



HAL
open science

L'artiste à son sujet : Aspects d'un regard critique singulier

Anna Guilló

► **To cite this version:**

Anna Guilló. L'artiste à son sujet : Aspects d'un regard critique singulier. De la critique.. Rencontres Européennes, Université Marc Bloch, Strasbourg, Dec 2004, Strasbourg, France. hal-02441329

HAL Id: hal-02441329

<https://amu.hal.science/hal-02441329>

Submitted on 15 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'artiste à son sujet (Aspects d'un regard critique singulier)

Communication donnée à l'occasion du colloque « De la critique... », Rencontres Européennes, 2-4 décembre 2004, Université Marc Bloch, Strasbourg.

Quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et c'est en cela que consiste la valeur de son jugement.

Milan Kundera, *Bacon. Portraits et autoportraits*. Les Belles lettres/Archimbauld, 1996.

Dans *Détruire la peinture*, Louis Marin, reprend la pensée de Margot Cutter en écrivant : « Écrire, c'est adopter un point de vue *théorique* sur la peinture et c'est, du même coup, adopter le discours des Maîtres. Le discours sur la peinture est un discours "académique" où se manifeste le divorce entre la théorie de la peinture et sa pratique : par pratique, entendre non seulement le "faire" des tableaux, mais encore le "voir" des tableaux où je retrouve l'opposition déjà faite entre le discours sur la peinture et le discours du tableau. »¹ Il s'agira d'examiner le discours critique émis par l'artiste, champ dans lequel la critique pourrait peut-être rapprocher les deux entités que Marin sépare.

Les écrits d'artistes parsèment l'histoire de l'art comme de bienheureuses parenthèses à l'intérieur même du discours qui prend en charge les œuvres, qu'il soit d'ordre philosophique, sémiologique, historique, critique, psychanalytique, anthropologique, etc. Bien entendu, tous les écrits d'artistes ne sont pas nécessairement des textes critiques comme le prouve l'immense variété même des formes des textes : la correspondance (Poussin, Van Gogh), le traité technique (Benvenuto Cellini), le carnet (Léonard de Vinci), l'autobiographie (Delacroix). Il faut cependant aussi noter que grand nombre de ces écrits d'artistes sont des réflexions de type critique sur leur propre travail et sur le travail d'autres artistes. Là encore, les exemples abondent, de Malevitch à Klee en passant par Duchamp, Dubuffet, Beuys, Morrelet, Viola... On pensera également à la forme dialogue, par exemple *Les dialogues du Louvre* de Pierre Schneider.

Pourtant, le fait qu'un artiste puisse parler de son travail, c'est-à-dire se faire son propre critique en adoptant le rôle du « critiquant critiqué », est une idée que d'aucuns trouvent suspecte tant la perspective de l'autocommentaire verbeux peut prêter à sourire. Pourtant, le regard critique de l'artiste sur son travail et sur celui des autres est bel et bien présent à l'intérieur des œuvres contemporaines (ce serait le discours « du » tableau chez Marin), mais aussi dans ces espaces de réflexion que sont les revues, où le discours « sur » prend tout de suite une autre coloration dès qu'il est tenu par l'artiste lui-même. Le faible tirage des revues conditionne généralement la diffusion très discrète de ces textes, rendant cette pratique de l'écriture assez confidentielle ; c'est pour cela que je me fonderai plus spécifiquement sur le travail de certains artistes dans des revues d'art (à distinguer des magazines comme *Artpress* ou *Beaux-Arts*), en tentant de montrer comment l'artiste qui parle de lui peut à la fois être *tout à son sujet* et ouvrir sur des hypothèses théoriques singulières sans pour autant se vautrer dans un nombrilisme aporétique. Il s'agira, en fin de parcours, d'insister tout particulièrement sur la forme de la conversation, de l'entretien et du regard croisé comme lieu privilégié de la pensée d'artiste, la question étant ici d'éclaircir la validité du discours de l'artiste sur l'œuvre.

¹ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, (1977 pour la première édition, éd. Galilée), éd. Flammarion, coll. Champs, 1997, p. 137-138.

L'artiste-critique

Il serait intéressant de questionner le pourquoi de cette atmosphère de suspicion autour de l'artiste qui écrit à son sujet, même s'il y a de manifestes contre-exemples, (on pensera, parmi d'autres, aux incontournables *Écrits* de Daniel Buren). On pourrait toujours rétorquer que l'artiste n'est pas bien placé pour parler de son travail car il n'a pas la distance nécessaire ; certes, mais c'est justement cette même distance qui instaure le discours « sur » académique au lieu du discours « de »... Par ailleurs, si l'on conteste la validité d'une telle critique, pourquoi, par ailleurs, valider celle du discours extérieur, assurément distancié, mais non nécessairement moins erroné ? Si on s'intéresse particulièrement aux deux très grands artistes-critiques que sont Dan Graham et Jeff Wall, on est immédiatement saisi par la subtilité de l'artiste qui parle d'une expérience pratique propre dont il se sert comme filtre, comme tamis pour passer au crible son travail et celui d'autres artistes.

Dans les deux épais volumes qui constituent sa réflexion critique, Dan Graham propose des écrits sur son propre travail très emblématiquement intitulés, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*², ainsi que des écrits sur l'architecture, le design, le cinéma, le théâtre, la culture rock, dans *Rock my Religion*.³ Il a également publié un grand nombre d'entretiens avec des critiques, des historiens mais aussi avec d'autres artistes ; où l'on remarquera la globalité d'une œuvre et d'une pensée d'un artiste et, finalement, de sa manière d'être au monde.

Jeff Wall, lui, dans ses indispensables *Essais et entretiens, 1984-2001*⁴, entreprend une véritable réflexion sur son travail et porte un regard pratique et théorique sur celui d'autres artistes, et notamment sur la mise en question des critiques des années 60 aux USA, qui fait de ces textes un document de tout premier ordre. Dans l'entretien qui inaugure ces écrits, Jean-François Chevrier note : « Ton dernier essai sur Dan Graham (*Partially Reflective Mirror Writing*), reflète particulièrement ta propre position d'artiste-écrivain (critique, théoricien). Et ce n'est pas la première fois que tu parles de toi-même en écrivant sur Dan qui, lui-même, dans son texte sur *The Destroyed Room*, avait tenté d'annexer ton travail. » Et c'est bien entendu à la collaboration des deux artistes sur le projet *Children's Pavillon* que nous pensons en lisant ces lignes.⁵

Dans cette optique-là, ce qui suit est une sélection de textes parus dans des revues, afin de mettre à jour l'extraordinaire profusion d'écrits théoriques (critiques) d'artistes d'aujourd'hui ; et si je tenterai d'aborder en fin de parcours la forme entretien, c'est qu'il s'agit d'une forme que je privilégie pas dessus tout comme vecteur de pensée en progrès.

Le texte théorique au service d'une pratique artistique. Michael Snow et Katrin Gattinger.

La revue [*plastik*], revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques de l'Université Paris I, dont la politique rédactionnelle a été, dès le début, d'ouvrir ses pages à la recherche *en* arts plastiques (qu'on opposera à la recherche *sur* les arts plastiques), a publié une traduction inédite d'un texte de Michael Snow intitulé : « La forme au cinéma. Sa construction et sa perception », tiré d'une conférence donnée à l'IRCAM en 2001⁶.

Michael Snow a insisté pour que ce texte vienne accompagner, comme le texte d'un catalogue d'exposition, son installation *Vidéo Fields* qu'il avait proposée pour une exposition (salle Michel Journiac de l'UFR des arts plastiques de Paris I), exposition dont, par ailleurs, il

² Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Nouveau Musée/Institut, Presses du Réel, 1992.

³ Dan Graham, *Rock my Religion*, Nouveau Musée/Institut, Presses du Réel, 1993.

⁴ Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001.

⁵ Cette idée de « parler de soi-même en parlant d'un autre », ne fait finalement que renvoyer à la tradition herméneutique telle qu'elle a pu être théorisée par Gadamer ou Ricoeur. Il serait d'ailleurs passionnant d'analyser ces textes par le biais de la pensée herméneutique, mais ce n'est pas le propos ici.

⁶ Michael Snow, *Video Fields*, « La forme au cinéma. Sa construction et sa perception », traduit de l'américain par Anna Guilló, revue [*plastik*] n° 3, « Le Temps des appareils », Paris, coéd. Publications de la Sorbonne/Cérap, automne 2003, p. 127-136.

ne parle pas directement dans le texte. Néanmoins, cette mise en parallèle est fort féconde car elle oblige le lecteur à travailler le sujet des œuvres de l'exposition comme lui travaille celle des artistes dont il parle et celles dont il est lui-même l'auteur. Tout en apportant des données théoriques, historiques et même technologiques sur le cinéma et la vidéo, Michael Snow est tout à son sujet, c'est-à-dire qu'ici, la distinction entre le discours sur et le discours de l'œuvre est annulé par la parole de l'artiste lui-même.

Snow se livre tour à tour à l'observation des constantes mécaniques de production et de présentation du médium cinéma (caméra, pellicule, projecteur, vitesse de tournage et de projection) en avançant l'hypothèse que le duo formé par la caméra et le projecteur sont comme une horloge et que l'invention du cinéma au XIX^e siècle participa à une régulation du temps et de l'espace. Il distingue ensuite le cinéma de Méliès qui serait à l'origine de la construction narrative et celui des frères Lumière, à l'origine, selon lui, du documentaire. Le cinéma qui raconte des histoires (fiction) structurerait le temps alors que le documentaire serait plutôt une mise en forme d'une vérité. Et c'est précisément l'hybridation de ces deux cinémas (et là Michael Snow parle de lui) qui donnerait une forme au temps. En dehors des constantes matérielles du cinéma, Snow en avance deux autres qui sont : la nature physique, psychologique et culturelle du spectateur et le contexte de l'expérience cinématographique, le tout en opérant de savants parallèles entre la montée du cinéma et la montée de l'intérêt pour la psychologie, ainsi que les phénomènes liés à l'effet optique de la pulsation lumineuse, et le rappel de la persistance rétinienne comme base de l'illusion du mouvement au cinéma.

Toutes ces considérations à la fois historiques et théoriques, lui permettent d'aborder les œuvres de trois cinéastes expérimentaux, Peter Kubelka, Tony Conrad et Paul Sharits. Et ce n'est qu'une fois que ces analyses critiques ont été mises en avant qu'il en vient à son propre travail avec un tonitruant « C'est là que je fais mon entrée », précisant que, lui, a intégré tout cela et voulait créer sa propre « forme dans le temps » avec un épuisement graduel des variations thématiques et un sens du film qui se jouerait tout seul. Il s'adonne ensuite à une analyse de ses films remplie de données techniques, conceptuelles et même anecdotiques qui témoignent, notamment, de la réception de ces films auprès d'un public parfois dubitatif. Il finit d'ailleurs avec une sorte de pirouette en précisant qu'il a adapté la forme de son intervention à son contenu : « Après trois jours d'entraînement de notre capacité à percevoir des formes dans le temps, je suis certain que plusieurs d'entre vous se demandent si la forme de mon intervention orale a été construite sur un schéma conscient ou alors si c'est un cas flagrant et inconscient d'égoïsme. »⁷ On voit avec cette dernière phrase comment un Michael Snow (qui entre temps a été nommé Docteur *Honoris causa* de la très vénérable institution Paris I Panthéon-Sorbonne) se prononce devant ce public parisien au sujet d'une réflexion qui pourrait être prise comme de l'égoïsme prononcé (alors qu'on sait bien que Snow n'en est pas à sa première pensée critique sur lui-même).

Ce qu'il faut tout d'abord rappeler, c'est que le texte d'artiste, aussi théorique soit-il, provient directement d'une expérience plastique, expérience de l'artiste comme spectateur, bien entendu, mais surtout, expérience d'une pratique artistique personnelle et que celle-ci n'est en aucun cas remplaçable par autre chose. À ce sujet, j'aime à rappeler une phrase d'Hans Georg Gadamer : « La recherche scientifique qui cultive la science dite de l'art a bien conscience d'emblée de ne pouvoir ni remplacer l'expérience de l'art, ni offrir mieux qu'elle. »⁸ La critique ne remplacerait pas l'art, n'offrirait pas mieux. Elle n'est pas vraiment son complément tant les terrains de jeu sont éloignés, finalement, ne serait-il pas plus intéressant de revendiquer le postulat d'une nécessaire autonomie de la critique plutôt que de la présenter comme une béquille des œuvres auxquelles elle s'attache ? Au fond, il s'agirait de revenir à une idée de la critique baudelairienne dans tout ce qu'elle a pu avoir de plus littéraire et donc d'artistique.

⁷ *Ibid.* p. 136

⁸ Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode – Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 12.

Cette intuition se confirme à la lecture du texte de Katrin Gattinger : « La maison-refuge : Kit à consommer. (Plagier la stratégie économique ou comment rendre crédible une micro-utopie) », publié dans *La Voix du Regard*, une revue littéraire sur les arts de l'image qui accorde une place non négligeable aux textes d'artistes ainsi qu'à la création plastique et littéraire. L'article en question commence par l'accroche de vente de la *Maison refuge* : « Le moyen idéal pour vous refaire un espace naturel. Facile à construire et sans grand investissement financier, elle vous permet de replonger dans l'insouciance de votre prime jeunesse, par sa capacité à s'adapter à vos besoins », (Fig.1) et la réclame de *Purgattinger* (1995) qui : « issu d'un corps de jeune femme promet du réconfort dans chaque instant de doute ».⁹ (Fig. 2)

Ces promesses, tout aussi crédibles que celles que l'on rencontre dans la publicité ne semblent pourtant pas appâter le client car l'artiste tente à plusieurs reprises de vendre ses produits...sans succès, elle se demande alors pourquoi. Dans le cas de cet article, Katrin Gattinger opère sur un mode inversé que celui de Snow puisqu'elle prend la parole à *partir* de sa propre pratique. S'en suit une longue réflexion sur les rapports entre art et supermarché où elle rappelle qu'en 1967 Prisunic édite des lithographies d'artistes, le Supermarché hyperréaliste de Guillaume Bijl dans une galerie, l'installation de l'Hybertmarché à l'ARC en 1990, ce qui lui permet, dans un premier temps, de tisser un réseau d'analogies entre le marché de l'art et le marché en général, l'artiste et le directeur d'entreprise, le tout avec une organisation commune dans un rapport création/fabrication et produit/vente.



Fig. 1. Katrin Gattinger, *La Maison-Refuge (Le temps d'une sieste)*, performance à l'Université de Provence, (tasseaux de bois, crêpine de porc, tissus), 1995

⁹ Katrin Gattinger, « La maison-refuge : Kit à consommer. (Plagier la stratégie économique ou comment rendre crédible une micro-utopie) » in revue *La Voix du regard*, n° 13 « De l'économie à l'œuvre », p. 111

Purgattinger à votre secours !

Si dans quelques moments de recueillement, vous aussi, vous vous sentez seul dans ce monde hostile, si pour vous l'humanité n'est pas une notion du passé et si vous ressentez toujours le besoin d'un contact entre êtres humains, **alors saisissez votre chance maintenant !** Rendu possible grâce à une offre révolutionnaire, vous pouvez dès aujourd'hui appeler une partie de l'humanité la vôtre. Pratique et maniable, **Purgattinger** vous suivra partout et sera ainsi présent à chaque instant de doute.



Issue d'un corps de jeune femme, **Purgattinger** vous donnera le réconfort souhaité. N'hésitez pas, prenez votre destin en main et participez à la vente exceptionnelle de **Purgattinger**, le **13 avril 1995** à partir de **14 h.** devant le hall de l'Université de Provence, 29 av. R. Schuman à Aix-en-Provence.

BON DE COMMANDE

Oui, je voudrais être l'heureux propriétaire de **Purgattinger** et désire recevoir _____ boîte(s) au prix unitaire de 15,90 FF, (+ frais de port : 10 F pour la France, 12 F pour CEE et Suisse), soit un total de _____ FF.

Je joins mon règlement par _____ Chèque bancaire _____ Eurochèque
à l'ordre de **Gattinger**.

_____ Madame _____ Mademoiselle _____ Monsieur

Nom

Prénom

Adresse

Pays

A retourner à : K. Gattinger, 25 rue fermée, 13100 Aix-en-Provence France

Fig. 2. Katrin Gattinger, *Purgattinger* (Bon de commande), 1995

Or, dans la cas de la *Maison-refuge*, l'artiste spécifie que la vente n'est pas la visée du travail et qu'il s'agit d'un camouflage de l'art dans un monde qui n'est pas celui de l'art. Elle fait « comme si ». Là encore, s'en suit une longue réflexion critique sur les démarches d'authentification d'un travail, allant de la signature à l'image de marque (MERZ, IKB, Société anonyme, Département des aigles, Factory etc.) et les exemples plus contemporains qu'elle décide de traiter : Ingold Airlines, Oklahoma SRL, entreprises fictives toutes deux enregistrées au registre du commerce, proposent sous forme hyperréaliste une parodie grinçante des systèmes économiques. La *Maison-refuge* ne cherche pas cette analogie avec le monde du commerce comme un but en soi, elle cherche à extraire des promesses symboliques pour les ramener à la réalité. L'acheteur doit « bricoler » sa maison-refuge en dépassant ainsi le stade du regardeur, le bricoleur peut se prendre pour un artiste dans une logique commerciale encouragée par les magasins de bricolage (Fig.3). Ce travail et cette réflexion sont évidemment directement liés à la question des médias et du marketing, au fameux manque créé chez le client pour l'inciter à acheter le produit¹⁰.



Fig. 3. Katrin Gattinger, *La Maison-refuge (promotion du kit)*, chez «Bricorama», le kit (tasseaux de bois, vis, crépine de porc, manuel, bâche plastique), Marseille, 1995.

Il y a derrière cette analyse critique de ces pratiques, l'idée d'*intrusion* que Katrin Gattinger met en parallèle avec son propre travail, ainsi que l'idée de *contrefaçon* en proposant des contre-modèles. On saisit très vite comment l'artiste trouve finalement les clés critiques pour réfléchir à son propre travail tant il est vrai que le regard singulier porté sur les pratiques d'autres artistes, lui permet de pousser la réflexion plus loin, d'affûter son propre regard sur sa production. C'est ainsi que l'artiste se concentre sur son sujet de réflexion (Ingold etc.) mais qu'en étant tout à ce sujet, est à la fois *tout à son sujet*, son propre sujet.

¹⁰ En cela Katrin Gattinger, rappelle *Mon Catalogue* de Claude Closky (1999) mais également des expériences plus anciennes comme celle de Chris Burden qui, en 1973 et 1975, avait acheté du temps publicitaire à la télévision pour y diffuser ses performances, principe du détournement d'un médium pour mieux le critiquer, idem pour les *Télétrucs* de Mathieu Laurette qui vécut plusieurs années sur des produits « satisfait ou remboursé ». On pourrait aujourd'hui penser au travail des Yes Men.

De l'entretien

Un autre exemple intéressant est l'entreprise menée par Christian Gattinoni (artiste et critique d'art) dans la revue en ligne *exporevue.com*. Gattinoni est le premier à défendre cette figure de l'artiste-critique qui n'hésite pas à mettre en parallèle son travail et celui d'autres artistes. À l'intérieur de l'équipe d'*exporevue*, on trouve le jeune artiste et critique Yannick Vigouroux, émule de Gattinoni, que l'on connaît pour ses nombreuses publications mais aussi pour son goût immodéré pour l'entretien et la conversation. Je l'ai déjà dit, il me semble que la critique d'artiste trouve dans cette forme quelque chose qui lui est propre, une singularité de pensée qui évite l'écueil d'une théorie pseudo-philosophique mal digérée mais qui, dans le face-à-face, évite également cet égocentrisme que l'on pourrait suspecter chez l'artiste parlant de lui-même.

J'ai commencé mon intervention en citant Louis Marin, et je tiens à rappeler qu'il est l'auteur de l'une des réflexions les plus intéressantes qui aient été menées autour de la question de l'entretien dans son ouvrage : *De l'entretien*¹¹ où il est spécifiquement question de l'entretien d'art. D'emblée, Marin expose le fait que tout entretien est forcément fictionnel, même si la rencontre a bel et bien eu lieu et même si les propos retranscrits ont été enregistrés. Bien entendu, Marin réfute l'entretien dans son sens journalistique ou télévisuel, il s'agit bien de « (se) proposer une sorte de contrat théorique (ou rhétorique) avec soi-même et avec l'interlocuteur pour tracer les limites d'un discours nécessairement en risque de dérive ou en danger d'improvisation. » (p. 11). « D'où le souhait, le désir, d'un accord "antérieur" à la prise de parole, le vœu d'une secrète complicité ou d'une réciproque séduction qui instituerait, avant le premier mot du premier échange, un "sujet" non pas double mais duel ». (p. 13) L'entretien, selon Marin, est donc une forme, ou un genre de discours avec sa logique, sa rhétorique, son histoire, autant de constituants d'un fondement critique. Et Marin d'inaugurer l'entretien qu'il met en place dans cet ouvrage à partir de cette question : « Il faudrait s'interroger sur les raisons, causes et motifs de ce privilège. Pourquoi le discours tenu à deux, le dialogue en forme d'entretien – qui est une espèce du genre dialogue dont il faudrait cerner la différence spécifique – est-il apparu la meilleure manière de "parler" des œuvres d'art ? » (p. 19). Et c'est bien ce qui, dans le fond, est intéressant dans la critique d'artiste : ce double-jeu, un va et vient entre ce qu'il dit de l'artiste dont il parle et ce qu'il fait transparaître de lui-même.

Pour en revenir au travail de Yannick Vigouroux... Yannick Vigouroux est photographe et a pour particularité de travailler avec des appareils photos de toutes sortes et de s'intéresser à la photographie faite au polaroïd, appareils numériques et tous genres y compris téléphone portable, appareils jetables, vieux appareils etc¹². Dans son travail de critique, il s'attache à parler de jeunes artistes peu connus, et, dans la relation qu'il tisse avec eux par le biais de l'entretien, non seulement il finit souvent par poser pour les artistes en question et inversement, mais parfois l'entretien se prolonge dans un travail plastique commun, et, dans tous les cas, il donne lieu à la série des portraits/objets (Fig. 4). Bien sûr, il choisit ces artistes en fonction de ses goûts, mais l'observateur attentif comprend très vite à le lire et à regarder ses photographies, que le lien va au-delà, c'est-à-dire qu'il y a un lien de type *artistique* (parfois conscient, parfois non) très évident. Par exemple, ce n'est pas un hasard si Vigouroux, après avoir fait un travail sur les crimes, se soit intéressé aux *Meurtres sur commande* de Yann Toma, pour qui il a, à son tour, posé (Fig. 5). Idem pour le travail d'Édouard Levé qu'il défend depuis le début¹³ mais aussi à travers l'entretien publié dans *exporevue* ainsi qu'un travail fait en commun, rien de plus normal chez Édouard Levé qui

¹¹ Louis Marin, *De l'entretien*, éd. de Minuit, 1997.

¹² Il est notamment le coauteur, avec Jean-Marie Baldner, de l'ouvrage récent, *Les pratiques pauvres - Du sténopé au téléphone mobile*, crdp, éd Isthmes, 2005.

¹³ Voir, entre autres, « Écrans, mascarades et hybridations photographiques : pour une esthétique de l'obscène ? », in *La Voix du Regard* n° 15, « L'obscène, acte ou image ? », 2002, p.197-203.

s'est lui-même parfois plu à l'exercice de la conversation¹⁴ sans même évoquer ses entretiens fictifs.

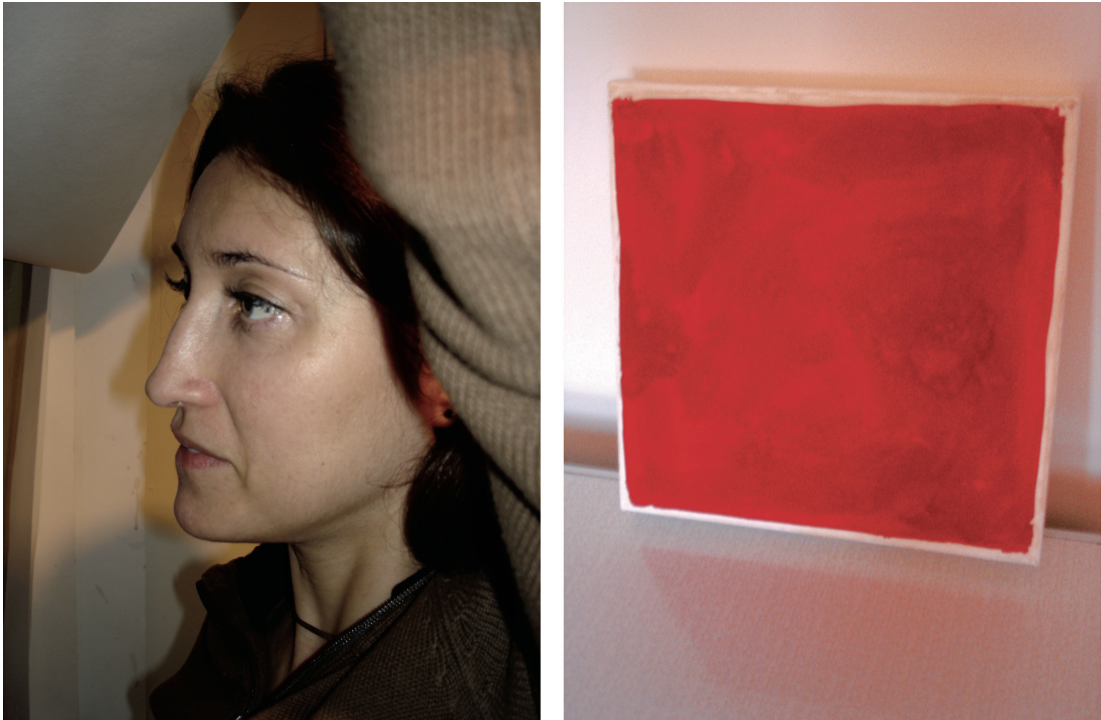


Fig. 4. Yannick Vigouroux, Portrait-objet d'Ana Patricia Palacios, photographie numérique, 2005.



Fig. 5 Yann Toma, *Crime du Bataclan - Affaire Yannick Vigouroux*, photographie noir et blanc - 220x167cm, courtesy galerie Patricia Dorfmann, 2000.

¹⁴ Voir notamment, « Le Palais de Tokyo, souk-cathédrale, conversation entre Édouard Levé et Anna Guilló », in *Cimaise* n° 269, mars-avril 2002, p.5-19.

On comprend assez vite la porosité qui s'instaure alors entre les deux sujets de l'entretien et également entre les deux œuvres des artistes. Or, c'est à mon sens, une manière d'imbriquer ou alors carrément de détruire le distinguo discours « de » / discours « sur ».

Ces exemples d'entretiens d'artistes foisonnent dans les revues¹⁵. Il suffit d'évoquer, là encore la revue [*plastik*] et tout spécialement son dernier numéro qui, sur une proposition de Nathalie Delbard, à voulu explorer la question du collectif d'artistes sous le titre : « Œuvres à plusieurs »¹⁶. Les entretiens y occupent une place assez importante, à commencer par l'entretien que nous a accordé Germain Roesz, grand connaisseur de tout ce qui concerne le travail en groupe et qui a pris, pour répondre à cette longue conversation, tout naturellement le point de vue de l'artiste mais également du théoricien qui s'est intéressé à la question¹⁷. On soulignera en outre deux autres entretiens, menés également par deux plasticiennes, un entretien entre Nathalie Delbard et Art Orienté objet¹⁸ (Fig. 6) enfin, celui d'Anne-Valérie Gasc et les architectes Berdaguer et Péjus¹⁹ (Fig. 7).



Fig. 6 Nathalie Delbard, *Employés*, 16 photographies découpées, 10 X 10 cm chacune. Vues de l'exposition 202 rue de Rivoli, Hôtel Saint-James, Paris, 2003.

Ce qui est frappant dans toute cette série d'entretiens, c'est de voir à quel point on peut tisser des analogies formelles, théoriques et critiques sur les travaux plastiques des interlocuteurs. C'est en cela que je tentais de souligner la spécificité de l'entretien d'artiste.

¹⁵ J'ai trouvé également dans la forme entretien un mode privilégié d'écriture, je dirais même d'un mode de pensée pour la graphomane que je ne suis pas. J'ai eu l'occasion de réaliser de nombreux entretiens avec des artistes mais aussi des théoriciens, Marie-José Mondzain, par exemple, et à chaque fois je me présente comme plasticienne, avec mon point de vue de plasticienne, ma sensibilité etc. Je crois que ces liens ont été particulièrement évidents dans l'entretien réalisé avec David Nebreda, « J'espère que mon travail sera toujours innocent », précédé par « Le déplacement du sujet. Note sur David Nebreda », in *La Voix du Regard*, n° 15, *op. cit.* p.70-77, mais encore plus dans l'entretien réalisé avec Pierrick Sorin, artiste dont je partage le goût pour l'autoportrait et le déguisement (Fig. 9) : « Je résiste à ce en quoi je crois », in *La Voix du Regard*, n° 16, « Croire et faire croire », 2003, p. 292-299.

¹⁶ [*plastik*] n°4, revue du Cérap, « Œuvres à plusieurs », Publications de la Sorbonne, 2004.

¹⁷ « La création collective n'a ni chef, ni rênes, ni cheval », entretien avec Germain Roesz, propos recueillis pas Katrin Gattinger et Anna Guilló, *ibid.*, p. 13-49.

¹⁸ « Une gémellité du sensible », *ibid.* p. 58-74.

¹⁹ « Berdaguer et Péjus. Seuls », *ibid.* p. 154-169.

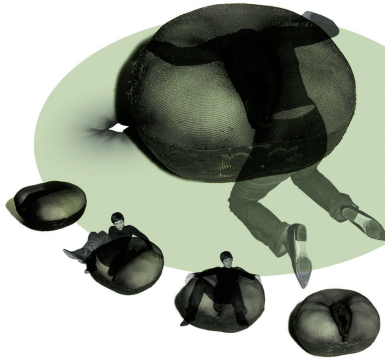


Fig. 7 Anne-Valérie Gasc, pOuf, maquettes d'expérimentation et simulation d'usage, 2001. Collants, bas noir et résille bleu marine, ouate, Ø 20 cm.

Or, il me semble que cette forme, qui est une forme critique à condition, évidemment d'en respecter les prérequis dont parlait Marin, échappe à tout ce qu'on peut trouver par ailleurs dans le champ de la critique. Il en émane une pensée singulière qui convoque le sens critique du lecteur qui, plus qu'ailleurs, est à son tour invité à prolonger la discussion. Alors, il faudrait pouvoir déterminer les paramètres de cette spécificité, (et ce serait là le motif d'une autre intervention, voire d'un autre colloque). Mon hypothèse tournerait autour de la question du sujet, sujet duel, donc, qui est au cœur de l'œuvre (ou des œuvres), qui est évidemment au cœur de la conversation, au cœur de l'écriture, donc de la pensée. Or, ce sujet, c'est l'œuvre, mais c'est aussi bien évidemment l'artiste avec son corps, sa voix, sa parole, qu'il échange, dans les cas que j'ai mentionnés avec un autre artiste, et c'est peut-être cette dimension fondamentalement humaine (je n'oserai pas dire humaniste) qui fait toute la force de ces entretiens.

Pour finir

En somme, la question qui se pose est celle de la *validité* du discours de l'artiste, mais on peut se poser exactement les mêmes questions sur la validité du discours sur l'art en général. La critique a un véritable travail à entreprendre aujourd'hui dans l'analyse concise et précise des réseaux et du pouvoir qu'exercent les critiques, pouvoir au sens politique du terme. Qu'on me permette de préciser que je n'ai rien contre les critiques même si mon opinion est que le discours sur l'art en général est plus intéressant *en soi*, et très rarement comme complément de l'œuvre. Bien entendu, il y a des œuvres « hermétiques » qui ont souvent besoin d'un discours qui les accompagne, mais il s'agit toujours d'un discours qui fait partie intégrante de l'œuvre, là encore, un discours *de* et non pas *sur*, avec une pensée qui ne serait pas extérieure à l'objet lui-même. Quand je devore des commentaires comme ceux d'un Daniel Arrasse et que je me retrouve devant une œuvre qu'il a regardée, je me dis, « tiens Arrasse a trouvé cela là-dedans, c'est curieux, intéressant ou non », mais c'est plutôt l'œuvre qui influence le commentaire de l'auteur *a posteriori*, comme une pensée anachronique. C'est en ce sens qu'aujourd'hui l'art influence sa critique. Or, ce principe d'influence à rebours peut peut-être changer les regards, modifier les *a priori* sur le travail des critiques et rappeler que l'activité artistique ne se laisse que très rarement saisir sauf peut-être dans le cas de l'entretien qui se place, me semble-t-il (mais ça se discute) sur un tout autre registre.

De là à se demander si l'entretien ferait œuvre (à plusieurs), il n'y a qu'un pas, mais ça c'est encore une autre histoire.