, les assemble, les reproduit, les dessine ; en quelque sorte, elle ouvre le champ des possibles, des représentations à partir de peu. Du contexte domestique dans lequel elle était amenée à évoluer pour le festival, elle retint une piscine stoppée dans sa construction à l'abord assez indéfinissable : l'arrêt des travaux devait dater de quelques années et certaines parties de son bâti apparaissaient comme déjà érodées. Ainsi, au cœur d'un lotissement récent, se dégageait potentiellement une ruine non dénuée de nostalgie, de romantisme. C'est cette tension et ce paradoxe que décida de travailler l'artiste : la piscine allait devenir un théâtre (antique) dans lequel le public allait pouvoir regarder des objets aussi fantastiques qu'à priori anodins, et ce, de deux manières différentes. Le jour, la proposition apparaissait dans la simple lumière naturelle ; la nuit, un éclairage au ton bleu permettait, certes, de parachever la construction de la piscine mais surtout de produire du surnaturel, de renvoyer au théâtral et au spectaculaire. Les objets « exposés » étaient des agrandissements, principalement en plâtre, de rebuts collectés dans un territoire prédéfini en forme de « L », similaire à celle de la piscine. Selon un principe cartographique, le placement des différentes sculptures renvoyait à la position des objets dans le territoire au moment de leur collecte. Finalement, c'est une histoire d'objets et de matériaux que l'artiste façonna. En quelque sorte, elle narra une « vie des formes », pour reprendre la formule d'Henri Focillon, et même une vie des formes qui n'étaient (déjà) plus signes.
Ariane Loze est une artiste qui s'empare de manière singulière des codes du cinéma et du théâtre pour concevoir des œuvres filmiques dans lesquelles elle maîtrise, seule, tous les aspects du processus de fabrication. Cette approche interroge les économies de ces disciplines artistiques autant que les registres de l'expression narrative. Elle est aussi, pour elle, l'occasion de revenir sur la question de l'identité. C'est de l'artiste en situation de création qu'il était question pour son projet créé à Fiac, et plus particulièrement de l'artiste dans le contexte du festival « Des artistes chez l'habitant ». Le festival a lieu dans le cadre bucolique d'un paysage de type Lauraguais, dans un contexte tout à fait atypique hors de la pression du milieu de l'art… Il n'en demeure pas moins que l'artiste est là pour concevoir un projet, produire une œuvre qui sera vue par plusieurs milliers de personnes le temps d'un week-end. Le festival est littéralement une « hétérotopie » du point de vue de l'art, un « contre-emplacement » pour reprendre le célèbre concept de Michel Foucault. Ainsi dans le film qu'elle réalisa, intitulé « *Otium* » – terme latin qui renvoie à la question du temps libre –, un portrait de l'artiste en situation de création s'entremêlait avec un autre : celui du festival et de son cadre villageois, de ses habitants qu'elle a pu filmer lors de la fête locale ; une entreprise globale qui n'était pas sans rappeler le grand film de Miguel Gomes, intitulé « Ce cher mois d'août ». Finalement, comme dans d'autres de ses films, elle faisait le pont entre l'individuel et le collectif. Les personnages, qu'elle jouait intégralement, renvoyaient autant à la diversité des êtres qu'aux tendances multiples, contradictoires, qui habitent tout un chacun.
Emmanuel Simon est un artiste, évoluant avec le médium de la peinture, que l'on convie en sachant que l'on ne maîtrisera pas totalement le format même de son invitation. Son travail repose sur le fait d'impliquer d'autres artistes dans ses projets. Ici, il proposa à Léa Vessot, Côme Calmettes et Lori Marsala de le rejoindre pour envisager avec lui l'intégralité du projet. La personnalité artistique devint ainsi plurielle, la pensée et l'action reposa alors sur le collaboratif. Si la pratique d'Ariane Loze implique intrinsèquement le registre du narratif, dans le cas présent et de manière assez similaire à l'approche de Célie Falières, un « processus-récit » se mit en place, non pas à partir de récupérations d'objets, mais en collectant des paroles auprès d'habitants du village, invités à confier un souvenir de l'une des dix-neuf précédentes éditions du festival. *In fine*, certains de ces fragments enregistrés purent s'entendre dans la proposition, comme si des voix sortaient des interstices de l'habitat. Mais surtout, ils furent la source d'un intense travail pictural à même les murs de la maison que leur hôte, Philippe, leur laissa libre de toute intervention. Pour « faire récit », les quatre protagonistes, aidés de stagiaires, purent ainsi peindre, gratter, encoller en embrassant de grandes surfaces murales. Alors que le festival plaçait la notion d'histoire en exergue, ce travail comportait une dimension pariétale. Finalement, il nous renvoyait à ces hommes du lointain qui, en peignant dans des cavités, cherchaient à rendre le monde intelligible et, déjà, à ce que tout ne se perde pas, que l'on puisse toujours avoir à l'esprit que la toute-puissance du présent est un construit et le fruit d'une narration.
« J'essaie d'être dépaysé par ce que je suis en train de faire » avait écrit Erik Satie. C'est effectivement à une forme de pratique bouleversée, déréglée, à laquelle on aspire lorsque l'on est invité à participer au commissariat du festival fiacois. Ce qui est désiré, c'est avant tout de vivre l'expérience aux côtés de ceux qui la vivent depuis si longtemps et peut-être, humblement, de faire un tout petit peu partie d'une belle « histoire » (de l'art) qui peut tout autant s'écrire avec une lettre majuscule qu'avec une lettre minuscule sans créer de hiérarchie entre les deux possibilités.

Paul de Sorbier

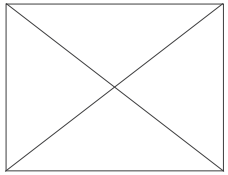
Les familles

Thinh Le et Nanou Souet
reçoivent
Nissrine Seffar

Rosi et Sanni Hoffmann
reçoivent
Ariane Loze

Julio et Françoise Talens
reçoivent
Anne Deguelle

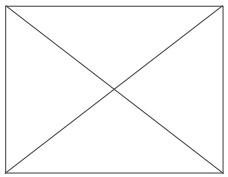
David Pages, Jessie Ravel, Lilou et Louca
reçoivent
Célie Falières



Agnès Buc, Mailys et Raphaël
reçoivent
Adrian Schindler

Philippe Puxeddu
reçoit
Emmanuel Simon

Jasper Rol et Valérie Bernat
reçoivent
Bettina Samson



Christian et Dominique Caussé
reçoivent
Guillaume Constantin

Des artistes
chez l'habitant

HISTOIRE〈S〉

Fiac (Tarn)

FLORENT POUSSINEAU

Entretien réalisé par Antoine Marchand

Le vernissage du festival « Des artistes chez l'habitant » est toujours un moment particulier, avec cette invitation faite à un artiste ou un designer de penser un buffet de vernissage. Avais-tu déjà été sollicité pour un événement de ce type ?

Oui, à différentes reprises, pour la conception de mets culinaires en référence directe aux réalisations plastiques d'un artiste lors d'une visite d'atelier, mais également pour des buffets de vernissage. Dans ces situations, les buffets étaient des installations artistiques à part entière qui proposaient une relation, un aller-retour avec l'exposition collective ou personnelle. Par la suite, ce n'était plus des « buffets » que l'on me proposait, mais de véritables installations artistiques culinaires. Le côté négatif de ces réalisations est la mauvaise interprétation et compréhension des personnes pouvant demander ce type d'intervention. La performance artistique a subi un certain nombre de fois l'invitation au vernissage, dans le seul but de faire animation afin de voir venir plus de monde. Pour les installations culinaires, il est important de rappeler que le travail de l'artiste n'est pas de faire du beau et du bon. Dans ces cas-là, il faut faire appel à un traiteur et tout son savoir faire professionnel. Le culinaire n'est qu'un matériau pour exprimer une pensée, une philosophie ou une poétique.

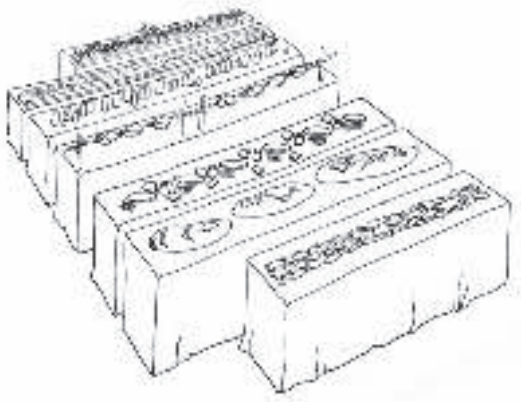
Comment as-tu appréhendé l'espace qui t'a été dévolu pour ce vernissage ? As-tu immédiatement souhaité t'appuyer sur l'histoire de ce lieu ?

En amont, je savais que plusieurs lieux à Fiac étaient disponibles et intéressants. Félix Morel, fort de son professionnalisme légendaire, m'avait préparé une visite guidée pour me présenter l'historique des différents espaces. Pour ajouter une petite histoire qui finit par former l'Histoire, la plaque de la « rue de la piscine » m'est apparue dès les premiers instants à Fiac, alors que j'avais les yeux grands ouverts pour observer ce nouveau territoire. C'est assez surprenant de voir une piscine dans un village d'environ 900 habitants, pourtant c'est le cas, enfin c'était le cas. Félix Morel m'a tout expliqué, son passé, de la mare aux canards devenue piscine municipale avec un bassin unique, à deux bassins. Il m'a raconté des anecdotes de son passé et du passé commun avec tous les habitants ayant connu l'évolution de ce lieu. Originaire d'un petit village de la région orléanaise où tous les commerces de mon enfance ont fermé et disparu maintenant, la piscine de Fiac évoquait pour moi ce changement du présent au souvenir. La piscine recouverte de goudron possède encore les carreaux indiquant les profondeurs de bassins. C'est une ruine contemporaine, toujours vivante dans l'esprit des habitants de Fiac et des villages voisins, et il me fallait retrouver ce temps perdu.

Est-ce ta manière habituelle de travailler ? De t'inspirer du lieu où tu exposes ?

Non, pas d'une manière aussi précise sur un espace défini. Habituellement, ce sont les territoires qui sont en lien avec mon travail. Les régions, les pays, les architectures ou les cultures ne sont que des prétextes, c'est l'humain qui prend la plus grande part dans mes recherches artistiques. Pour le choix de la piscine, c'est un travail inverse qui s'est produit, mais qui reste finalement le même. Le lieu a fait parler les hommes et les femmes, mon travail s'est alors axé sur l'environnement social provoqué par le passé de cette dalle de goudron.

Tu as créé un dispositif assez contraignant – au sens premier du terme – pour le public. Était-ce une volonté de favoriser le dialogue, les échanges entre les différentes personnes



présentes ?

Cette installation est un mélange entre de l'esthétique relationnelle et une société du spectacle, pour amener le spectateur/acteur dans une pensée artistique. En travaillant le culinaire comme matériau, il faut user de ruses subtiles. Ce n'est pas la première fois que j'utilise la « politique de la terreur » dans mes installations, celle-ci est très utile pour provoquer la révolution du geste et de la parole. En Occident et surtout en France, nous possédons un rejet des formes de contrainte et aller plus loin que les limites est un risque très acceptable pour une population avec un fort historique revanchard. Cette installation comprenait de très longues tables placées trop proches les unes des autres. En plus de rappeler les couloirs d'eau de la piscine, elles rejouaient les bains de foule où il faut jouer des coudes pour récupérer les mets culinaires. Toutes les boissons n'étaient pas débouchées et il n'y avait pas beaucoup d'outils pour les ouvrir. Il ne fallait pas oublier ses couverts avant de partir en quête de nourriture, car il fallait faire demi tour dans cette masse de personnes. Le travail de l'hôte était remis en question, l'installation mal organisée et le convive pas ou peu respecté. Dans ce cas, tous pointent du doigt l'instigateur de cette désorganisation, cependant les personnes regardent toutes dans la même direction, elles se rapprochent, échangent, partagent, communiquent et prennent du plaisir dans le déplaisir.

Ce choix découle-t-il de ton observation des comportements du public lors des vernissages ?

C'est une étude liée aux comportements du public, qui s'appuie également sur l'énergie développée par les organisateurs du vernissage, du « buffet » en tant qu'objet, du financement mis dans celui-ci et principalement du décalage qu'il provoque dans la vision du spectateur quittant l'exposition pour un espace social. Un geste minime émis par une personne au sein d'une multitude de gestes émis par un groupe de personne. Mais, si l'on met un zoom sur chaque personne, des comportements sont énonçables : celui qui reste collée au buffet pour discuter et de temps en temps prendre un petit four, celui qui passe sa main entre des personnes au niveau de la taille pour prendre un biscuit, celui qui ne va pas voir l'exposition et qui file directement au buffet, l'étudiant qui n'a pas à dépenser un sou pour se régaler, ceux qui critiquent le champagne servi gratuitement, l'artiste qui ne boit que de l'eau pour assurer son travail d'explication, celui qui attend sagement que tout soit servi et se retrouve avec les cacahuètes du dernier vernissage... Autant de personnalités que j'ai dû voir et parfois incarner. Ces comportements ont eu comme conséquence de supprimer les buffets des vernissages, le plus souvent dans les galeries parisiennes, mais aussi, à l'inverse, de valoriser la cohésion sociale où chacun apporte un plat, gâteau, ou simplement un paquet de chips, généralement dans des centres d'arts en région.

Peux-tu nous dire quelques mots sur ce que tu as produit pour le vernissage ? T'es-tu appuyé sur des savoirs-faire ou des productions locales ?

La piscine, lorsqu'elle était ouverte, a toujours été fédératrice et voyait venir les habitants des villages voisins. Cette installation était composée de sept tables, chaque table symbolisant une ou plusieurs rencontres. Il y avait de la vie sur ces tables, une histoire sur chacune d'elles, une production et un savoir-faire atypiques. Le fromager du village retrouvait son produit dans une coque de chou et chaque arôme se cachait dans un petit trésor doré au four. Les boissons méticuleusement classées, du sans alcool aux boissons les

plus alcoolisées, avaient été sélectionnées avec choix et conseils. L'eau originaire de la source la plus proche est très importante dans les buffet de vernissage, il ne s'agit pas seulement de s'alcooliser, mais de montrer un certain raffinement. Les vins locaux et les bières classées de la plus légère – 1° – à la plus forte – 11° d'alcool ; bières créées par un maître brasseur spécialisé dans les bières acides, mondialement primé et travaillant dans le secteur. Les poulets fermiers rôtis à la broche et peints ensuite à la peinture alimentaire dorée, afin de les

sculpture noble, d'œuvre d'art. Les miches de pains, créées par un agriculteur/boulanger en circuit fermé où, sans fantaisie, étaient écrits les noms des artistes ayant ajouté une nouvelle page d'histoire à la résidence « Des artistes chez l'habitant ». Enfin, il fallait faire un pont et ajouter du moi dans ces mets culinaires. La dernière table alignait donc onze gâteaux – pruniers, fruits rouges ou framboisiers – contenant uniquement des fruits provenant du jardin familial de ce petit village de mon enfance.

BETTINA SAMSON

Entretien réalisé par Antoine Marchand

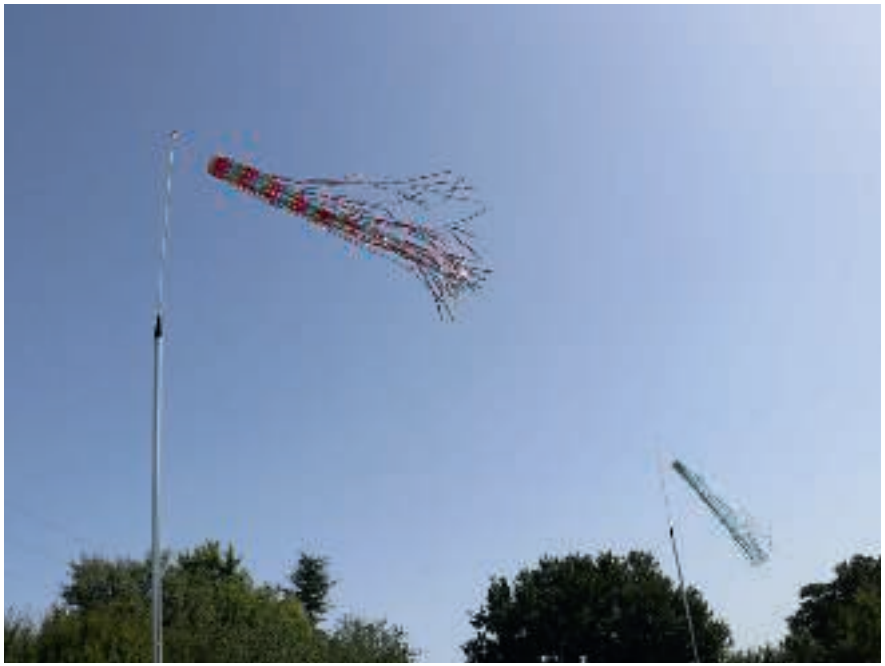
Mes premières impressions lorsque j'ai découvert le terrain de Jasper et Valérie ? Cette grande langue de terrain en friche au bout d'une allée m'est apparue un peu comme la trace d'une zone d'autonomie temporaire, par définition inachevée, au milieu du golf des Étangs de Fiac où il est bizarrement inséré. Elle s'étend comme un « polder » à mes yeux, peut-être parce que son propriétaire, Jasper – qui m'accueillait avec la précieuse et cruciale Valérie –, était d'origine néerlandaise, et qu'il était doté d'un esprit à la fois pragmatique et d'une attitude farouchement indépendante non dénuée d'utopie personnelle, concrète et libertaire. Le seul élément habitable du terrain était une bonne vieille caravane des années 1980 habilement bricolée, celle où il avait un temps vécu. Contrairement aux surfaces environnantes, à peine séparées par de petits piquets blancs et quelques arbres, l'herbe était ici bien plus haute, épaisse et sèche sous le soleil d'été, bien moins verte, et dès le premier jour j'y ai croisé de nombreux insectes, une mue de scorpion ou de tarentule, une couleuvre glissant contre ma cheville... Mais l'élément le plus curieux était que le terrain cachait de nombreuses balles de golf perdues, dans les endroits les plus variés, que l'on foulait par hasard. Balles que les enfants, lors des médiations artistiques, s'avèreront être les plus prompts à dénicher, lors de cette courte et insaisissable éclipse instinctive qui leur déformait les poches, à peine fatigués de leur course.

Au milieu du terrain se trouvait un groupe de trois arbres qui avait poussé spontanément, et autour de cet îlot se dessinait l'empreinte de la large boucle tracée par les pneus du véhicule de Jasper dans les hautes herbes lorsqu'il faisait le tour de son terrain avant de quitter les lieux. Cette boucle autour de l'îlot chaotique des trois arbres spontanés m'a tout de suite interpellée : elle constituera le point d'arrimage du polder, cette fameuse dernière enclave au milieu du golf, générée par l'encerclement, une quinzaine d'années auparavant, par le terrain de golf qui avait grandi du 9 trous qu'il était au 18 trous qu'on lui connaît aujourd'hui : le golf n'avait pu alors absorber ce terrain en bordure du 9 trous, langue de terre que les joueurs de golf allaient dès lors devoir contourner, et que Jasper avait entre-temps acquise.

Revenons à l'expérience : concrètement, lorsque nous nous tenons au milieu du terrain de Jasper, nous devinons sur notre gauche le parcours du trou que l'on apprendra être le n°9, et sur notre droite le parcours de celui qui se révélera être le n°10. C'est ainsi que je me suis intéressée au terrain de Jasper, situé entre le trou 9 et le trou 10, comme à un site qui pourrait être baptisé le « 9 ½ ».

Et puis il y avait du soleil, ce léger vent, cette plénitude, ce refuge, ces arbres centraux encore à l'état buissonnant qui semblaient dialoguer entre eux dans un langage qui leur était propre, produisant l'effet surréaliste d'une nouvelle espèce d'expérience qui pourrait être décrite maladroitement comme l'effet d'un « fantastique paisible ». Cela m'a entraînée dans une sorte d'enquête, de manière, à vrai dire, assez insatiable. Une course sans fin, par le biais de ces premières observations, de discussions avec Jasper et Valérie, de recherches historiques et étymologiques et enfin, d'associations d'idées.

La balle de golf constituait un déclic intéressant. À la vue du nombre de balles en matière composite échouées, nous pouvions sans mal deviner que ce terrain constituait pour les golfeurs une zone extérieure dotée d'un statut flou, un « hors-champ », ou pire, une zone « hors-limite », pour reprendre le terme golfique : le « hors-limite » recouvre tout ce qui est en-dehors du parcours, là où les balles se perdent... et les points également. Le « hors-limite », c'est un peu la dernière frontière,



mais dépouillée de la curiosité qui pousse à la franchir, à faire des découverte (ou… la guerre). Objet d'indifférence, il a pourtant ce statut étrange, voire redouté, qu'est cet au-delà du jeu un peu sauvage qu'il convient d'éviter pour espérer l'emporter. Inversement, depuis l'intérieur, de notre point de vue amateur sur le terrain de Jasper, ce sont les golfeurs qui apparaissaient comme de petits extra-terrestres se livrant à des activités singulières, avec leste et lenteur, et de brefs moments d'accélération, sur des surfaces d'un vert lisse, doux et artificiel, que l'on rêve de traverser pieds nus avec ce même glissement que les petites voitures électriques, dans un paysage composé à l'anglaise, et un silence entrecoupé de quelques jurons.

L'installation *Le 9 ½* (Hors-limite) engendrera elle aussi différents niveaux de lecture, jouant avec les conditions climatiques et opérant des allers-retours entre une approche globale, contrastant avec une vision micro. Les multiples points de vue qu'elle propose demanderont une forte implication de la part du visiteur. L'environnement et le paysage sont en effet parties prenantes de l'installation, qui est d'abord diluée dans le paysage qu'elle nous fait découvrir avant d'inciter, dans un second temps, à une focalisation à l'extrême, autour de micro-détails. Le terrain de Jasper et le golf qui l'entoure procèdent donc de deux dimensions, deux réalités. Sur le plan visuel, spatial, mais aussi dans un sens sociologique ou encore comme paysage mental. À partir de l'expérience d'un « fantastique paisible » baigné par le soleil et le vent, et de cette opposition stupéfiante de points de vue qui s'excluent, je me suis laissée glisser imperceptiblement vers la sensation d'une distorsion mentale, spatiale et visuelle. Cela m'amenait assez naturellement à m'intéresser au passage entre les mondes, à l'existence d'un espace « liminal » (un peu tel celui qui se manifeste dans le chamanisme): Où pouvait s'effectuer ce passage « liminal »? En quel lieu? Où regarder?

La pratique du golf, qui était à son apogée à la période victorienne, m'avait naturellement amenée à l'univers de Lewis Carroll, aux distorsions physiques et aux perceptions de multiples états dimensionnels qu'Alice expérimente (il y a aussi apparition d'un jeu de croquet, lointain parent du golf pour enfants…). Ce lieu de passage semblait exister dans les terriers, les trous… Et pourquoi pas, dans les trous de golf? J'ai commencé à me documenter sur la représentation de la distorsion visuelle, puis sur l'anamorphose, comme effet et comme technique de déformation et de relecture à partir d'un point de vue inédit. L'anamorphose intègre la question du point de vue, c'est ce qui m'intéressait. Bien sûr, on ne pouvait pas passer à côté du tableau emblématiques de l'histoire de l'anamorphose: *Les Ambassadeurs*, du peintre allemand Hans Holbein (1533). Par curiosité, j'ai regardé sur Wikipedia quelle pouvait bien être l'identité des deux jeunes ambassadeurs portraiturés par Holbein à Londres, la Vanité flottant en anamorphose à leurs pieds – la forme évoquant un os de sèche se révélait, en effet, depuis un point de vue oblique, être un crâne humain, caractéristique des Vanités de la Renaissance. Et bien voilà, les deux ambassadeurs en visite diplomatique de haute importance à Londres, où Holbein se trouvait et où il les portraitura, étaient deux français. Et celui de droite, Georges de Selve, n'était autre que l'évêque de Lavaur, cette ville qui se trouve être encore aujourd'hui la ville la plus proche de notre village de Fiac: le jeune Georges de Selves y eût la charge d'évêque pendant douze ans, tout en étant le plus souvent souvent en « vadrouille diplomatique » grâce à ses talents d'ambassadeur et de plume. Au moment où Hans Holbein peint son portrait dans Les Ambassadeurs, Georges de Selve est donc officiellement évêque de Lavaur, tout simplement. C'était peu avant les guerres de religion qui allaient enflammer toute la région.

Cette folle coïncidence m'a confortée dans l'idée de travailler autour de l'anamorphose. Mais au passage, précisons que la vision « micro », c'est aussi la vision propre à l'anecdote, au détail en apparence insignifiant, à la coïncidence, à ce qui passe inaperçu ou à ce qui est au contraire disproportionné, de par l'importance qu'on lui accorde. Mon énorme boucle, qui s'était bouclée presque comme un court-circuit et nous faisait revenir dare-dare là où nous sommes, à Fiac, nous avait fait rebondir par cercles excentriques entre les motifs que sont le golf, les Ambassadeurs, l'anamorphose, les Flamands, Jasper, Lavaur, Fiac et le pays de Cocagne, et puis ce petit esprit de résistance… Le pays de Cocagne, justement, et par extension le mât de Cocagne, que j'ai ici rejoué avec ces neuf mâts se finissant par une tige souple autour de laquelle flotte librement une manche à air en mylar de différentes couleurs, scintillant très vivement sous l'effet conjugué de la lumière et du vent. Extrêmement légères et réfléchissantes, elles réagissent avec une sensibilité accrue à ces forces, et nous donnent à voir ce que l'on perçoit moins, ces micro-mouvements d'air imperceptibles, non-linéaires. Ce sont aussi des pièges à regard qui nous capturent … comme la vision d'une fête qui se déroulerait au loin : les éclats hypnotiques de leurs longs cheveux nous invite de loin à la fête avant de nous attirer jusqu'aux différents trous. Le mât de Cocagne, rituel festif et populaire bien différent traversant les frontières des pays et des continents, avait adopté en Europe le nom du pays au milieu duquel nous nous trouvons, le pays de Cocagne, territoire de cette fameuse coque de pastel, la plante tinctoriale bleue dont la culture assura la prospérité du pays au Moyen-Âge (remise au goût du jour aujourd'hui, promise à revalorisation touristique). Et là je pensais au tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, Le Pays de Cocagne (1567), montrant la vision flamande, utopique et critique, de ce pays mythique auquel on succombe, alors que mon hôte flamand, finalement, avait succombé en toute lucidité aux charmes plus concrets du Tarn. Il y avait décidément quelque chose qui reliait la peinture du Nord de l'Europe avide de détails, le golf, Jasper, le Tarn, la fête païenne. Sur cet immense terrain, il faut regarder là où l'on ne cherche pas : sous la surface du sol, telle Alice, et scruter la base cylindrique des mâts, pour y découvrir ce que l'on appelle des anamorphoses cylindriques. Il y a une opposition entre les dimensions, très vastes, du terrain, et celles toutes petites, enfantines, cachées, qui forment un réseau de neufs présences souterraines, à peine en-dessous de la surface du sol que l'on foule. La nuit, l'expérience est différente : Alors que le jour, les manches à air attirent notre regard, flottant au vent, scintillant presque violemment sous les rayons du soleil du Tarn, la nuit, le tableau est celui de points de lumière très vive flottant au-dessus du niveau du sol, formant les signaux d'une piste d'atterrissage circulaire. Et lorsque les visiteurs arrivent la nuit et s'attardent, nous voyons se dérouler une autre fête païenne, faite de petits attroupement autour des mâts : les personnes accroupies, debout ou assises, discutent en cercle au-dessus des anamorphoses éclairées par les spots électriques et anamorphoses qu'ils ont peut-être déjà oublié. Ils forment ensemble un étrange grand cercle fait de petits cercles bruissant dans la nuit.

Les différentes images présentées aux pieds des mâts à l'origine des anamorphoses sont toutes des détails de photos, peintures, dessins, gravures, typographies trouvées sur internet, au sein de collections ou d'archives mises en ligne, ou dans des livres, des catalogues. Je les ai la plupart du temps légèrement retravaillées. Si l'on considère leur contenu, elles portent sur les origines mais aussi sur les marges du golf. Je me suis ainsi intéressée à la figure du « caddie » dans la pratique du golf, aux enfants caddies, aux dessins satiriques de magazines britanniques, et à l'origine flamande du mot « golf », ainsi qu'à ses représentations picturales. En voici les légendes, et quelques mots ou anecdotes sur celles-ci.

- John Tenniel, illustration pour Lewis Carroll, « *Alice's Adventures in Wonderland* », 1865.
C'est la toute première illustration représentant Alice qui est ici utilisée, celle que l'on connaît la moins, celle d'avant Disney. Alice s'étire de quelques centimètres, son cou s'allonge, elle change de dimension en fonction du point de vue du visiteur qui s'approche ou s'éloigne du mât, par l'effet de l'anamorphose. C'est le visiteur qui active cet étirement, par son simple placement. Avec Alice au pays des merveilles, on s'approche des fantasmagories, grâce au passage vers une dimension physique et perceptive autre, merveilleuse et fantastique.

- « Colf » : image issue de la banque de données d'images Alamy, modifiée.
Ce mot anamorphosé pose la question des origines. On y lit le mot « Colf ». Colf (ou Kolf), c'était cet ancêtre du golf très populaire qui se pratiquait sur la glace dans le pays d'origine de Jasper et dont la représentation était propre à la peinture flamande.

- Hendrick Avercamp, détail du tableau « *Winter Landscape with Skaters* », 1608.
Le Colf apparaissait dans la peinture flamande soit comme attribut des portraits d'enfants, appuyés délicatement sur leur club de Colf en bois, soit dans les scènes picturales d'hiver, dont le plus fidèle représentant était Hendrick Avercamp. Le Colf n'avait pas du tout le même statut qu'aujourd'hui, et son jeu à plusieurs autour non d'un trou mais d'un petit mât croisait sur la glace toutes les autres pratiques populaires ludiques ou sportives de l'époque. La glace était un véritable lieu de sociabilité !

- Edward Tennyson Reed, « *The Ghostly Bogey Competition* », 1894, époque victorienne, Punch magazine.
Cette illustration victorienne d'une vision onirique et satirique d'une partie de golf jouée par des fantômes venant hanter le golf la nuit, représente les perdants, les exclus, les indésirables ; les balles ratées ou perdues en sont souvent la métaphore, celle du déclassement, celle de ce que l'on craint. En gros, j'ai choisi l'ensemble des images pour leur singularité, leur diversité, et pour tout ce qu'elles racontent, c'est-à-dire ce qu'elles nous racontent au-delà d'elles-mêmes. Et elles parlent souvent du pouvoir…

- George Shepheard, « *A story of caddies and golf-balls* », golf club card, vers 1920, Getty Images.
La figure du caddie était très représentée, de manière narrative ou humoristique, à partir de l'époque victorienne, de par son statut social. C'était généralement de jeunes garçons des classes sociales défavorisées qui portaient les clubs du joueur : il le secondera, l'accompagnera, portera, ramassera, marchera, le conseillera, fera remporter la partie, mais ne jouera pas.

- « Caddies protégés par des cages lors de la récupération des balles », golf d'Osaka, 1967, Keystone Photos USA.
L'armée de très jeunes caddies japonais, la tête recouverte d'une cage métallique légère (ressemblant à des caddy inversés) les protégeant des balles, ramassent les balles tombées en quantité sur un terrain de golf, sport qui connaît, sous l'influence de la présence américaine, une afflux soudain et disproportionné dans le Japon des années 1960.

- Auteur non identifié, « *A new disease The golf Twist* », 1920', Punch magazine.

Une représentation satirique du mouvement du « twist », en golf, qui devient un geste en tire-bouchon, faisant twister (bien avant la danse) le joueur par quelques traits abstraits, dynamiques, presque flous, faisant écho à la peinture abstraite des avant-gardes artistiques du 20e siècle.

- John Cuneo, « *Donald Trump playing golf in a Swamp* », The New Yorker, May, 21, 2018.
Cette caricature récente de Donald Trump « Out of Bounds », le montre embourbé au milieu des alligators dans un marécage où il tente de jouer au golf. Par un effet de renversement satirique, elle a été dessinée peu après la sortie médiatique du chef d'État où il déclara que l'asséchement des marais lui semblait être la solution la plus judicieuse pour se débarrasser d'une population indésirable.

- « Edward, Prince of Wales (1894-1972) playing golf in Le Touquet, accompanied by two girl caddies », August 1923, Topical Press Agency / Getty Images.
La présence inattendue de très jeunes filles caddies françaises, au lieu de jeunes garçons, pour servir le Prince de Galles dans sa partie dans les années 1920 m'avait étonnée sur cette photo. Je l'ai trouvée tout à fait singulière et déroutante, et je m'interroge toujours sur elle...

GUILLAUME CONSTANTIN

Entretien réalisé par Antoine Marchand

Ta pratique de l'exposition t'a amené à présenter ton travail dans de nombreux contextes très différents. Peux-tu nous dire quelques mots sur la spécificité de celui-ci ?

La question de la sculpture a toujours été très centrale dans mon travail tant au niveau des matériaux, des gestes de fabrication (ou non) que de considérer l'espace qui va l'accueillir. Avec le temps, ces éléments suivent un peu le principe des vases communicants, quand je ne fabrique pas, je vais m'attacher un peu plus au contexte d'exposition, encore plus si je travaille avec des objets trouvés par exemple. A contrario, si je fabrique quelque chose de plus spécifique, celui-ci sera peut-être plus autonome, moins contextuel.
Il s'agit en définitive d'une approche plutôt empirique qui me permet d'aborder les choses sous différents angles. En composant avec les œuvres d'autres artistes ou avec des collections muséales, cela m'oblige à essayer d'être au plus juste, à trouver le bon positionnement.
En filigrane, la question mémorielle dans mon travail se dessine tout particulièrement dans ce processus en rendant compte, d'une certaine manière, de ces formes, de ces œuvres et de ces matériaux qui se rattachent à différentes époques.

J'imagine que tu n'avais pas d'idée de projet en tête avant de voir la maison de Dominique et Christian et de les rencontrer. Il s'avère qu'au mur de la chambre dans laquelle tu séjournais était accroché, au-dessus du lit, une reproduction – en puzzle – d'une peinture de Bruegel. Quelle a été ta première réaction lorsque tu as découvert cette image ? As-tu su immédiatement qu'elle ferait partie du projet ?

Étant donné mon goût pour l'art ancien et de ses différents modes de diffusion dans ma pratique artistique, ça a été en effet une belle surprise et ce pour plusieurs raisons.
La première : ce puzzle est très grand ! presque le format du tableau original, ce qui lui confère une vraie présence. De plus, Je ne connaissais pas du tout ce tableau de Brueghel qui, en cherchant un peu, existe en 12 versions différentes et possède trois titres différents ; énigmes supplémentaires en plus des proverbes figurés (entre 80 et 118 selon les auteurs !) sur cette toile. C'est d'ailleurs un de ces titres, « Le monde renversé », que j'ai emprunté pour nommer ce projet.
L'autre aspect marquant était que cet objet, outre sa présence dans « ma » chambre, est un objet de famille, un objet sentimental, une réplique du coup pas si ordinaire, où sa valeur historique et culturelle bascule dans un autre champ (au sens propre comme au figuré !). Enfin, c'est surtout quand Dominique et Christian m'ont autorisé à pouvoir exposer cet objet que les choses se sont vraiment mises en place.

Il y avait dans ta proposition quelque chose d'assez paradoxal, entre des éléments issus d'innovations technologiques récentes – sweat-shirts imprimés, modélisations 3D – d'une part, et ces paysages très bucoliques, voire romantiques, d'autre part. Et pourtant, loin de la confrontation, le display que tu as proposé était très fluide. Cet « accrochage » a-t-il été difficile à mettre en place, ou les choses se sont-elles faites naturellement ?

Tout a été assez naturel, plutôt intuitif, peut-être parce qu'il fallait aller vite, et aussi parce qu'exposer dehors (c'était un des souhaits de mes hôtes, de conserver l'intimité de leur maison) oblige à la simplicité.
L'environnement autour de l'ancien corps de ferme est particulièrement beau et il y avait la possibilité de proposer un vrai parcours,

une boucle pleine de détails variés où l'on visitait les lieux autant que l'on pouvait regarder des objets singuliers. Tout ne repose pas uniquement sur ce que l'on montre mais sur un ensemble, ce qui rejoint cette idée de fluidité que tu évoques. On revient là aussi à cette question d'adéquation, de justesse.

Comment as-tu opéré le choix, à la fois des modélisations 3D et des sweat-shirts imprimés ?

Les modélisations dont tu parles sont des impressions 3D réalisées à partir de fichiers open source issus de collections de différents musées. Ces fichiers imprimables ont été créés par l'artiste Oliver Laric et sont donc libres de droits. Une pratique qui se répand depuis quelques années dans les grandes institutions muséales telles que le Louvre ou le Metropolitan Museum, en étant une manière supplémentaire de faire circuler leurs collections. Ici, crustacés, os humains et coquillages imprimés évoquent des fossiles (ce qu'ils sont *a posteriori*) quasi fantomatiques qui se trouveraient là comme dans une petite zone de fouille archéologique.
Les sweats imprimés font partie d'une petite collection entamée depuis 2015 que j'achète sur internet et que je choisis pour les œuvres qu'ils incarnent. Ces tableaux se retrouvent souvent au milieu d'autres sweats également recouverts d'images tel que licornes, petits chats et autres smileys… Ces tableaux anciens, étonnamment, peuvent s'avérer être parfois aussi pop, aussi iconiques que ces motifs à la mode. Dans cette collection, je choisis essentiellement des portraits ou alors des figurations de corps en gardant en tête que le vêtement peut être considéré comme une seconde peau, un vecteur autant de présence que d'absence. Ce qui le rapproche pas mal de la sculpture en ce sens.
Pour Fiac, il y avait cette idée simple de les installer comme du linge mis à sécher dehors. J'ai ainsi sélectionné les sweat-shirts les plus « paysagers » que j'avais. Le renversement produit m'a surpris dans son évidence, tout en étant finalement assez logique : replacer ces « peintures » dans la nature n'est, en quelque sorte, que le chemin inverse de l'origine de leur création, la même opération que pour les fossiles imprimés.
Ce qui traduit ici peut-être l'un des aspects les plus intéressants de ces technologies numériques : le renvoi permanent et l'évocation de la source, de l'origine de ces objets générant des sensations de surprise comme de déjà vu. Dans leurs imperfections, ces formes anachroniques bénéficient déjà d'une histoire, d'un passé, d'une aura et peuvent en plus évoquer des souvenirs, des sentiments un peu à la manière de ce que produisent des reprises musicales. Pour le moment, ces reprises numériques, plus ou moins fantomatiques, me permettent de (re)mettre au jour des choses cachées. En écho à l'un des nombreux et mystérieux proverbes du monde renversé de Brueghel : Il y a plus qu'un hareng vide dans tout cela.

ADRIAN SCHINDLER

Tu travailles d'ordinaire sur des projets au long cours, qui demandent un temps de recherche et d'investigation beaucoup plus conséquent. As-tu abordé cette invitation différemment de ton modus operandi habituel ?

Avec la distance, je réalise que ma méthodologie a été assez proche de celle d'autres projets, bien qu'elle ait dû s'adapter aux temporalités plus condensées de la proposition. Une des conditions qui m'importait néanmoins était de pouvoir rendre visite à Agnès et sa famille à deux reprises avant le festival. Je voulais pouvoir me rendre d'abord disponible à ce qu'ils.elles voulaient partager avec moi, sans imposer un canevas de travail préalable, puis laisser décanter mes impressions et revenir avec un regard et des questions plus dirigés. Cette porosité, tant dans la rencontre que dans l'approche de contextes nouveaux, est importante dans les phases préliminaires de mon travail. Il s'agit pour moi d'être attentif à des échos, de suivre des invitations, d'emprunter des détours et de relier ensuite des points qui peuvent sembler distants. Ces différentes étapes demandent en effet du temps, car il est difficile de prévoir quand cette constellation d'observations, d'informations et d'affects se cristallisera en une proposition.

Tu as beaucoup discuté avec ta famille d'accueil, avec laquelle tu as noué des liens très forts, et je sais que tu t'es beaucoup questionné sur la manière de « restituer » ces nombreux échanges. A-t-il été difficile de trouver la forme finale de ce projet, la bonne distance ?

Agnès m'a peu après mon arrivée confié des histoires de famille douloureuses, faisant preuve d'une grande confiance à mon égard au vu du peu que nous nous connaissions (parfois il semble plus simple de se livrer à un.e inconnu.e qu'à ceux.celles qui nous sont proches). J'ai été extrêmement touché mais ne pensais pas être capable ni qu'il était légitime de travailler à partir de ce vécu. Après le premier séjour, j'ai néanmoins réalisé que le travail ne pouvait pas échapper à ces fantômes, qu'Agnès ne m'en avait pas parlé sans raison et que de nombreuses situations que nous avions partagées nous ramenaient à la présence latente de ces absent.e.s. J'ai compris que l'important serait d'être à la fois proche et à une distance respectueuse, d'évoquer sans exposer, de dire en filigrane. Dans la pièce audio, nos deux perspectives cohabitent, la mienne plus descriptive, celle d'un invité dans la vie d'autres, et la sienne envoutée, de plain pied dans le mouvement chaotique des souvenirs. Pour que le travail résonne au delà de notre échange, j'ai demandé à une actrice de prêter sa voix au texte. Les photos font quant à elles allusion à ce temps passé ensemble, à des détails du récit et à d'autres histoires que le travail ne dévoile pas.

Pourrais-tu expliciter ce choix d'exposer dans le garage, qui peut paraître un peu décalé ?

Je n'étais pas tout à fait à l'aise avec l'idée de montrer le travail dans l'espace domestique et d'exposer l'intimité de la famille aux visiteurs, notamment du fait du contenu affectif de la pièce. Le garage, par lequel on peut accéder depuis la rue, me semblait être un espace légèrement en marge de la vie quotidienne (notamment du fait que la voiture n'y est pas garée par manque de place). Ce questionnement allait de pair avec mes doutes quant à la place que j'occupais et à ce que mon travail mettait en branle au sein de la maison. Mais j'ai rapidement compris que le garage était un espace tout autant voire plus personnel, car il abrite des traces du passé de la famille, des souvenirs parfois délicats, des caisses qu'on ne se décide pas à trier... Cet aspect est

alors devenu indissociable de ma proposition. J'ai disposé mes photographies, encadrées de différentes façons, au milieu des cartons, comme si elles appartenaient à cet ensemble disparate d'objets et étaient venues s'y ajouter à différents moments. La pièce audio était quant à elle diffusée depuis un autoradio connecté à une batterie de voiture, le tout disposé sur la grille de vidange. Ce dispositif désossé faisait à la fois allusion à l'absence de la voiture dans le garage, à sa présence spectrale dans le texte et à l'importance des chansons dans le travail et le quotidien d'Agnès. Avec cette proposition, il s'agissait donc pour moi d'occuper une place discrète au sein de la maison tout en donnant une voix à certaines histoires silencieuses qui la peuplent.

Fragment du texte

[...]

Finalement, ne supportant plus la chaleur du dehors et l'obscurité du dedans, nous sommes allés nous baigner, tous les quatre. Nous avons traversé la campagne, toutes fenêtres ouvertes. On distinguait à peine les paroles des chansons, qui se mêlaient aux battements de l'air sur nos tympans. Je feuilletais le livret du CD, fasciné par les photos des tatouages délavés de ton chanteur fétiche. Les courbes des collines alentours étaient douces, le paysage presque plat, la nature d'un vert lumineux. Nous avons laissé la voiture en bordure d'un chemin de terre et avons marché à travers champs, longeant ce qui semblait être un étang de pêche et dont nous étions les uniques visiteurs. Nous marchions chacun pour soi, évitant les chardons qui parsemaient ce mélange indéfini de graminées et qui nous éloignaient peu à peu les uns des autres. Les sillons d'argile durcis par le soleil nous faisaient trébucher et nous donnaient à tous une drôle d'allure. Nous avons étendu les serviettes à l'ombre d'un noyer et avons mangé un peu. Nous ne parlions pas beaucoup. Nous étions ensembles mais absents, absorbés, les yeux dans l'eau. Le lac n'était pas profond, mais j'étais le seul à me baigner. Eux jouaient distraitement sur la rive, lançant des cailloux ou remuant la vase avec un bâton, et toi tu nous observais. Je sentais que tu me suivais du regard alors que je m'éloignais en nageant et je le devinais encore posé sur moi lorsque je me suis laissé flotter sur le dos, les yeux fermés.

I look at you, you look back at me
I can see that you're lonesome just like me
But here they come, these waves of fear
Cause I know one day, one day,
I'll sing the same sad song for you
One day, one day,
I'll sing the same sad song for you, for you... *

*Fragment de « Two People In A Room » de Stephan Eicher (1985), dont le 45T se trouvait parmi les souvenirs de jeunesse d'Agnès.

Les yeux dans l'eau, 2019
Installation composée de douze tirages jet d'encre encadrés, pièce sonore sur haut-parleurs de voiture, autoradio, batterie, dimensions variables, audio : 12' 3"

J'ai chaud, puis un léger vertige et comme une pression sur les tempes. Je m'assoie. J'ai alors l'impression d'être clouée à la chaise. Je sens un poids sur mes cuisses, comme si quelqu'un était assis sur mes genoux. Le tissu me colle à la peau. J'ai la main posée sur la photo au fond de ma poche. Il traverse la foule, s'approche de moi, et dit : elle est là, elle a toujours été là, près de toi. Il la regarde dans les yeux. Il dit : je vois de l'eau. Les larmes coulent à flot. L'eau me traverse. Je deviens eau. Elles aussi elles ont toutes vue l'eau, mais aucune n'a su me dire où. Un lac, un canal, la mer ? J'ai chaud et comme une pression sur les tempes, la sensation qu'on me met la tête sous l'eau. Ensuite vient la voiture. L'image que je me suis faite de la voiture, de sa trajectoire. La voiture dans les airs, puis dans la rivière. C'est un autre cours d'eau, familier cette fois-ci, hanté à présent. Je n'aime pas passer par ce pont, devant ces anges de porcelaine. La voiture dans les airs, puis dans la rivière. Je ne blâme pas l'homme, je blâme l'eau. Pour le vide qu'elle laisse derrière elle, pour tout ceux qu'elle a emporté. Je ne laisse jamais mes enfants seuls au bord de l'eau. Je garde toujours un œil sur eux, et sur elle. Je regarde à travers l'eau, j'y cherche les disparus. La tête sous l'eau, l'eau sombre, les yeux rouges, fatigués de pleurer. Maintenant je peux en parler sans pleurer. Maintenant je la connais, ce n'est plus seulement un visage sur une photo. Je vais t'en parler, bien que nous nous soyons à peine rencontrés. Écoute ce que l'eau m'a pris. Écoute le bruit de l'eau qui passe entre nous. Un lac, un canal, la mer. La chambre était pleine d'eau, je n'ai pas pu y mettre les pieds pendant plus d'un an. Je n'y entrais que pour éteindre les jouets qui s'allumaient seuls. Ma mère, elle soignait les brûlures, les entorses, et elle tirait aussi les cartes, j'étais familière avec tout ça depuis mon enfance. Pour briser le sort, pour ne pas laisser l'eau gagner du terrain sur moi, j'ai décidé de m'installer dans la chambre, d'en faire ma chambre. J'y ai plongé la tête la première. L'eau était froide, à couper le souffle. Un léger vertige, comme une pression sur les tempes. Au fil des semaines le niveau de l'eau a baissé. Elle s'est répandue dans la maison, c'est sûrement mieux comme ça. Elle est toujours là, la plupart du temps silencieuse, presque immobile, mais parfois aussi agitée et trouble. Un lac, un canal, la mer. Certains jours l'eau monte et s'insinue dans nos mouvements. Une poussée dans le dos, une caresse sur la nuque. Un de nous met alors la tête sous l'eau et disparait pour un moment. Tu sais, il y a des mondes engloutis là-dessous, des cités disparues, des êtres fantastiques. Notre corps se libère de tout ce poids, de toutes ces choses que l'on a soi-même pas vécu. Parfois, nous mettons la tête sous l'eau tous les trois et nous nous regardons, les yeux dans les yeux, pleins d'eau et de larmes, la garde baissée. L'eau a laissé des sillons derrière elle, a fait de nous qui nous sommes. Des êtres en constant mouvement, impénétrables, des filet d'eau qui s'échappent entre les doigts. [...]

ARIANE LOZE

Échange épistolaire dans lequel l'environnement fiacois et la pratique d'Ariane Loze sont regardés depuis Labège, un autre village, et New-York où l'artiste est en résidence plusieurs mois.

Vous êtes donc arrivée à Fiac dans le Tarn… 900 habitants au milieu des champs, un environnement bucolique… C'était l'été, un village donc – l'image même d'un village du sud de la France pourrait-on dire. D'une certaine manière, le contexte ne rendait-il pas poreux différents endroits de votre personne avec moins de césure entre la sphère du professionnel et celle de l'intime ? En ayant à l'esprit que votre travail se fonde précisément sur la question de la fragmentation ou de la pluralité de l'identité, pouvez-vous nous parler de la manière dont vous avez défini votre projet fictionnel, dans un contexte où tout, finalement, invitait à regarder défiler les nuages et se mouvoir le feuillage des arbres ?

Je suis arrivée à Toulouse en train un soir tard, Félix était venu me chercher en voiture. Il roulait vite, les phares éclairaient les platanes, et il me racontait l'histoire de l'AFIAC, avec joie et enthousiasme. On parlait de Bruxelles où il a étudié et gardé des amis. J'ai fini par lui avouer que j'avais peur avec tous ces platanes parce que ça me donnait l'impression qu'on allait très vite. Arrivés à Fiac, j'ai fait la connaissance de Rosie et Sannie, tout en mangeant une tartes aux tomates. Tout est si bon quand c'est la sensation d'un accueil chaleureux que l'on goûte. Le lendemain matin, on partait au marché ensemble pour faire les courses pour le dîner du café et la fête du village. Il y aurait un bal 2 jours après mon arrivée. Le soir du bal, la première scène du film s'imposait à moi comme un désir irrésistible de garder une trace de ce moment. Cette soirée était parfaite : l'orchestre, les danseurs ayant fait un effort d'élégance, les petites lampes de couleur se croisant au travers de la place. C'était digne d'un film. Si j'avais voulu mettre en scène tout cela, j'aurais mis des semaines à tout organiser. J'utilise donc la mise-en-scène choisie par la commune, la scène, les musiciens, les danseurs deviennent les figurants ; je me fonds dans la communauté. Mes personnages jouent avec ce qu'il y a : les jeunes hommes éméchés, le bar, les chaises de ceux qui observent les danseurs, les lumières.
Mes personnages « fictionnalisent » discrètement de par leurs présences un évènement qui aurait pu être filmé de manière documentaire. À partir de cette première scène, le film se déroule sur les questions que je me pose : quand travaillons-nous et quand nous reposons-nous ? Quel est le rapport que nous entretenons à l'activité, l'occupation ? En avons-nous besoin ?
En faisant connaissance avec mes hôtesses et la maison, je trouve toutes sortes d'indices et de réponses à ces questions.

Une remarque, je suis frappé par la manière très visuelle avec laquelle vous présentez vos premiers instants à Fiac. Le film est fait, pourtant vos souvenirs sont comme en train de produire du cinéma encore, des images en tout cas !

En effet, en lien avec les questions que je porte à ce moment précis de ma vie, le film se crée dans mon imaginaire dès le moment où je découvre les lieux qui en deviendront les décors, les habitants à qui j'emprunterai peut-être une phrase où l'autre, ou bien que je ferai fusionner par la création d'un personnage. La situation s'impose et impose le film. « Faire avec ce qu'on a ». « Faire feu de tout bois ». « Se contenter de peu ». Toutes ces expressions pourraient définir mon processus de création.

Le printemps pointe son nez ce matin à New

York. Le père de mon voisin, qui vient garder ses chats quand il part, et moi avons pris notre petit déjeuner ensemble. Comme je lui racontais ce sur quoi je me questionne en ce moment, il m'a dit en souriant du haut de ses 82 ans « You are thinking too much. »

Je ne sais pas si c'est « too much » mais ce qui est certain, c'est que je me passionne pour notre fonctionnement en temps qu'êtres humains, tous si différents et si semblables par les mécanismes que nous traversons. Nous les vivons avec plus ou moins de conscience, à des moments différents, les impulsions sont toujours autres, mais cette unité surprenante de sentiments, d'émotions, de réactions, nous permet de nous rencontrer si facilement.

Pouvez-vous revenir sur la façon dont agissent les contextes sur vos processus créatifs ; vos films sont davantage écrits en amont, habituellement ? Vous présentez le démarrage de la mise en place du film « Otium » comme une suite fluide et vertueuse d'éléments qui sont venus à vous. Dans quelle mesure votre démarche intègre-t-elle cette porosité, au-delà même du particularisme du festival fiacois ?

J'ai écrit les vidéos en amont seulement deux ou trois fois, quand vraiment les contraintes de temps et les autorisations de tourner dans les lieux m'y forçaient ou pour essayer de donner confiance à des partenaires. Je n'aime pas du tout ça. C'est un effort immense pour moi d'écrire sur une page blanche des images à venir. La réalité est tellement plus riche que ce que l'on peut imaginer. Je sais que ce que je viens d'écrire paraît contraire à tout ce que l'on dit d'habitude. Mais pour moi c'est vrai. Si j'arrive à observer les détails qui sont autour de moi avec assez de précision, le fil rouge de ma vidéo à venir s'écrira de lui-même. Je pourrais décrire ce phénomène comme une forme de concentration extrême et de disponibilité totale, ou simplement une attention au réel que j'aimerais avoir en toute occasion, pour tous les êtres humains que je croise. Tout se déplie avec facilité et évidence lorsque cette attention est présente.

Au sujet du rapport que l'individu entretient au temps, comment il le vit et le perçoit entre contrainte et liberté, le questionnement que vous ouvrez est saillant dans notre société occidentale dans laquelle « l'hyper-performance » est un moteur de tous les aspects de la vie. Mais, dans votre film, ce questionnement se spécifie en nous montrant inévitablement l'artiste dans une situation de création, de recherche, qui entretient pour le coup une relation aux temporalités plus singulière. Je me demande souvent si l'artiste peut réellement s'arrêter de travailler tant il est dans une interaction sensible avec l'environnement dans le cadre de ses recherches ; tout instant, toute expérience dans l'espace, toute lecture ou visionnage contient un potentiel épiphanique finalement ? N'êtes-vous pas dans une forme de repérage permanent ?

J'ai commencé à me questionner sur notre rapport au temps et au travail avec ma vidéo « Le Banquet ». Deux ans plus tard, avec « Mainstream », je pousse la réflexion plus avant en rentrant dans l'intimité des grands chefs d'entreprise, utilisant leurs mots, leurs interviews pour faire parler notre idée contemporaine du travail. Presque 9 mois après avoir fait cette vidéo, j'ai réalisé que cette idéologie du travail et du bien-être au service d'une plus grande efficacité, d'un progrès constant nous amenant à considérer toute respiration comme un danger, ou un mal nécessaire pour devenir encore plus performant, était quelque chose que j'avais moi aussi parfaitement intégré.

Une seule époque de ma vie échappait à cette cadence joyeuse, enthousiaste mais éreintante, avec le seul évènement important : la naissance de mon fils. Celle-ci avait parfaitement réussi à me faire dévier de cette progression, de cette efficacité que, des écoles aux ministères, des entreprises aux chaînes de télévision et même aujourd'hui aux hôpitaux et services publics, nous retrouvons partout. Mais une inquiétude que je ressentais presque physiquement m'avait reprise dans les moments de repos. Il fallait avancer.

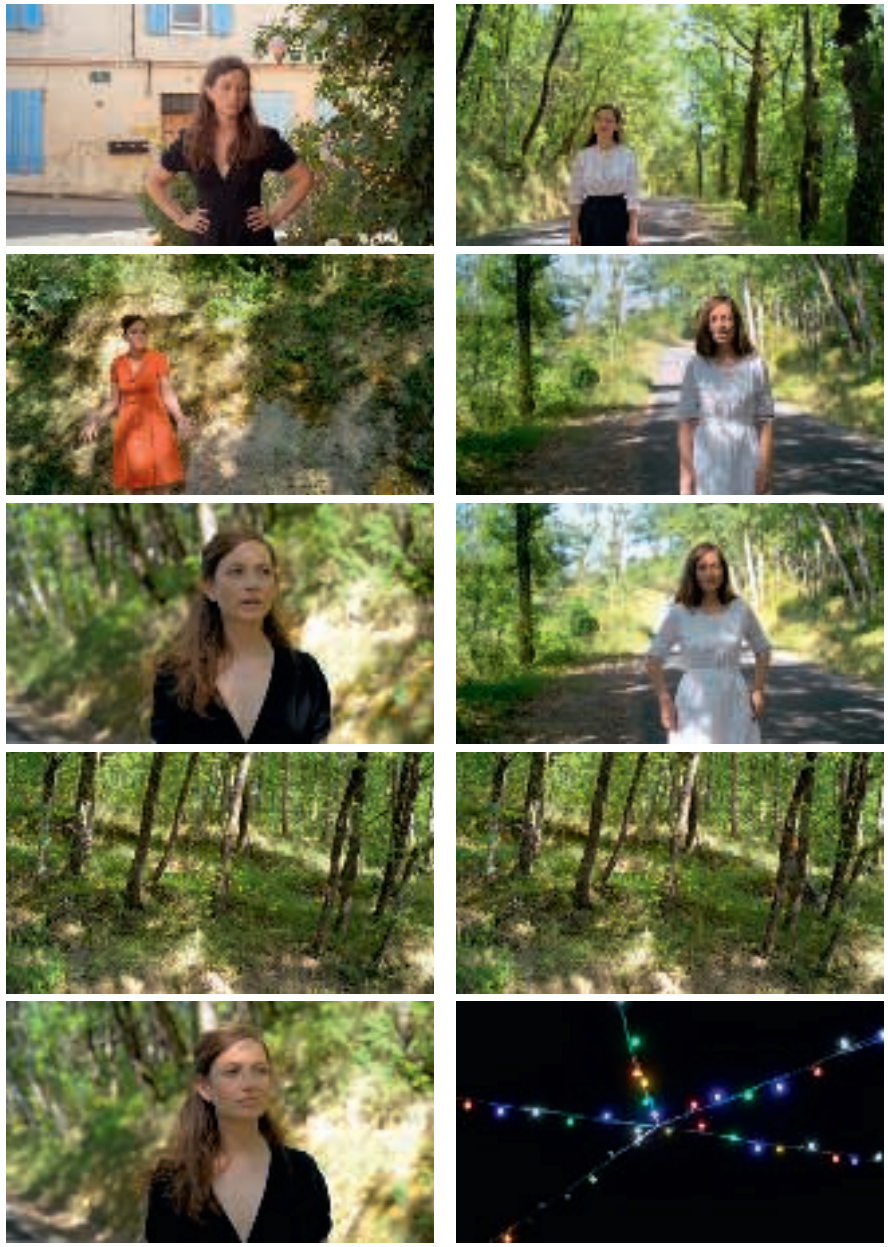
D'où me venait cette obsession du progrès, de l'avancement, de l'accomplissement ? Peut-être était-elle quelque chose que j'avais respiré dans l'air du temps dans lequel j'ai grandi ? Puisque tout le monde est en burn-out, je ne dois pas être la seule à avoir respiré cet air-là ? Alors comment respirer autrement ?

La création serait la petite voix qui nous dit qu'un autre mode de fonctionnement est possible, en dehors des rythmes qui nous ont été enseignés.

Une autre remarque, dans votre film, effectivement, vous happez le contexte – que l'on perçoit un peu comme une île villageoise cernée d'un océan sylvestre – , la fête et ses protagonistes, la place et les rues du villages, les bois alentours. Votre film en de nombreux aspects m'évoque « Ce cher mois d'août » de Miguel Gomes, avec sa capacité à mêler l'intime du créateur et en quelque sorte l'intime collectif de son environnement. Vous employez la jolie et humble tournure « fictionnaliser discrètement », je pense que Miguel Gomes s'y retrouverait. J'aimerais vous entendre la développer....

Voilà un film que je ne connais pas et aimerais voir en lisant la description. Par « fictionnaliser discrètement » je veux dire que je cherche en partant du réel, du personnel, à atteindre des notions plus générale, et donc communes à tous. Je commence souvent ma réflexion à partir d'un événement concret de ma vie, ou d'un questionnement qui m'anime. Mais loin des processus autobiographiques, je cherche ensuite par quel aspect cet événement ou cette question est partagée par d'autres. En me dédoublant et en jouant tous les personnages, je deviens « tout le monde » et « personne », je trouve le chemin de voix qui ne sont pas toujours les miennes, mais dans lesquelles je m'engage avec curiosité et qui démontrent la multitude de possibilités face à un questionnement. Ces différents points de vue, qui se manifestent déjà à l'intérieur de nous-même par des contradictions et des paradoxes, sont observables à une échelle plus large, celle d'une démocratie, et de la vie en société ou même déjà en famille.

Venant du monde du théâtre, j'ai l'impression d'appliquer parfois simplement la méthode de Stanislavski : quand on joue un personnage, on cherche dans son propre vécu un souvenir, une situation qui, si elle n'a pas la même ampleur que ce que vit le personnage de la pièce, en a en tout cas l'essence. Je fais le chemin inverse, je pars d'un tout petit événement, d'une idée, et je cherche vers quels différents points de vues (et donc personnages), cela pourrait me mener. Je mets en scène ces personnages, les faisant coexister. Ils ou elles (c'est d'ailleurs un aspect qui m'importe peu, je suis parfois un homme parfois une femme dans mon esprit pendant le jeu, bien que je porte toujours des vêtements féminins) partagent un espace et un temps, ce qui permet de les mettre en dialogue, alors qu'à l'intérieur de nous-mêmes nous n'entendons parfois qu'une seule voix, nous ne voyons qu'une seule réaction possible à la situation. Je souhaite créer du dialogue, je matérialise des possibilités.



CÉLIE FALIÈRES

Célie Falières a décidé d'intituler son projet réalisé pour le festival « Solid Objects », en reprenant le titre d'une nouvelle de Virginia Woolf. À sa lecture, ce choix apparaît très compréhensible.

Dans la nouvelle, il est question d'échelle. L'auteure y interroge en outre la nature et le statut d'objets autant rebuts que merveilles. Elle aborde la rencontre et le contact avec la matière – particulièrement des éléments premiers tels que la terre, le sable – et le plaisir intemporel à se connecter à elle. Affleure aussi le sujet de l'irrationnel relatif au fait de choisir, de l'obsession inhérente à l'idée de collection sans fin. Chaque fragment regardé, par les personnages, est polysémique : autant ruine et vestige que promesse, selon l'attention que le regard lui apporte...

Célie Falières est invitée à réagir librement à une sélection de moments de «Solid objects», pour revenir sur sa proposition pour le festival ainsi que, plus largement, sur quelques enjeux de sa pratique artistique.

> 1/ « La seule chose qui bougeait sur le vaste demi-cercle de la plage était une tache noire. Alors qu'elle se rapprochait des côtes et de l'épine dorsale du sardinier échoué, il apparut, à une certaine ténuité de noir, que cette tâche possédait quatre jambes [...]. Même ainsi, découpée sur le sable, une indéniable vitalité s'en dégageait ; une vigueur indescriptible dans le rapprochement et l'éloignement. »

Mon mémoire de fin d'étude, « Idiolecte », avait pour pivot un enregistrement de Virginia Woolf que j'avais retranscrit et traduit. Dans cet enregistrement, intitulé *Words Fail Me*, elle exprime la difficulté de traduire la pensée inarticulée, avec des mots changeants et interdépendants. Ce qui est déjà amusant dans notre échange, c'est que nous n'avons pas la même version de la nouvelle à laquelle j'ai emprunté le titre de ma pièce, *Solid Objects*. Dans la traduction d'Hélène Bokanowski, ce n'est pas un « demi-cercle » mais un « hémicycle », les deux termes n'ont pas la même force évocatrice, mais veulent dire la même chose. La piscine, vide, me faisait penser à une scène et à un diorama, j'ai voulu y construire une vision de l'espace qui m'entourait. La maison où j'ai travaillé se situe dans un hameau à l'écart de Fiac, au bord de la voie ferrée et de la rivière. La plupart des maisons sont neuves, construites sur d'anciennes terres agricoles. J'ai choisi de chercher une archéologie à ce lieu, de lui trouver une genèse. J'ai donc passé une journée de prospection à chercher des fragments – là où je pouvais circuler (le long de la route, de la rivière, dans les talus) – en regardant ces objets comme s'ils étaient les extraits d'un ensemble plus vaste.

« La seule chose qui fût en mouvement sur le vaste hémicycle de la plage, c'était une petite tâche noire. »

> 2/ « John, qui s'était écrié « Au diable la politique », enfouit ses doigts de plus en plus profondément dans le sable. Tandis que sa main s'enfonçait au-delà du poignet de sorte qu'il dut remonter sa manche, ses yeux perdirent en intensité, ou plutôt, cet arrière-plan de pensées et d'expériences, qui donne une insondable profondeur au regard des adultes, disparut pour ne laisser que l'éclat translucide et superficiel, où s'exprime l'étonnement, du regard des jeunes enfants. »

À ce point du récit, John se laisse absorber par son geste et s'extrait de la conversation sérieuse qu'il est en train d'avoir. Mon travail débute toujours par la manipulation et, de cette manipulation, découle l'idée. J'aime travailler *in situ*, avec des matières et des objets qui font partie du lieu, qui n'ont pas eu besoin que je les importe. Je ne saurais quoi dire d'un endroit avant d'en avoir fait l'expérience physique, et c'est pourtant cet effort de projection que l'on demande souvent aux artistes. C'est ce qui est si spécifique avec l'AFIAC, l'imprégnation n'est pas optionnelle.

J'ai souvent besoin d'un protocole pour débuter une recherche : à Brazis, j'ai procédé à une collecte dans un périmètre homothétique à la piscine de Jessie et David. L'expérience sensorielle (celle de l'extrait), qui déroute et déplace l'attention, je l'ai eu dans l'attention à ce qui nous entourait physiquement, à ce que les matières, les formes et les débris disaient de l'endroit où l'on se trouve. C'est une expérience esthétique mais également un aperçu social et politique du lieu. J'ai débuté ce travail en m'imposant de ne pas inventer de formes.

> 3/ « Quand il fut débarrassé de sa couche de sable, une teinte verte apparut. C'était un morceau de verre, opaque tant il était épais : le polissage de la mer en avait complètement émoussé les contours ou la forme, si bien qu'il était impossible de dire si l'objet avait été bouteille, gobelet ou vitre ; ce n'était plus que du verre ; c'était presque une pierre précieuse. »

Durant ma journée de prospection, j'ai trouvé un morceau de bois peint en bleu, des confettis métalliques, une mue de serpent, une balle de golf, des cailloux, du verre irisé, une cassette audio, des morceau de tissus, une tuile cannelée brisée, un morceau de céramique émaillée, une rondelle de caoutchouc, du polystyrène, un tee de golf. Ces objets sont plus proches du détritus que du vestige archéologique si on les regarde avec objectivité. Cependant, chacun a attiré mon œil parce qu'il évoquait une chose plus large et métaphorique : une colonne dorique, un drapé, un miroir, une meule, un animal, un vitrail. Ce sont des extraits qui se changent en tout.

> 4/ « Il [...] se délect[a] du sentiment de puissance et de mansuétude que procure un tel geste, persuadé que le cœur du caillou saute de joie de se voir choisi parmi des millions de cailloux semblables à lui. »

En zone habitée, le sol est saturé des traces visibles et invisibles de l'activité humaine, de ce que l'on produit, consomme et fabrique. Si l'on commence à les chercher, on ne voit plus qu'elles. Finalement, dans cette étape préparatoire, c'est de choisir ce que je voulais ramasser (donc voir, donc trouver) qui a été le plus délicat. Il fallait circonscrire la collection.

J'ai un rapport affectif à la matière. Je n'applique pas de hiérarchie aux matériaux et j'essaie d'apporter une attention égale à tout ce que je manipule. Je ne sais pas si l'on sublime vraiment les médiums bruts, c'est souvent terriblement plus beau à l'état naturel mais ce que l'on choisit de ramasser, d'extraire, prend ce caractère particulier et un peu ridicule d'exception. Dans ma traduction, le cœur du caillou « frémit » plutôt qu'il ne « saute de joie », c'est un terme qui me plaît plus dans cette sélection arbitraire du Caillou, de l'Argile, du Vestige.

> 5/ « Tout objet, vu encore et encore plus ou moins consciemment par un esprit occupé à autre chose, est si intimement mêlé à la trame de notre pensée qu'il en perd ses contours et se recompose un peu différemment en une forme idéale qui se manifestera au moment le plus inattendu. »

Ça rejoint ce que je disais au début, au sujet de ma traduction d'un enregistrement de Virginia Woolf. Les objets que je fabrique sont la mise en volume d'une idée qui, elle-même, est inarticulée. Et c'est cette intrication entre le souvenir de la forme, l'idée et la matière qui m'intéresse. La façon dont on digère une image, un objet et ce qu'il en ressort, presque spontanément.

> 6/ « Il prit l'habitude de marcher les yeux fixés au sol en particulier au voisinage des terrains vagues où l'on jette les ordures ménagères. »

Je suis quelqu'un qui ramasse. L'argile, les champignons, les fossiles, les insectes, les mûres, les coquillages, les os, si le lien avec mon travail crève les yeux, c'est quelque chose que je fais tout le temps, sans même y penser. À Brazis, ce ne sont pas des éléments naturels que je cherchais mais les vestiges de l'activité humaine. Partant d'un fantasme pré-historico-antique, j'ai reconstitué un inventaire de ces matières dont nous saturons le sol : plastique, verre, céramique, métal. Et j'ai cherché dans ces formes l'évocation des ruines de mon fantasme.

J'ai juste changé un peu d'échelle. C'est une autre façon de regarder le paysage, par l'échantillon, de voir le talus comme une montagne marbrée de formes. Et de reconstituer avec ses éléments une fiction inspirée de faits réels.

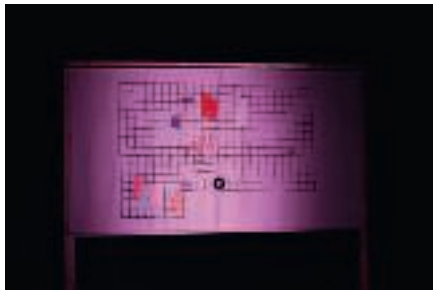
> 7/ « L'objet avait l'air d'une créature d'un autre monde – aussi bizarre et fabuleux qu'un arlequin. Il semblait pirouetter à travers l'espace, clignotant comme une étoile capricieuse. »

Dans son premier roman *The Voyage Out* Woolf décrit les gens « comme des amas de matière errant au hasard, sans autre but que d'encombrer. », le contraste avec l'objet fantasque, se mouvant de son propre chef est assez fort… Ce qui est intéressant dans la collecte, c'est de s'en remettre aux possibles. J'ai par ailleurs quelques difficultés avec l'idée d'encombrer le monde avec des objets alors qu'il en déborde déjà littéralement. La collecte me défausse un peu de ce sentiment, il faut juste s'imprégner de l'idée que les objets ont déjà une existence et comme une volonté propre.

> 8/ « Ses critères devenant chaque jour plus sélectifs et ses goûts plus exigeants, les déceptions étaient innombrables, mais toujours une lueur d'espoir, un débris de porcelaine étonnement marqué ou brisé le poussaient à continuer. Les jours passaient. »

La collection, la collecte, est une volonté d'exhaustivité forcément vouée à l'échec. Il y a des formes simples, archétypales qui sont difficiles à identifier, à circonscrire dans un contexte parce qu'elles renvoient à trop de références (et rien de précis), trop de civilisations, trop d'artisanats. J'aime ces jeux de dé-contextualisation où l'on ne sait plus trop ce que l'on regarde mais où la possibilité d'évocation se ramifie. La collecte devient plus exigeante parce qu'on voudrait affiner son regard, chercher quelque chose qui échappe au banal. Et chaque nouvelle trouvaille chasse un peu la précédente.

Georgia O'Keeffe disait qu'elle a souvent peint des fragments parce qu'ils lui semblaient signifier aussi bien, voir mieux, que l'ensemble. C'est en fait ce que je voudrais signifier, sans avoir besoin de tout montrer.



ANNE DEGUELLE

Anne Deguelle, la fascination du détail

Anne Deguelle (1943, Paris), qui vit et travaille à Paris et dans l'Aveyron, est une artiste inclassable qui recourt à des médiums différents. L'artiste est connue pour sa pratique de l'in situ, elle se nourrit du lieu et de son histoire. Rassemblant des éléments épars, des détails négligés, des anecdotes, elle révèle dans des formes poétiques des constellations de sens. L'artiste mobilise tous les moyens possibles pour explorer les signes du réel à travers des grandes figures de l'histoire de l'art qu'elle s'est choisi comme sujet de recherche. Lors de la 20e édition de l'AFIAC, Anne Deguelle est accueillie par Françoise et Julio Talens. Elle choisit de raconter plusieurs histoires qui sont au cœur de son travail depuis de nombreuses années et qui rentrent en résonance avec les centres d'intérêt de ses hôtes.
Quelques mois plus tard, nous nous retrouvons, dans sa maison aveyronnaise à la frontière du Tarn et du Tarn-et-Garonne, pour évoquer cette expérience unique « Des artistes chez l'habitant » qu'elle qualifie de performance.

Entretien mené par Emmanuelle Hamon

Le sujet de la 20e édition du festival « Des artistes chez l'habitant » en 2019 était Histoire(s), un sujet au singulier et au pluriel qui correspond pleinement à votre démarche artistique.
À cette occasion vous avez convoqué quelques grandes figures de l'histoire de l'art qui font partie de votre corpus de recherches depuis de nombreuses années : Marcel Duchamp, Raymond Roussel, Albrecht Dürer1. Pouvez-vous revenir sur votre processus de décryptage de récits, d'anecdotes, de détails que l'histoire n'a pas retenus ? Pourquoi avez-vous choisi une figure plutôt qu'une autre, quelles sont ces questions qui vous animent de façon permanente ?

Je me suis toujours intéressée aux récits négligés par l'histoire de l'art qui concernent ses grandes figures. La révélation a été la découverte du journal qu'écrit Pontormo2 dans les deux dernières années de sa vie. L'artiste florentin est en pleine réalisation d'une fresque, il est très inquiet par son âge, et il consigne étonnamment dans son journal de façon très détaillée tout ce qu'il mange, ses malaises, sa digestion, tandis que les commentaires sur son œuvre sont très succincts : « j'ai peint la main de ce garçon, j'ai peint ce personnage », on n'en saura pas plus. C'est une découverte incroyable pour moi et d'autant plus que cela nous le rend plus proche et permet une meilleure compréhension de sa peinture. J'ai mieux compris ces regards creux dans ses portraits, c'est bien son inquiétude au quotidien qui transparait. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que rien n'était négligeable, même les détails les plus triviaux de l'existence.
Au départ, ce qui n'étaient que des notes, des réflexions pour moi sont devenues des œuvres artistiques à part entière. À l'époque où je m'engage pleinement dans la carrière artistique dans les années 1980, il ne fallait surtout pas toucher à l'anecdotique, au récit. Moins on en savait sur comment était fabriquée l'œuvre, mieux cela valait. C'est l'œuvre qui portait le monde en elle-même. Puis cela a basculé, c'est maintenant dans l'air du temps. Tout est devenu possible, digne d'attention et d'intérêt, et beaucoup d'artistes se sont engouffrés là-dedans. Le processus, la façon dont on fabrique l'œuvre, fascine désormais.
Entre 1986 et 1988, j'avais réalisé des séries photographiques de doubles portraits de figures célèbres tant littéraires qu'artistiques en portraits d'enfant ou d'adolescent avant qu'ils ne se mettent à créer, reproduits deux fois à l'identique et juxtaposés. On se demande toujours quand on voit des enfants : que va-t-il devenir plus tard, qu'est-ce qui va l'intéresser ? Et ce qui est troublant, c'est que parmi ces enfants, certains vont devenir des figures majeures de l'histoire. Pourquoi eux et pas d'autres ? Pourquoi l'art franchit

1 Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon – 1968, Neuilly-sur-Seine) / Raymond Roussel (1877, Paris - 1933, Palerme, Italie) / Albrecht Dürer (1471, Nuremberg, Allemagne – 1528, Nuremberg, Allemagne).

2 Jacopo da Pontormo (1494, Pontormo, Italie – 1557, Florence, Italie). Journal, déchiffré, traduit et annoté par Jean-Claude Lebensztejn, revue *Macula* n°5/6, 1979.

les époques, pourquoi certains artistes sont jugés importants, pourquoi certains sont oubliés, pourquoi certains ressuscitent en quelque sorte, pourquoi certaines œuvres font l'unanimité et d'autres pas du tout ? Donc des histoires. Dans cette série de portraits, il y avait entre autres James Joyce, Marcel Proust, Marcel Duchamp, Raymond Roussel. Ce travail a constitué un point de départ.
La grande figure, qui tient une grande place dans mon travail artistique, c'est Marcel Duchamp. Je ne crois pas qu'il y ait un seul artiste qui, tôt ou tard, ne se soit pas référé à Duchamp dans son travail ; même s'il ne l'intéresse pas spécialement, il est toujours cité à un moment donné. Il est une espèce de grande figure tutélaire de l'art. Mais pourquoi, alors qu'il a très peu produit et a toujours contesté l'art ? J'aime son paradoxe, son humour, sa distance par rapport à l'art, et cette façon de regarder le monde un peu froide et amusée.

Marcel Duchamp est une référence importante pour vous, ainsi que tout ce qui gravite autour ; c'est à travers lui que vous découvrez l'écrivain français méconnu Raymond Roussel.

Oui, Raymond Roussel est également un personnage paradoxal, mais c'est surtout un aspect de sa biographie qui m'intéresse. Il n'a pas eu beaucoup de succès de son vivant, pour ainsi dire aucun, si ce n'est auprès d'autres êtres singuliers, tels les surréalistes comme André Breton et Marcel Duchamp qui a toujours dit que c'était la découverte de Roussel qui avait complètement orienté son travail.

Des œuvres d'art sont aussi pour vous une source de recherches du détail, bien entendu *Le Grand verre* de Duchamp mais aussi *Melencolia* (1514) d'Albrecht Dürer.

Cette petite gravure de Dürer dont on n'a pas résolu tous les mystères me fascine et m'intrigue beaucoup, notamment la présence du polyèdre. Que veut-il dire et à quoi fait-il allusion ? Il y a aussi dans cette œuvre des objets qui sortent du cadre, Dürer avait le sens de la composition, ce n'est donc pas un hasard, mais qu'est-ce que cela signifie ? Tous les artistes, y compris les contemporains, connaissent *Melencolia* et nombreux sont ceux qui ont travaillé sur celle-ci, sur ses énigmes.

Marcel Duchamp, Raymond Roussel, Melencolia de Dürer font partie de votre corpus de références majeures dans l'ensemble de votre œuvre. Ce sont celles que vous avez introduites dans la maison de votre famille d'accueil à Fiac. Revenons sur cette rencontre, quel a été le processus de pénétration de ces récits. Comment s'est passée cette rencontre ?

Françoise et Julio sont un couple absolument charmant, avec un formidable sens de l'hospitalité. Lors de notre première rencontre en juillet 2019, ils étaient installés depuis un an dans leur maison qui se trouve à proximité d'un golf à Fiac. Au départ, j'ai été un peu déstabilisée parce que tous les espaces étaient occupés, couverts d'objets et je me suis demandé : comment vais-je faire ? Puis, lorsque je suis revenue pour un séjour plus long, Françoise m'a fait faire le tour de l'habitation, m'a fait découvrir ce qui les entourait et ce qui les intéressait. Au fil des jours, cela s'est concrétisé pour moi ; j'ai trouvé des prises, des angles d'attaque.

Quelle a été votre première prise ?

La première prise contre toute attente a été le bouddhisme, alors que je n'y ai jamais vraiment réfléchi. Françoise est assez fascinée par l'esthétique et l'éthique du bouddhisme et m'a expliqué son approche quotidienne et j'ai trouvé des points d'écho en tant qu'artiste dans l'intérêt qu'elle accorde aux petites choses de la nature, aux plantes, aux arbres. Et il y a ce nœud tibétain sous forme d'étoffe auquel elle tient beaucoup, le nœud de l'interdépendance qui prend la forme d'un diagramme géométrique et qui m'a fait penser à la gravure de Dürer. J'ai alors commencé à tisser des fils et à envisager de faire un autre diagramme à l'échelle de leur jardin : de convertir en

trois dimensions la figure du carré magique de Melencolia. J'ai donc reproduit un carré monumental de 16 cases, chacune comportant un chiffre de 1 à 16. Dans le carré magique, les chiffres sont disposés dans un ordre qui peut sembler chaotique mais qui ont la propriété de pouvoir s'additionner dans tous les sens possibles et d'obtenir toujours la même somme de 34.
Avec Françoise et Julio, nous sommes allés couper des bambous de 5 ou 6 m de hauteur à proximité de leur maison, de façon à pouvoir borner le diagramme. J'ai inscrit les nombres à la feuille d'or sur des lauzes, des pierres plates que j'ai ramenées de l'Aveyron pour croiser à la fois leur habitat et le mien.

À partir de cette première prise, de ce projet de carré magique, comment vont venir les autres récits, comment vont-ils s'entremêler les uns aux autres ?

À partir du moment où j'ai trouvé un angle d'attaque, j'ai pu m'autoriser à entrer dans la maison sans trop bouleverser les choses, y glisser quelques éléments et y introduire d'autres histoires, d'autres figures de l'art moderne, notamment celle de Raymond Roussel.
Dans mes recherches sur cet être singulier que je découvre à travers Marcel Duchamp, je découvre l'histoire du petit sablé qui est assez magique : Raymond Roussel était fasciné par l'astronome Camille Flammarion3, qui a publié des ouvrages de vulgarisation scientifique, tellement simples d'accès, que les gens prenaient beaucoup de plaisir à découvrir et à comprendre le cosmos.
Camille Flammarion recevait régulièrement à son observatoire à Juvisy-sur-Orge et un beau jour Raymond Roussel est enfin invité à sa table. À l'issue du repas, un café est servi à tous les invités avec un petit sablé en forme d'étoile. Raymond Roussel ne mange pas son sablé et va le conserver précieusement toute sa vie durant, dans un coffret en forme d'étoile, vitré, cadenassé, avec une étiquette sur laquelle on lit : « Étoile provenant d'un déjeuner que j'ai fait le dimanche 29 juillet 1923 à l'observatoire de Juvisy chez Camille Flammarion qui présidait. Raymond Roussel ».
À sa mort, ses affaires sont dispersées, mais comme le hasard fait bien les choses, c'est l'écrivain Georges Bataille4 qui trouve le petit sablé au Marché aux puces à Paris et l'offre à sa compagne de l'époque, l'artiste Dora Maar 5 qui va le conserver jusqu'à la fin de sa vie.
C'est l'histoire qui rebondit et l'écrivain produit un très beau texte intitulé « Les mangeurs d'étoiles ». Ce petit sablé existe toujours, et on peut le suivre à la trace : il y a eu une exposition, à laquelle j'ai participé à Porto, Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid en 2011, puis à la Fondation Serralvès à Porto en 2012 et enfin au Palais de Tokyo à Paris en 2013. Le sablé de Raymond Roussel y était exposé.
Depuis les années 1990, ce sujet est récurrent dans mon travail et il prend à chaque fois des aspects différents.
J'ai donc proposé à Françoise et à Julio de confectionner des petits sablés, en référence à Raymond Roussel. J'en avais préparé aussi chez moi mais je les avais oubliés dans le four. Nous les avons présentés sur une table ronde et au centre nous avons disposé les petits sablés carbonisés, comme un soleil noir et tout autour les sablés fabriqués sur place. J'y avais inséré quelques documents et la photographie du petit sablé de Raymond Roussel.
Cette présentation était complétée par une table documentaire avec des ouvrages de Raymond Roussel, dont « La Poussière de soleils » (1926), et des références à Marcel Duchamp.
Je ne pense pas que Duchamp ait été au courant de l'histoire du petit sablé mais ce qui est amusant est qu'il s'est fait tondre une comète sur le sommet du crâne, avec le même nombre de branches que le sablé de Roussel.
Il y a un jeu de fascinations entre tous ces personnages : Raymond Roussel fasciné par Camille Flammarion, Marcel Duchamp par Raymond Roussel. L'admiration est telle qu'un jour Duchamp va apercevoir, dans un hôtel, Roussel en train de jouer aux échecs – tous les deux sont deux grands joueurs d'échecs

3 Camille Flammarion (1842, Montigny-le-Roi – 1925, Juvisy-sur-Orge).

4 Georges Bataille (1897, Billom – 1962, Paris). *Les mangeurs d'étoiles*, André Masson, Paris, Gallimard, 1940.

5 Dora Maar (1907, Paris – 1997, Paris).

– il n'osera pas se présenter alors qu'il n'a pas la réputation d'être timide, c'est bien là l'expression de la fascination.

Vous employez beaucoup le terme de fascination, vous êtes vous-même fascinée par ces grandes figures de l'art. La fascination est-elle ce moteur qui vous fait rejouer ces histoires, entreprendre des recherches jusqu'à l'épuisement des détails ?

Oui, mais c'est une fascination que l'on remet au quotidien, c'est le quotidien qui devient fascinant, à partir de petits objets dérisoires : un petit sablé. Tout le monde a mangé des sablés, tout le monde peut en fabriquer, c'est très simple. Ce petit objet, que l'on néglige complètement, que l'on mange et qu'on oublie la seconde suivante, peut devenir un objet de passage, une icône, l'objet d'un réenchantement du monde. C'est cela qui m'intéressait dans le projet de Fiac, «Des artistes chez l'habitant». Ces personnes qui nous reçoivent sont comme nous les artistes, la seule différence c'est que nous sommes un peu plus obsessionnels. Chacun a des petites icônes, des possibilités de réenchantement, qui sont des formes de mini-résistance à ce que nous vivons, à la démoralisation de notre époque où tout est mercantile, en perte d'aura poétique qui peut être réactivée à partir de choses très simples en définitive.

Le temps d'un week-end, les visiteurs ont pu déguster des sablés confectionnés par vos hôtes et par vous-même correspondant au principe de convivialité de l'Afiac, qui permettait de partager ces histoires entremêlées, dont vous n'avez cessé de faire le récit trois jours durant. Vous avez également introduit une autre histoire inattendue sur leur écran de télévision.

J'avais filmé très récemment chez moi dans l'Aveyron un couple de couleuvres dans leurs ébats amoureux que ma présence n'avait pas du tout troublé. Ces deux serpents s'enlaçaient exactement comme la figure du caducée, qu'utilisent encore les médecins comme symbole. J'ai eu envie de montrer une autre histoire possible, un pont entre le jardin de ma famille d'accueil et le mien, que j'appelle plutôt histoire naturelle.

Vous avez également présenté sur un plateau dans l'espace de la terrasse couverte de la maison, une installation horizontale, composée de différents éléments, de fragments, comme une planche de travail qui renvoyait à toutes les histoires évoquées dans cette exposition, aux liens qui se tissent entre les récits.

C'est ce que j'appelle un « diary », un journal où je rassemble des éléments qui rendent compte d'une collecte faite de hasard, d'une réflexion en cours. Ce plateau était composé de fragments, constitués d'éléments manufacturés et naturels, des plantes, des branches redoublées en bronze, une allusion à la gravure de Dürer. J'ai introduit également le porte-bouteille de Duchamp avec son texte explicatif et décidé que c'était l'original retrouvé, puisque l'initial avait été perdu. Je mélange ainsi l'histoire de l'art officielle avec ma petite histoire qui est une fiction, mais qui est peut-être la véritable histoire.

Quel est le fil conducteur de toutes ces petites histoires singulières qui se font écho entre elles ? Votre travail ne serait-il pas placé sous le signe des étoiles ?

Oui, ces récits, qui peuvent sembler disparates, ont toujours un lien avec le cosmos : la comète de Duchamp sur son crâne, le petit sablé en forme d'étoile de Roussel, l'astre noir dans la gravure de Dürer. J'affectionne d'ailleurs beaucoup le terme de « sidération » qui dérive de l'étoile.
Ce cosmos qui semble être tombé sur la terre. Aujourd'hui, nous nous préoccupons beaucoup du destin de notre planète. Nous ne sommes nous-mêmes que des fragments de ce tout, au même titre que les plantes, les pierres, les animaux. Nous commençons à prendre conscience de cette totalité.

L'expérience que l'on fait de votre œuvre, c'est ce processus d'attention extrême aux détails de l'histoire. Vous nous apprenez à regarder ces petites choses banales de la vie

qui ont une histoire fascinante, des énigmes à résoudre. Elles révèlent de multiples récits de notre quotidien, lesquels s'entrecroisant, finissent toujours par rejoindre vos chères étoiles.

Chaque fragment, chaque élément a sa propre histoire, c'est énorme et vertigineux. Ma démarche, comme d'autres artistes, est de mettre en évidence certains signes hermétiques. Nous ne sommes pas tellement plus capables que les autres de les expliquer, mais en les mettant en évidence, ils deviennent plus visibles, plus lisibles.

Pour poursuivre ce jeu de fascinations et aussi en guise de conclusion à cet entretien, pouvez-vous nous dire quels sont les artistes contemporains qui retiennent le plus votre attention actuellement ?

Les artistes que je regarde sont finalement ceux qui utilisent des matériaux très communs voire triviaux et qui parviennent à leur donner une force poétique, je pense à Gyan Panchal ou en plus ironique à Abraham Cruzvillegas, ou à Gabriel Orozco, à Taryn Simon aussi pour sa force d'investigation doublée d'un fort sens politique. Et enfin Betan Huws pour son travail autour de Duchamp, de même que Mathieu Mercier pour les mêmes raisons.

Le Pradel, 19 février 2020

NISSRINE SEFFAR

Rivesaltes par Nissrine Seffar

Faisons nos comptes. D'est en ouest et du nord au sud, après deux guerres mondiales, cent guerres locales et combien de déportations, purifications ethniques et regroupements de population, le XXe siècle n'aurait-il pas été, en définitive, celui des errances et des déracinements ? 1

De Guernica à Rivesaltes

Nous avons rencontré Nissrine Seffar dans son atelier à Sète au printemps 2018, nous travaillions alors à la préparation de l'exposition « Picasso et l'exil. Une histoire de l'art espagnol en résistance » aux Abattoirs à Toulouse (15 mars – 25 août 2019) et à celle d'un programme de 22 expositions, intitulé « Je suis né étranger », se déroulant dans toute l'Occitanie à l'occasion du 80e anniversaire de la Retirada2.
Nous savions que Nissrine Seffar menait depuis plusieurs années un travail sur le Guernica de Pablo Picasso et qu'il avait fait l'objet de plusieurs expositions en France, en Espagne, au Maroc et en Chine, mais nous ignorions ses recherches et ses œuvres sur le camp de Rivesaltes.
Cette rencontre a débouché sur une double invitation à l'artiste : d'une part à présenter un ensemble d'œuvres dans le volet contemporain de l'exposition *Picasso et l'exil* et d'autre part à produire une exposition monographique au Carmel à Tarbes, intitulée *Guernica. Trace.*
Ces projets ont abouti à l'entrée de deux œuvres de Nissrine Seffar (Prélèvement Guernica Espagne 2019 et Rivesaltes, 2019) dans la collection des Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse.

Nissrine Seffar, née en 1983 au Maroc, a grandi et a commencé sa formation artistique à Casablanca. Fin 2010, elle est encore au Maroc lorsqu'une succession de révoltes se produit dans tout le monde arabe qui revendique les libertés publiques et individuelles. Le Printemps arabe nourrit alors beaucoup d'espoir vers une transition démocratique mais celui-ci est de courte durée ; à l'espoir va succéder la peur, voire la terreur dans certains pays. Nissrine Seffar est profondément marquée par ces événements et son travail artistique va désormais porter sur la mémoire, en donnant un autre éclairage à des faits historiques. L'artiste entame alors ses recherches d'empreintes d'histoires liées à la Méditerranée, en tentant de rassembler les pièces perdues d'un puzzle. Elle se nourrit de nombreuses lectures : Fernand Braudel, Paul Ricœur, Georges Didi-Huberman entre autres.

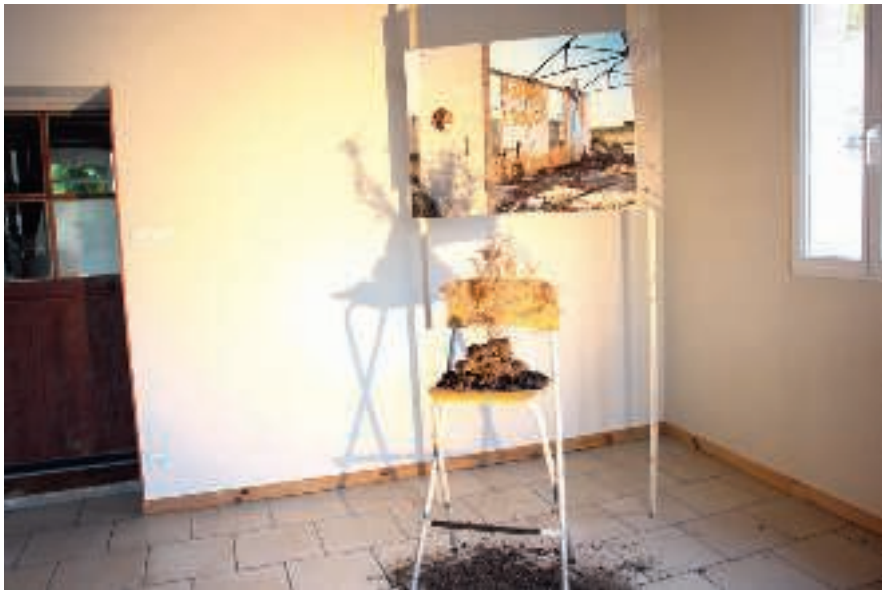
Mais c'est avant tout le Guernica de Picasso3, l'une des plus célèbres peintures d'histoire du XXe siècle, par sa puissance et son impact mondial, qui va être au centre de son étude et de ses investigations artistiques et prendre la forme d'un programme que Nissrine Seffar va développer pendant près de 8 ans. Elle s'inscrit ainsi dans le sillage de nombreux artistes de l'histoire de l'art qui s'emparent du sujet historique ou traitent des événements dont ils sont contemporains. Et cet intérêt des artistes va grandissant à mesure que le flux d'informations s'intensifie, nous submergeant d'images de guerres, de conflits et de déplacements.

En 2011, Nissrine Seffar s'installe en France et très rapidement elle entreprend un voyage à Guernica, au Pays Basque espagnol. Elle y découvre, conservé au Sénat, l'arbre qui a souffert lui aussi du bombardement. Cet arbre mort et calciné y est conservé en mémoire du martyre de la ville et symbolise la résistance du peuple basque. L'artiste va entreprendre un travail de recherche, de prélèvements, d'empreintes de l'arbre de Guernica, chaque exposition étant l'occasion de

1 Régis Debray, *Le stupéfiant image. De la grotte Chauvet au Centre Pompidou*, Paris, éditions Gallimard, 2013, p.347.

2 En janvier et février 1939, près de 500 000 réfugiés espagnols franchissent la frontière pyrénéenne suite à la prise du pouvoir du Général Franco et sa victoire qui met fin à trois années de guerre en Espagne. Une majorité se retrouve rapidement sur les plages du Roussillon, à Argelès, à Saint-Cyprien et au Barcarès. Près d'une dizaine de camps d'internements sont mis en place, dont celui de Rivesaltes.

3 Picasso réalise cette huile sur toile en 1937 à Paris, en réponse à une commande du gouvernement républicain pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale de 1937 à Paris. Cette toile monumentale est une dénonciation engagée du bombardement de la ville de Guernica, qui s'est produit le 26 avril 1937, lors de la guerre d'Espagne, ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par les troupes allemandes nazies et fascistes italiennes. Le tableau de Picasso, exposé dans de nombreux pays, a joué un rôle important dans l'intense propagande suscitée par ce bombardement et par la guerre d'Espagne ; il a acquis ainsi rapidement une grande renommée et une portée politique internationale, devenant un symbole de la dénonciation de la violence franquiste et fasciste, puis de l'horreur de la guerre en général. Il est devenu aussi un symbole de paix. Conservée pendant toute la dictature franquiste aux États-Unis, au MoMA de New York à la demande de Picasso, cette œuvre a été, plusieurs années après la mort de l'artiste, transférée en 1981 en Espagne, où elle est conservée depuis 1992 au Museo Centro de Arte Reina Sofia à Madrid.



compléter ce programme composé de peintures, de volumes et de documents. Parallèlement, elle entame un travail sur le camp de Rivesaltes.

De Rivesaltes à Fiac

C'est en France que l'artiste découvre l'existence du camp de Rivesaltes par le récit de harkis qu'elle rencontre. Nissrine Seffar se rend à Rivesaltes dès 2012, et depuis Sète elle va s'y rendre régulièrement et fréquemment. Elle arpente seule cette vaste étendue où subsistent les baraquements en ruine, elle prend des photographies, réalise des dessins qui témoignent de l'érosion de ces habitations sommaires. Elle complète ce travail par des recherches historiques et documentaires.

L'histoire de ce camp, qui se trouve à Salses-Le-Château dans les Pyrénées-Orientales, pourrait illustrer à lui seul ce siècle « d'errances et déracinements » tel que Régis Debray le définit dans la citation en préliminaire de ce texte. Créé en 1938, initialement à des fins militaires, ce camp de 600 hectares, va accueillir dès 1939 les réfugiés espagnols et les volontaires des brigades internationales chassés d'Espagne par la victoire de Franco. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, suite à l'instauration du régime de Vichy, il devient le « Drancy de la zone libre ». À la sortie de la guerre, y sont internés les suspects de collaboration et des prisonniers de guerre. La décolonisation française, et plus particulièrement la guerre d'Algérie (1954-1962), va marquer également l'histoire du camp : des militaires et des prisonniers y séjournent avant qu'il ne devienne un camp de transit pour les harkis jusqu'en 1964. Entre 1986 et 2007, le camp se transforme en un centre de rétention administrative pour étrangers expulsables. Enfin, en 2015, est inauguré le « Mémorial du Camp de Rivesaltes », un projet né de la société civile dans le but de lutter contre l'oubli et l'effacement de ce lieu-témoin historique majeur de l'histoire contemporaine française.
Pour sa 20e édition, le festival « Des artistes chez l'habitant » à Fiac dans le Tarn (13-15 septembre 2019), porté par l'AFIAC, réunissait des artistes autour du sujet Histoire(s), venant ainsi coïncider avec la programmation des Abattoirs en lien avec le Guernica de Picasso et nos recherches sur l'artiste et la question de l'exil. Le choix de Nissrine Seffar s'est imposé et une nouvelle invitation lui a été faite de relever le défi unique d'introduire l'histoire du camp de Rivesaltes, au cœur d'un foyer fiacois, le temps d'un week-end.

C'est ainsi que l'artiste franco-marocaine fait entrer dans la maison de Thinh Le et Nanou Souet, sa famille d'accueil pour l'exposition de l'AFIAC, des images d'abris de fortune au cœur d'un foyer. À cette occasion, elle produit de nouvelles photographies et dessins, et les met en scène en y insérant du mobilier domestique. Cette histoire vient croiser celle de son hôte, Thinh Le, arrivé adolescent en France avec son jeune frère avec les Boat People dans les années 1980. Car le camp de Rivesaltes, par son épaisseur, dépasse sa propre histoire et fonctionne comme un symbole de toutes les guerres et de tous les exils, d'un accueil organisé sur le principe de l'exclusion. Il résonne dans notre actualité, avec tous les camps du monde entier qui s'improvisent au gré des conflits et des vagues migratoires, sans cesse démantelés et déplacés.

L'exposition de Nissrine Seffar à Fiac présente trois photographies de baraquements dont les murs sont en train de tomber en ruines. Prises avant le coucher du soleil, la texture des murs apparaît presque picturale et révèle différentes strates. La lumière et le cadrage rendent les images de ces vestiges d'abris de fortune presque fictives. À chacune de ces photographies est associé un dessin

minimal en une seule couleur (noir, jaune et rouge) qui reprend l'architecture du baraquement sur laquelle elle a gravé subtilement un grillage suggéré par la seule empreinte sur le papier, pour évoquer l'enfermement à la fois physique et mental.

Face à ces images et dessins, Nissrine Seffar a introduit du mobilier de l'habitant ; des chaises hautes affrontent les œuvres, pour évoquer les gardiens du camp, spectateurs vigiles de cette histoire. Elle a inséré également dans son installation des plantes sèches trouvées dans la maison de Tinh et Nanou qui ressemblent étonnamment à celles du terrain du camp de Rivesaltes et crée ainsi des correspondances entre des foyers de natures diverses. Au centre de l'installation, le « Robot G7 », un aspirateur robot auquel l'artiste a accroché les drapeaux des nations les plus puissantes du monde, tourne en rond à l'aveugle. Cette présence rappelle qu'avec une certaine forme d'indifférence, ce « Robot G7 » décide de l'ordre comme du désordre du monde, précipitant, dans certaines régions, des populations sur les routes, sur la mer, dans l'abîme.

Dans l'œuvre de l'artiste, la question de la trace dépasse la représentation, Nissrine Seffar fouille telle une archéologue avec la volonté de révéler ces strates de l'histoire et travaille ainsi notre mémoire en profondeur. En privilégiant la dimension sensible, elle ouvre à toutes les lectures, à tous les récits, à toutes les biographies personnelles telles des couches qui peuvent s'ajouter et venir épaissir l'histoire.
Bien que Rivesaltes se situe en Occitanie, la plupart des habitants et visiteurs de l'exposition à Fiac découvrent cette histoire, mais dans la convivialité du foyer et l'échange direct avec l'artiste, nombreux sont ceux qui spontanément racontent leur propre histoire ou celle de proches, tissant ainsi les fils d'une histoire commune de tous les exils, et rappelant ainsi que personne n'est indemne de l'Histoire.

Avec cet assemblage de photographies, de dessins, de volumes et d'objets divers, fait de superpositions et d'imbrications, l'artiste tente de reconstruire un passé pour l'activer dans notre actualité, celle d'une multitude brinquebalée par les conflits, les guerres et les stratégies de survie. Sa démarche est « une prise de position critique visant à lever une mémoire dans l'actualité ou une actualité dans l'histoire »,[4] telle que l'exprime Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art français, et référence majeure pour Nissrine Seffar.
Si les faits historiques que concentre le camp de Rivesaltes sont douloureux pour ne pas dire honteux, ce programme artistique au long cours n'a pas vocation à nous accabler. C'est pour cette raison que l'artiste se démarque de tout traitement réaliste ou du reportage, l'approche frontale pouvant parfois rendre encore plus distant le sujet. Elle privilégie une démarche plastique sensible où prime le travail de la couleur, de la matière et de la lumière pour mieux révéler l'empreinte, à la fois trace du fait historique et phénomène de l'Histoire.

Emmanuelle Hamon
Les Abattoirs,
Musée – Frac Occitanie Toulouse

4 Georges Didi-Huberman « La condition des images » *L'expérience des images*, coordination scientifique Frédéric Lambert (dir.), Bry-sur-Marne, INA Éditions 2011, p.101.

EMMANUEL SIMON

La manière de travailler d'Emmanuel Simon est inhabituelle. En réaction à une invitation individuelle qu'il reçoit de la part de structures artistiques, il convie d'autres protagonistes venant alors constituer avec lui un collectif temporaire. Pour l'exercice de cet entretien, ce sont ces protagonistes invités – les artistes Léa Vessot, Lori Marsala, Côme Calmettes – qui viennent éclairer sa pratique en apportant chacun un témoignage libre, puis en menant la discussion avec lui. Et, pour finir, lors de sa dernière réponse, il vient interpeller la personne qui initialement l'a propulsé dans cette aventure...

« Bonjour Lori, pourrais-tu me donner ton adresse mail s'il te plait ? Je souhaite te proposer de participer à un projet. » reçu le 12 août 2019, à 19h17. Quelques messages échangés, quelques libertés de mouvements reprises de mon côté, et à peine deux semaines plus tard je m'engage dans le projet. Autour d'un café, Emmanuel m'explique son parcours, sa volonté de travailler avec d'autres artistes, son envie de dynamique collective. Tout juste diplômée, je suis impressionnée, je n'en mène pas large. Mais mon travail l'intéresse, il voit des liens avec d'autres artistes, je lui fais confiance pour la suite.

Sur un quai de gare, je me joins à ceux qui seront mes compagnons pendant plus de deux semaines : Côme et Léa. Nous serons donc quatre à travailler ensemble. Discussions, premiers rires et échanges, je me souviens avoir senti que ça se passerait bien, avec l'intuition que cette résidence allait être quelque chose de fort. Arrivés à Fiac, nous rencontrons Philippe, chez qui nous serons logés le temps de la résidence, et dont la maison sera notre lieu de production, d'exposition, et, finalement, de support de création. Le courant passe bien entre nous tous, l'énergie est positive. Après un peu plus de 24h sur place, à observer, découvrir, s'interroger, nous repartons. Nous revenons 10 jours plus tard il me semble, remplis d'enthousiasme, d'envie et d'énergie, pour vivre cette résidence en collectif.

Lori Marsala

J'ai été très enthousiaste lorsqu'Emmanuel m'a présenté sa pratique et son concept, son projet pour le festival et les artistes qu'il avait contactés.
Aussi, j'ai été sensible à l'analyse de nos pratiques respectives par Emmanuel, qui a su trouver des points de convergences, ainsi que des problématiques communes mais mises en œuvre de différentes manières. J'étais donc très curieuse de vivre cette expérience de travail en collectif.

Il y avait tellement de possibilités dans la maison de Philippe, que nous avons eu la chance de pouvoir multiplier les interventions. Le récits que nous avons collectés auprès des habitants de Fiac étaient plus ou moins précis ; de ce fait, les possibilités d'interprétations, elles, étaient multiples. Nous avons pu chacun trouver notre place dans ce projet en s'appropriant à notre manière les différents récits, et en se faisant mutuellement confiance quant à la mise en œuvre des pièces réalisées sur place.
Il régnait comme une émulation au sein de la maison ; dès lors que l'on commençait une pièce, cela déclenchait des nouvelles envies, des nouvelles idées que nous avons pu mener à bien grâce à l'aide et la générosité de Philippe et des bénévoles du festival.

Dans une certaine euphorie, les formes ont vu le jour spontanément. Au bout d'une petite semaine, la maison entière était devenue un atelier, déplaçant les meubles et transformant les pièces selon nos besoins et les venues. Chaque mur faisant dorénavant office d'œuvre en cours. On ne faisait plus la différence entre espace de travail et de vie. Les meubles traînaient au milieu des gravats, les pinceaux entre les tasses à café. Dans un même lieu on a pu peindre, cuisiner, creuser, couper des cheveux et faire la fête plus ou moins en même temps. Un nouveau chantier prenait la place du précédent, moins pratique, plus subtil.

Côme Calmettes

Léa Vessot

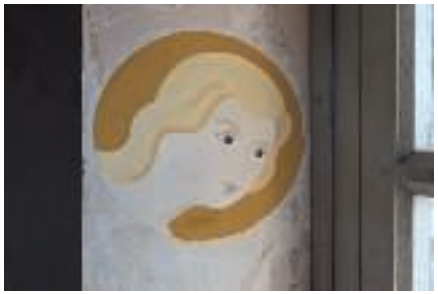
Léa - Je trouve très généreuse et riche ta pratique, dans cette dimension de mettre en avant le collectif. On trouve une grande variété de propositions et de protocoles mis en place à l'occasion de tes expositions précédentes. Comment en es-tu arrivé à mettre en place des rencontres comme la nôtre à Fiac, sachant qu'au début de ta pratique tu invitais « seulement » d'autres artistes à intervenir sur tes peintures ?

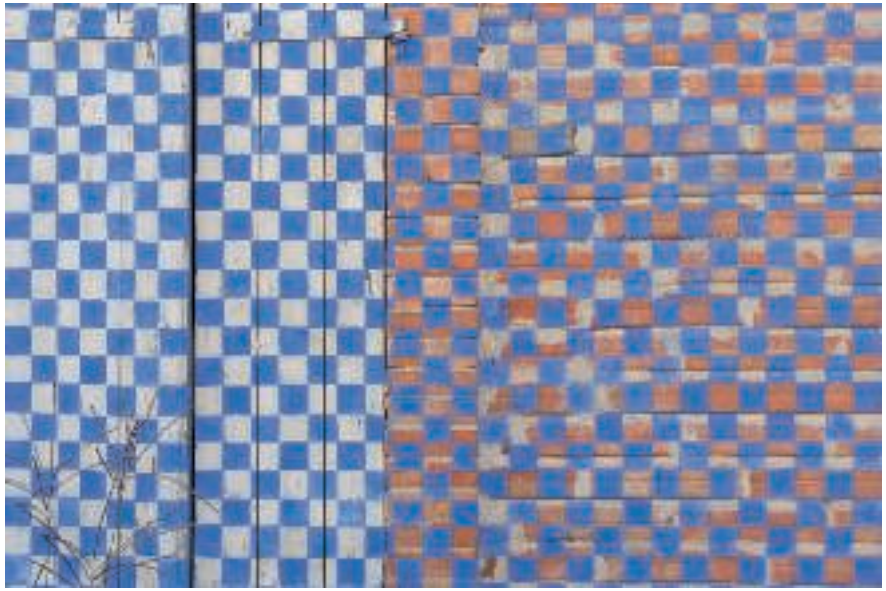
J'ai fonctionné via ces invitations durant deux ans. Je faisais une peinture de l'espace d'exposition dans lequel je me trouvais puis je proposais à un·e artiste d'intervenir sur ma toile en lui donnant carte blanche. À ce moment précis, je restais l'auteur de l'œuvre, son nom devenait celui de l'artiste invité·e et en cas de vente nous partagions. L'évolution s'est faite naturellement car le fait de rester auteur unique d'une œuvre collective a fini par être beaucoup trop dérangeant pour moi. De même que ma position d'autorité ne concordait plus avec mes envies. J'ai donc décidé de créer des collectifs éphémères dans lesquels toutes les décisions seraient prises de manière collégiale. Il n'y a plus un rapport vertical entre mes invité·e·s et moi – j'interviens puis il ou elle s'adapte – mais un rapport horizontal : tout est discuté.

Lori - Avec le projet que nous avons réalisé à Fiac, comment ta pratique, qui consiste donc à partager une proposition artistique, s'est-elle plus particulièrement manifestée ? Avais-tu déjà travaillé dans une forme se rapprochant de celle-ci ?

J'avais déjà travaillé de cette manière une fois, chacun faisant fi de sa pratique habituelle pour faire des œuvres réellement collaboratives, tant dans le concept que la réalisation. C'était avec Leïla Saunier pour l'exposition collective *Carte blanche à la Vigie* au *Pays où le ciel est toujours bleu*. Ici, on peut noter plusieurs différences cruciales. La première est que nous étions quatre artistes dans un espace entièrement à notre disposition. La seconde réside dans l'ampleur que le projet a pris grâce, d'une part, au contexte – exposer chez quelqu'un qui est en train de faire des travaux et qui offre la possibilité de peindre sur ses murs, découper ses lambris, arracher sa tapisserie, etc., est un luxe incroyable – et d'autre part grâce à l'accueil qui nous a été réservé et aux conditions de travail extrêmement favorables que nous avons eues.

Mais je crois que la plus grosse particularité de notre projet est la manière avec laquelle les œuvres ont été réalisées : par plusieurs strates successives d'auteur·e·s. Aux œuvres des artistes des précédentes éditions se succèdent les récits des habitant·e·s du village, viennent ensuite nos ré-interprétations de ces œuvres et enfin la réalisation de nos propres propositions plastiques durant lesquelles nous avons eu l'aide inestimable de notre hôte Philippe et des stagiaires de l'édition, sans qui tout cela n'aurait pu être possible. Tout cela rend d'autant plus difficile de définir l'« auteurité » de ces œuvres.





Lori - Tu ne connais pas toujours les personnes que tu invites pour travailler avec toi, avec parfois le risque que la collaboration ne fonctionne pas pour diverses raisons. Ce risque fait-il partie intégrante de ta pratique ? Le provoques-tu de manière consciente pour pousser et tester les limites de ton processus de travail ?

Je travaille de cette manière notamment dans le but de créer des rencontres. Des rencontres entres les œuvres, des rencontres entres les manières de travailler, mais aussi, et surtout, des rencontres humaines. Cela passe nécessairement par l'invitation de gens que je ne connais pas et qui ne se connaissent pas forcément entre eux, j'aime l'idée de faire lien. Mais il y a également, dans ma manière de travailler, une envie de faire un petit pas de côté à chacun de mes projets, d'insuffler quelque chose de nouveau dès que j'en ai l'occasion. Ainsi, lors de ma résidence Archipel, en 2019, j'ai travaillé avec des artistes amateur·e·s, des étudiantes et des artistes que j'avais – quasi exclusivement – rencontré·e·s sur le territoire lors de ma résidence. Le fait d'instaurer tant de nouveaux paramètres dans le même projet fut parfois difficile à gérer mais j'ai effectivement besoin de pousser les limites et d'essayer de nouvelles choses. C'est ce qui mène ma pratique vers de nouvelles modalités au fur et à mesure des expositions.

Léa - Je me demande encore comment tu gères le fait de ne jamais pouvoir anticiper le résultat final ? Comment acceptes tu de perdre le contrôle sur le résultat final ?

Cette perte de contrôle fait partie intégrante de mon processus de travail : je veux questionner l'autorité. D'une part celle d'un jury ou d'un·e commissaire d'exposition, que j'emprunte brièvement en invitant d'autres artistes – après avoir été moi-même sélectionné ou invité –, et d'autre part la mienne : comment elle se dissout dans un groupe dans lequel toutes les décisions sont prises de manière collégiale. Je sors de la position d'auteur omniscient vis-à-vis de son propre travail.
Cependant cette acceptation de la perte s'est faite au fil des années. Nous évoquions ci-dessus les invitations à d'autres artistes à intervenir sur mes toiles ; à cette période-là je maîtrisais beaucoup plus les tenants et aboutissants. Il m'a fallu un peu de temps pour prendre conscience de cela et pour me détacher de ces questions de contrôle.

Léa - Tu nous as invités tous les trois, et il se trouve que nous avions des points de convergence dans nos pratiques respectives. Lorsque tu invites des personnes ou « groupe de personnes », réfléchis-tu à de potentiels point communs dans leur manière de travailler ?

À chacune des expositions auxquelles je participe j'essaie de créer une constellation d'artistes qui seraient lié·e·s entre eux·elles par des notions traversant leurs pratiques. Des centres d'intérêts communs – formels ou conceptuels – que je pense percevoir tant dans leur travail que dans le mien. Les groupes que je constitue sont toujours formés en réaction au contexte dans lequel je me trouve.

Lori - Peux-tu nous expliquer les éléments et petites choses qui t'ont poussé à nous choisir Côme, Léa et moi, pour cette résidence ?

En ce qui nous concerne, le point de départ de cette constellation a été la demeure de Philippe. Une maison en travaux, fondée sur les ruines d'un château Cathare dont nous n'avons plus aucune trace aujourd'hui. Cet aspect m'a immédiatement fait penser au travail que tu as présentée lors de ton diplôme Lori, que j'avais découvert quelques jours auparavant et dont le titre était Le pire qu'il puisse arriver à un objet dans un musée c'est qu'il disparaisse. Il y était question de l'évocation de 44 objets ayant disparu dans un musée d'arts et traditions populaires. Le pratique de Côme, faite de réhabilitations et de réparations, faisait parfaitement sens dans cette maison

en déconstruction. Quant à la peinture de Léa, sa colorimétrie, toute en discrétion et en légèreté, me semblait tout à fait correspondre à ce lieu et à l'envie de Philippe de revenir à une certaine sobriété avec ses travaux de déconstruction.
Une discrétion que je retrouvais, à différents degrés, dans nos quatre pratiques.

Léa – Quelle est ta pratique d'atelier, maintenant que ton travail consiste à inviter différents artistes à participer avec toi à des expositions ?

C'est bien simple : je n'ai pas de pratique plastique d'atelier. Je ne fais des œuvres qu'en vue d'un moment de monstration et qu'en concertation avec les groupes d'artistes constitués pour l'occasion. Ma pratique d'atelier consiste donc à chercher des opportunités d'exposer – en répondant à des appels à candidatures notamment – et à découvrir des artistes avec qui je pourrais travailler. Un travail somme toute invisible.

Lori - Ta pratique, basée sur le groupe et le collectif, induit des questions de propriété des œuvres et de statut d'auteur. Comment te considères-tu vis à vis des œuvres produites lors des collectifs que tu inities au départ ? Plus largement, quel est ton ou tes point(s) de vue concernant cette notion de propriété et d'auteur ?

Mes propres interventions plastiques sont exclusivement in situ, elles ne sont là que pour le temps de l'exposition et disparaissent après. Quand bien même il y a création d'objet, je considère qu'ils ne sont faits que pour ce moment donné et ce contexte précis. Je ne conserve rien et n'ai pas d'espace de stockage. Quant aux œuvres des autres artistes de ces collectifs et à la paternité-maternité de celles-ci, cela dépend des modalités que nous avions fixées dans nos discussions. Le statut des œuvres et des auteur·e·s est généralement trouble, entre co-création, collaboration et juxtaposition des formes. Il n'y a pas de réponses prédéfinies, tout cela se construit collectivement et au cas par cas. Chaque groupe va apporter ses propres réponses à ces questions et inventer ses propres règles du jeu.

J'arrive peu à peu à conscientiser qu'il y a chez moi un refus de rentrer dans le marché et une envie de questionner la rémunération de l'artiste qui ne se fait, à l'heure actuelle, quasiment qu'à travers la vente d'œuvre et donc par le système des droits d'auteur. Ce système invisibilise une énorme partie de notre travail et la majeure partie des artistes ne (sur)vivent pas de leurs ventes. Il est donc temps de remettre en cause tout cela et de questionner sérieusement notre travail et notre rémunération. De plus en plus d'artistes et de collectifs, je pense notamment à La Buse ou Art en grève Occitanie, travaillent en ce sens et la crise sanitaire que nous traversons ne fait que mettre en lumière l'incapacité de ce système à nous faire vivre, tous et toutes, dans des conditions décentes.

Côme - Je me laisse à imaginer qu'à force de travailler systématiquement en collaboration avec des artistes, ton nom (vu dans la sphère de l'art) ne soit plus identifié à ta propre personne mais à des collectifs aux identités variées. N'est-ce pas là cette recherche d'effacement de l'auteur que tu mènes depuis les beaux-arts ?

Effectivement cette mise en retrait de ma position d'auteur est présente dans ma pratique depuis les beaux-arts. Elle s'est accélérée à partir du moment où j'ai décidé de travailler avec des collectifs et je me suis mis à fantasmer sur une potentielle disparition de ma figure d'auteur dans une multitude de collectifs aux noms qui varieraient à chaque projet. Ton imagination va donc dans une direction qui m'attire énormément mais que je n'ai malheureusement jamais pu mettre en œuvre. Ce sont les « travers », si je puis dire, de la collaboration : les décisions ne m'appartiennent pas entièrement. Mais je ne doute pas qu'un jour, les membres d'un collectif souhaiteront,

de concert, se rassembler sous un nom commun qui ira jusqu'à effacer notre qualité d'auteur individuel. À Fiac, nous en étions très proches finalement !

Côme : Tu essaies de faire en sorte que les collaborations que tu entreprends soient présentées de manière égale dans la communication des expositions. Cependant, durant le festival ton nom est apparu souvent seul. Qu'en penses-tu ? N'est ce pas inévitable et logique qu'il apparaisse avant les autres ?

C'est un point très important que tu soulèves et quelque chose que j'aimerais beaucoup réussir à améliorer. Je vois deux éléments principaux qui expliquent cela. Premièrement la conjonction de plusieurs éléments liés au temps tout simplement. En effet, il n'est pas rare que je sois prévenu tard de ma participation à des projets d'expositions, ajouté à cela le temps qu'il me faut pour choisir des artistes, puis les contacter et enfin qu'ils acceptent, ou non – auquel cas je suis reparti pour un tour et cela prend encore plus de temps. Cela fait que les noms des mes collaborateurs·trices arrivent souvent trop tard pour être incorporés aux premiers éléments de communication. Ceci touche principalement la communication papier car celle-ci est lancée en amont, pour les questions d'impression, et c'est malheureusement celle qui reste dans le temps. Ce problème serait encore plus complexe si jamais, comme nous l'évoquions à l'instant, nous décidions de choisir un nom de collectif – ce genre de choix arrivant automatiquement très tard dans le processus de création. Qu'il ne reste que mon nom sur les affiches, alors que nous aurions décidé d'être dans un effacement de nos personnes, serait vraiment problématique !

Mais au-delà de cet aspect, lié uniquement à des questions pratiques, il arrive que les structures qui m'accueillent – parfois les artistes que j'invite – souhaitent mettre mon nom en avant. Pour ma part je demande à ce que nos noms soient tous présents dans les supports de communication dans un ordre alphabétique.

Il faudrait poser la question à Paul qui gère lui-même un lieu et qui s'est trouvé dans une situation plus ou moins similaire avec l'exposition d'Eva Nielsen dans laquelle celle-ci, en discussion avec la Maison Salvan, invitait plusieurs œuvres d'autres artistes à interagir avec les siennes.

Paul - J'ai envie de te répondre d'abord plus généralement pour étayer un point de vue: si tu es un peu plus en avant, un peu plus nommé, ce n'est pas un problème fondamental pour moi. C'est même certainement nécessaire pour souligner les enjeux et les valeurs de ta démarche – qui englobent les différents projets et les précédent. Si l'on se contente de parler seulement depuis l'intérieur du processus que tu inities, sans le resituer dans sa dynamique, par ailleurs, il me semble que l'on perd un aspect premier à défendre, à partager. Parler de toi au public fiacois, durant les trois journées d'ouverture, – certes comme le membre d'un joli collectif temporaire avec Lori, Léa et Côme, mais aussi comme l'initiateur de celui-ci en raison de ta manière de fonctionner –, convie toute une série de questions de l'art, qu'il faut partager à cet endroit, à ce moment.

Ton travail ouvre le débat sur le statut et la place du commissaire. Tu enrayes sa dynamique – son autorité diraient certains – puisqu'il perd en maîtrise, une fois l'invitation faite à toi. Mais s'il t'invite, c'est bien pour cela ! Tu te retrouves alors un peu à porter le costume, quoi qu'il advienne tu es, et restes jusqu'au bout, celui qui a procédé à des choix d'artistes. Finalement ne créerais-tu pas deux collectifs ? L'un, « commissarial », avec celui qui t'a invité, l'autre, artistique, avec les artistes qui se retrouvent à tes côtés.

Après, plus globalement, pour un commissaire, il y a une façon d'envisager les projets, de les conceptualiser, de les déterminer par un périmètre trop ou pas assez précis. Je défends, personnellement, l'idée de résidences très ouvertes, sans format préalable, sans thématique. L'idée est qu'elle se construire avec et selon l'artiste, dans le cadre d'enjeux propres à la Maison Salvan qui sont par ailleurs partagés. Je suis aussi très sensible à la rencontre préalable, comme tu l'évoques en début d'entretien, pour moi c'est un aspect indispensable.

Et, c'est cette approche qui a été féconde avec Eva Nielsen. Plutôt que de s'engager dans une résidence, dans laquelle Eva allait « seulement » peindre, et peut être conduire un travail qu'elle aurait pu faire ailleurs, nous avons eu envie de pousser jusqu'au bout la rencontre, qui opérait bien entre nous, en partageant des choix d'artistes et d'œuvres qui ouvraient des regards, des perspectives sur son travail. C'est une résidence « carte blanche », dans un climat de confiance réciproque, qui a offert ça, qui a permis qu'elle travaille comme elle l'a souhaité. Une choses est certaine, cette exposition n'aurait pas pu exister ailleurs. Cet aspect est pour moi fondamental, je suis déçu au sortir d'une résidence, quel que soit la qualité du travail, si je n'ai pas le sentiment qu'à la Maison Salvan, avec Élodie Vidotto ma collège, nous n'avons pas pu initier quelque chose d'un peu singulier, d'un peu inédit avec l'artiste.

HORS

Célie Falières
Faire Suffire
Artiste en résidence de création à l'école primaire
Odette et Gaston Vedel, St-Paul-Cap-de-Joux
Production : L'AFIAC et Ville de St-Paul-Cap-de-Joux
Commissariat : Antoine Marchand

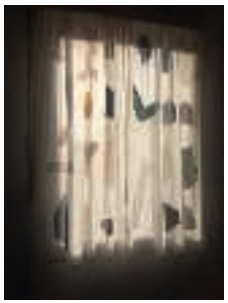
Tissage : *Commune*, coton, polyester, canevas, 180 × 10 cm, 2019.
Portique : *Dovetail*, sapin, craie, 200 × 110 × 80 cm, 2019.

Inventaire d'objets : *Sans titre*, argile, dimensions variables, 2019.

Célie Falières
Rock Solid
Exposition présentée au point Poste-Expo de Fiac
Commissariat : Antoine Marchand

Installation en plein milieu : *Rock Solid*, terre cuite, pigment, béton cellulaire, argile, plâtre, photographie argentique, bois, 100 × 100 cm, 2019.
Photo : *Ubac*, photographie argentique, 40 × 30 cm, 2017.
Voiles, rideaux : *Sans titre*, voile de coton appliqué, 120 × 90 cm, 2017.

Installation dans le coin : *Sans titre*, bois, carte postales, gouache, silex, dimensions variables, 2019.
Mural : *Rock Solid*, argile, 180 × 100 cm, 2019.
Montagne : *Arever*, grès émaillé, 80 × 60 × 60 cm, 2012.

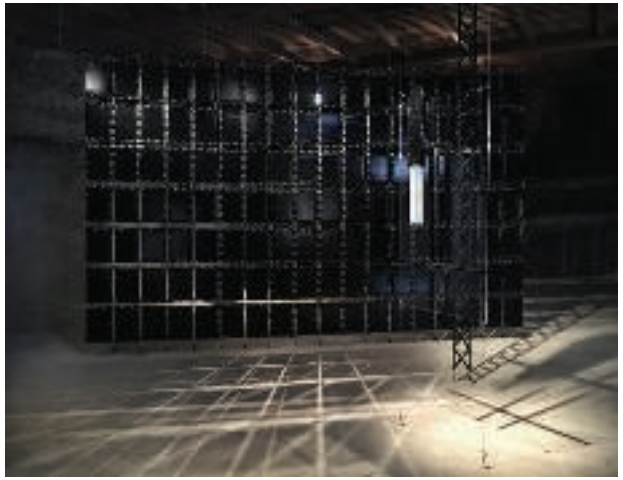


Floryan Varennes
Amor Armada
Exposition présentée à la Maison des métiers du cuir,
Graulhet
Suite à une résidence de trois mois
Commissariat : Patrick Tarres

Punctum Saliens, étendards en cuir PVC
indescent, dimensions, 20 × 0,8 × 2,5 m, 2019.
Mécénat maroquinerie La Fabrique, Graulhet
Partenaire FGM, Graulhet
Cuir indscent Société Mavisa

Floryan Varennes
Amor Armada
Exposition présentée à la Maison des métiers du cuir,
Graulhet
Suite à une résidence de trois mois
Commissariat : Patrick Tarres

Delectatio Morosa, cuir stretch verni noir, rivets,
anneaux, plexiglas, vêtements, perles, fils à
plomb, câble acier
dimensions variables, 2019.
Mécénat maroquinerie Philippe Serres,
Graulhet / Cuir du futur, Graulhet
Partenaire FGM, Graulhet / Sign Plexi, Toulouse



L'AFIAC
L'Association Fiacoise d'Initiatives Artistiques Contemporaines
direction@afiac.org
Tél : 06 31 82 98 72
www.afiac.org
Président : Jean-Yves Nédélec
Trésorier : Jean Bech
Secrétaire : Monique Gatti
Directeur artistique et commissaire général : Antoine Marchand
Assistant de direction, médiation et communication : Félix Morel
Régie de l'événement : Raphaël Courteville
Assistant technologie informatique : Christophe Monroy

Auteurs : les commissaires de Histoire(s)
Commissaire général : Antoine Marchand
Commissaires invités :
Emmanuelle Hamon, Responsable des expositions et diffusion en région, les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse.
Paul de Sorbier, Directeur de la Maison Salvan, Labège.
Lecteurs avant impression :
Rosemarie Hoffmann, Judith Ajchenbaum
Images : les artistes eux-mêmes
Graphisme : Frédéric Rey
Impression : Escourbiac, Graulhet
Coproduction : L'AFIAC / les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse

Remerciements :
Emmanuelle Hamon, Paul de Sorbier et Antoine Marchand remercient chaleureusement l'ensemble des bénévoles qui ont contribué à la réussite de l'événement Histoire(s).

Mimi Blanchard, Alain Bardou, Lise Bardou, Mathilde Bardou, Marie Boudet, Agathe Bressolles, Véronique Carré, Alain Capcordy Roland Cayla, Margaux Cervilla, Alain Choisi, le Comité des Fêtes de Fiac, Laurence Danjou, Charly Delouteau, Tanguy Delouvrié, Marco Dilasser, Anna Dittrich, Jeanne Dor, Sanni Hoffmann, Rosemarie Hoffmann, Céline Hubert, Hubert Javelot, Haojing Ji, Hélène Lapeyrère, Nina Lebellenger, Marie-Christine Lepinay, Maëlys Malbert, Ghislaine Du Manoir, Amélie Maugan, Anne Mignot, Amélie Monnier, Christophe Monroy, Catherine Montagne, Janet Morel, Emmanuelle Pozzo, Mélanie Roussel, Marie-Agnès Verdier, la Mairie de Viterbe, le Comité des fêtes de Viterbe, Diane Rea, Alain Rivals, Ziyin Tan.

Véronique Pintelon, ESAD Reims
Entreprise Bressolles TP, Lavaur

Pour les témoignages des 20 ans de L'AFIAC
Thierry Boyer - La Cellule (Becquemin&Sagot) - Enna Chaton - Marie-Johanna Cornut - Nicolas Daubanes & Pablo Garcia - Anne-Marie Jeannou - Edwige Mandrou - Laurent Pernel - Jeanne Susplugas - Floryan Varennes - Joël Hubaut - Patrick Tarrès

Mécènes / Résidence de territoire
Floryan Varennes : Amor Armada
La Mairie de Graulhet
Maroquinerie Philippe Serres
La Fabrique Manufacture : création et fabrication à façon de petite maroquinerie et accessoires en cuir
31, bd du docteur Pontier, 81300 Graulhet
Mégisserie Cuir du futur
Entreprise Mavisa, Chine

FGM
Commercialisation des composants pour maroquinerie, bijouterie, créations diverses
1, rue Bernard Palissy ZA de la Molière
81300 Graulhet

Judith Ajchenbaum, Françoise Andrieu,

En collaboration :

L'AFIAC remercie les institutions et entreprises privées qui la soutiennent :

Les mécènes :

9 782951 685499