



Profane

Profane

20



n.20

FR 186  
ISBN 978-2-900

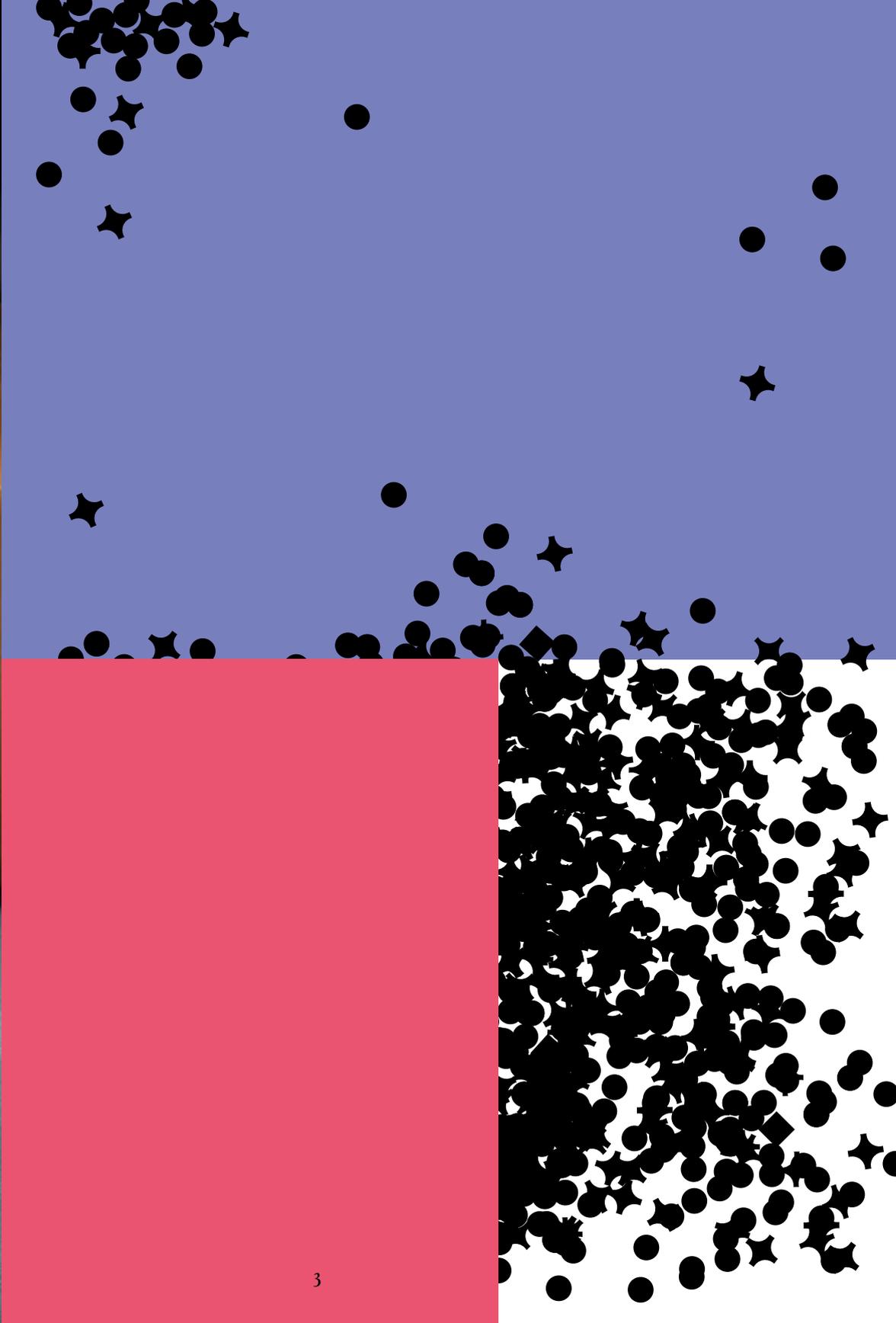
ISS

Pri am

Profane Profane Pr

art  
D

# LIAIGRE



PROFANE

PROFANE N° 20  
PRINTEMPS-ÉTÉ  
2025

REVUEPROFANE.COM

FONDATION  
ET DIRECTION DE  
PUBLICATION

Charlotte Halpern &  
Bertrand Houdin

RÉDACTION  
EN CHEF

Carine Soyer

DIRECTION  
DE CRÉATION

Anamorphée

CONCEPTION  
GRAPHIQUE

Syndicat (François Havegeer,  
Sacha Léopold et Arthur  
Chaput)

RETOUCHE

Maison de correction  
(Hatim el Hihi)

COORDINATION

Pauline Langlois

RÉGIE PUBLICITÉ

Kamaté Régie

CONTRIBUTEURS IMAGE

Amedeo Abello  
Julia Andréone  
Ana Blagojevic  
Aliocha Boi  
Hugo Bouteyre  
Sarah Carrier  
Yvonne Dumas  
Milne Edwards  
Juliette Frenay  
Théo Garnier-Greuz  
Jonathan LLense  
Jonas Marguet  
Dorothee Marot  
et François Valla  
Patrick Morineau  
Motoki  
Scheltens & Abbenes  
Laure Sée  
Santi Sierra  
et Jeremy Blasco

CONTRIBUTEURS TEXTE

Florence Andoka  
Nicola Baroni  
Manon Bruet  
Timothée Chaillou  
Raphaëlle Elkrief  
Séréna Evely  
Jérôme Lamy  
Elena López Riera  
Tristan Piérard  
Alexandra Reghioua  
Margaux Seux  
Mildred Simantov  
Carine Soyer  
Sébastien Thème  
Leslie Veisse  
Gilles Weinzaepflen

CONTRIBUTEURS VIDÉO

Lucas Charrier

photographie de couverture : Julia Andréone











Entrepreneur compulsif, avec plus d'une centaine de sociétés à son actif dans des domaines aussi variés que les bateaux de plaisance ou les bijoux en argent plus récemment, Patrick Morineau trouve pourtant le temps de créer. En 1997, un lumbago l'immobilise dans sa maison en Vendée, il commence alors à peindre sur des galets. Il explore ensuite la technique des collages-découpages, collectionne des bouchons qui viendront recouvrir des meubles... Pendant le confinement, en 2020, il se remet à peindre à l'acrylique sur toile, sans jamais s'arrêter depuis. « Je réalise des paysages d'après mes souvenirs ainsi que des personnages sortis de mon imagination. J'aime forcer les couleurs, m'affranchir du réel, apporter de la gaieté et du bonheur à ce que je peins. J'opère couleur par couleur en réalisant plusieurs tableaux à la fois, laissant l'inspiration me guider. »



# Vingt numéros. Dix ans!

## Est-ce l'heure du bilan?

Demandons donc à Gilles, amoureux des chiffres, certes, mais surtout des costumes de clown et de tout ce qui a trait au cirque.

## Faut-il aller en parler?

Auprès de Mathias, psychiatre, ou d'Agnès, psychosociologue clinicienne. Ils nous aideront peut-être à y voir plus clair, s'ils ne sont pas occupés à peindre.

## Faire un vœu?

En débusquant le rayon vert dans le rayon maison & hygiène ménagère du supermarché avec Rada. En pariant, sinon, sur la hardiesse d'un pigeon coloré auprès de colombiculteurs espagnols. Ou encore, en espérant croiser, depuis la route vers la Lozère nous menant chez Denise et Maurice, un épouvantail vert.

## Croiser les doigts?

Comme Claudine tresse des brins entre eux.

## Envisager une reconversion?

En consultant Patrick, entrepreneur chevronné, qui aura certainement une idée de business et un conseil à partager, entre deux toiles entamées.

## Opter pour un porte-bonheur?

Il n'y aura, pour cela, qu'à faire son marché parmi les Fings de Camille.

## Et pourquoi ne pas s'en réjouir, tout simplement?

Voilà, c'est décidé, *Profane* va célébrer cet anniversaire sous diverses formes, car plus on est nombreux, plus la réjouissance a lieu. Les festivités débiteront par une exposition-vente, du 11 au 14 juin, à la Concession République à Paris, qui permettra d'apprécier, de saluer et d'acquérir des productions autodidactes, grâce à l'œil éclairé de Graziella Semerciyan, commissaire d'exposition. Après l'été, un autre rendez-vous clôturera cette première décennie grâce à une deuxième, en toute allégresse: car à l'occasion des 20 ans de sa galerie d'art brut, Christian Berst, qui fait ici l'objet d'une rencontre, nous invite à occuper The Bridge, l'espace adjacent à la galerie. Joie. Du 6 septembre au 25 octobre, nous serons donc sur le pont.

Programmes et détails à suivre. Venez!

Carine Soyer

UNE INVITATION	5 → 13
À Patrick Morineau, entrepreneur de la couleur	
UNE RENCONTRE	18 → 27
Avec le galeriste Christian Berst, l'art brut en toute netteté	
UN CABINET D'AMATEUR	28 → 45
Dans la maison de Gilles Maignant, un dressing circassien très fourni occupe un étage	
UNE RÉFLEXION	46 → 55
Les savoirs populaires: des forces vives pour le chercheur sociologue Jérôme Lamy	
UN TOC	56 → 71
Un illustrateur italien respecté rejoint incognito une île, sans autre dessein	
UNE CITATION	72 → 73
D'Inoxtag, créateur de vidéos et lanceur de défis	
UN ALBUM	74 → 83
L'herbier dansant de la photographe Yvonne Milne Edwards Dumas	
UN AUTODIDACTE	84 → 95
Gwenaël Zéphoris, directeur de création, sculpteur à ses heures rêvées	
UN LIEU	96 → 111
En Italie, chez Ettore Guatelli, tous les objets du quotidien sont dignes du musée	

UN MOT	112 → 121
L'artiste Rada Boukova aime contempler des sacs-poubelle	
UN GESTE	122 → 135
Claudine Germé noue avec le végétal une relation fusionnelle	
UNE TROUVAILLE	136 → 145
Agnès Santourian, psychosociologue clinicienne, fait parler la surface de papier	
UN CLUB	146 → 161
En Espagne, des hommes paradent avec des pigeons mâles	
UN QUESTIONNAIRE	162 → 165
À Mathieu Mercier, artiste collectionneur	
UN STYLE	166 → 181
À la campagne, Denise et Maurice ont fondé une famille d'épouvantails qu'il faut bien habiller	
UN MÉDIA	182 → 191
La collection d'écrits de théâtre et de cinéma de l'artiste Alix Boillot	
UN TRUC	192 → 203
Inventaire de nécessaires à créer dans les ateliers d'artistes	
UN POINT DE VUE	204 → 209
Le chorégraphe Philippe Jamet cherche le sens de la vie chez l'habitant	
UNE DOUBLE VIE	210 → 217
Mathias Mazaltob, psychiatre et peintre de sujets patients	
UN DADA	218 → 233
Stranger Fings: la série d'objets sans fin de Camille Lichenstern	
UN ÉCART	234 → 241
«Art généré», un projet qui donne à l'IA le pinceau	

UNE RENCONTRE

Sa galerie parisienne fête ses 20 ans cette année. Avec près de 100 expositions et autant de publications, Christian Berst a mis en lumière le travail d'artistes venus de tous horizons sous l'estampille art brut, manière pour lui de qualifier sans restreindre. Il revient sur cette dénomination, son approche et sa volonté de rendre toujours plus visible, auprès du public, des collectionneurs et des institutions, un art pulsionnel, viscéral, à la démesure de l'humain.

entretien : Timothée Chaillou

photographies : Jonathan LLense

# avec Christian Berst





### D'où viens-tu?

J'ai un parcours typiquement atypique d'autodidacte. Ayant grandi en Alsace dans un milieu ouvrier, je décide cependant de boycotter mon bac pour travailler à l'usine. Tout en écrivant. Je vis ça comme une mise à l'épreuve. Puis, à la place du service militaire, j'effectue deux ans de service civil dans un centre social en banlieue parisienne. Un concours de circonstance m'amènera à m'occuper de politique audiovisuelle dans un ministère durant six ans. Je démissionne et deviens finalement un pionnier du web littéraire ainsi qu'un éditeur. C'est au début des années 1990 que j'ai connu mon épiphanie pour l'art brut, lorsque j'ai découvert l'œuvre d'Adolf Wölfli. J'ai été immédiatement fasciné. Mais, en confrontant ses œuvres à la définition de l'art brut par Jean Dubuffet, j'ai ressenti un hiatus qui m'a interpellé.

### Quel est ce hiatus?

Il réside dans la polarisation que Dubuffet opérait entre l'art brut et les arts dits culturels. Dès son premier manifeste, le titre même – *L'Art brut préféré aux arts culturels* – portait en lui une opposition. J'ai toujours été adepte de la nuance, et cette polarisation me dérangeait.

Dubuffet insistait sur la différence de l'art brut, mais je percevais que cette distinction était davantage dogmatique que réelle. Bien sûr, on peut admettre que certaines formes d'art sont « différentes » dans leur intention ou leur contexte, mais les œuvres elles-mêmes, replacées dans d'autres cadres, pouvaient apparaître comme relevant de l'art contemporain. Ce dogmatisme initial m'a gêné, mais il m'a poussé à une réflexion plus profonde, me conduisant à vouloir exercer un droit d'inventaire.

Dubuffet a cristallisé un phénomène en tentant de réunir des œuvres qui, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, étaient regroupées sous l'appellation « art des fous ».

Pas exactement, puisque Dubuffet réunit « l'art des fous », « l'art médiumnique » et ajoute sa propre « touche » avec la notion d'« homme du commun » qu'il développe dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*<sup>1</sup>. Cependant, cette qualification est en soi un paradoxe. Par exemple, le facteur Cheval est

1.  
Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, 1973.

un personnage extraordinaire au sens premier du terme, quelqu'un qui transcende le commun. Il n'y a rien de banal dans sa démarche ou dans l'édification de son Palais idéal.

Tu as choisi comme nom de galerie « Christian Berst art brut ». L'art brut ne m'intéresse pas... J'ai été scolarisé dans une école Freinet en Provence, passant du Luberon à la Camargue, avec leurs traditions respectives, et j'avais pour entourage Claude Viallat, Léopold Truc ou Christian Lacroix – des créateurs, sans distinction. Quand je dis que l'art brut ne m'intéresse pas, c'est uniquement en tant que catégorie.

Je comprends que cela ébranle le conservatisme que j'ai souvent observé dans le monde de l'art. Celui-là même qui ne peut parler d'art sans y adjoindre l'épithète de « contemporain ». Pourquoi? Parce qu'il s'agit de provoquer chez son interlocuteur un biais particulier, de le placer dans le périmètre plus ou moins précis de son discours. Il en va de même lorsque l'on accole « brut » à « art ». Certes, l'art brut est un terme discutable et ambivalent, mais c'est un socle à partir duquel j'invite à un changement de paradigme. Il faut juste avoir le courage de s'affranchir des canons dominants et des habitudes sclérosantes.

D'ailleurs, lorsque certains disent: « Tout commence avec Dubuffet », je réponds: « Non, il est lui-même l'héritier d'Aristote et Socrate, des romantiques, des surréalistes qui, avant lui, ont célébré la folie – l'altérité, donc –, comme un élément indissociable du génie. »

Si l'on perçoit les catégories comme des structures rigides qui enferment et excluent, bien sûr, elles sont contestables. Si, en revanche, elles sont envisagées comme des points d'appui, comme des pierres d'achoppement permettant d'initier un dialogue ou une réflexion, alors elles deviennent utiles, indispensables même.

Comment penser sans mots, sans concepts? Les catégories ne sont pas intrinsèquement des prisons; elles sont des outils. Leur usage dépend de l'intention sous-jacente: ouvrir ou fermer, inclure ou exclure.

### Nommer pour penser.

Camus disait: « Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde<sup>2</sup>. »

### Que penses-tu du critère d'autodidaxie<sup>3</sup>?

Les critères d'autodidaxie ou d'exemption de culture posés par Dubuffet dans les années 1940 me paraissent notoirement inopérants. Tant d'artistes contemporains sont autodidactes, ça n'en fait pas des artistes bruts. Quant à dire que des gens sont exempts de culture, c'est juste une négation choquante de la diversité culturelle. Non, ce qui est constant dans l'art brut, c'est une créativité fondée sur l'écart mental ou social d'avec la norme qui donne lieu à la mise en forme d'une mythologie personnelle. Et ceci, loin des circuits de légitimation ou de monstration.

### Et de l'*outsider art*?

Les Anglo-Saxons ont accolé le label d'*outsider art* à un certain nombre de pratiques un peu orphelines, qui ne s'intégraient pas forcément dans des catégories bien définies. Que recouvre réellement ce terme? Manifestement, il dépasse la notion d'art brut telle que je la conçois, et telle que Dubuffet lui-même la concevait.

En léguant sa collection à la Suisse, Dubuffet a ressenti le besoin de clarifier certaines choses. Cela l'a conduit à opérer une séparation entre l'art brut et ses apparentés. L'*outsider art* fait tout le contraire: il mélange absolument tout ce qui ne rentre pas dans le « canon » ou qui souffre d'un déficit de reconnaissance. Quant au terme lui-même, c'est un aveu d'exclusion auquel je ne peux souscrire.

Bref, si l'*outsider art* est une galaxie, l'art brut en est le soleil.

### Deleuze disait que « le point de démence de quelqu'un est la source de son charme même<sup>4</sup>. »

Cela me fait penser à la phrase de René Char: « Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience<sup>5</sup>. » Et moi, ce trouble, je le trouve fécond. Il doit être fécond.

2.

Albert Camus, « Sur une philosophie de l'expression » in *Poésie* 44, n° 17, janvier-février 1944.

3.

L'autodidaxie est l'acquisition de connaissances par un individu en dehors des dispositifs éducatifs officiels et sans intervention d'un maître.

4.

Gilles Deleuze, in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, documentaire (450 minutes) de Pierre-André Boutang, filmé entre 1988 et 1989, diffusé en 1995.

Qu'as-tu remarqué en voulant intégrer le milieu de l'art parisien?

J'ai été frappé par le conformisme et les préjugés du monde de l'art. Je pensais arriver dans un univers où la disruption, l'avant-garde faisaient loi. Mais pas du tout. J'y ai rencontré deux adversaires farouches : le dogmatisme et l'ignorance. J'ai rencontré des gens éminents qui ne savent pas grand-chose sur le sujet de l'art brut, qui n'y ont pas assez réfléchi, qui n'ont jamais vraiment envisagé cette notion. C'est dans leur angle mort.

Comment naviguer dans cet univers lorsque l'on se situe du côté d'une attitude plus singulière?

Il existe différentes formes d'adaptation et de refus d'adaptation. Certains artistes bruts évoluent et ne correspondent plus aux critères de l'art brut. Dans certains cas, plutôt rares cependant, leur exposition au monde de l'art révèle en eux une conscience de leur statut d'artiste, ce qui peut les amener à sortir d'une forme de chrysalide. Ils se perdent peut-être pour l'art brut, mais ils se trouvent en tant qu'artistes, et c'est une incarnation en soi. Mais pour la plupart, leur nature profonde, change rarement. J'observe que plus leur mythologie personnelle est puissante, moins ils se soucient de l'extérieur.

Comment écris-tu les biographies de tes artistes?

L'enjeu autour de la biographie et de la singularité artistique se pose avec acuité. Faut-il mentionner les particularités de l'artiste? C'est une responsabilité énorme. D'où parle-t-il? D'où crée-t-il? Éviter cette question revient à masquer une réalité qui a pourtant façonné son œuvre. Face à ce constat, j'ai choisi d'assumer pleinement cela dans mes cartels d'exposition : je dis ce que je sais.

Je trouve que c'est une atteinte à l'intimité. Et cela resserre de façon coercitive la lecture de l'œuvre : les spectateurs se retrouvent coincés dans ce qu'ils vont prendre comme une «révélation». Un symptôme peut évoluer, se transformer, et se

dissoudre au fil du temps dans le corps et l'esprit d'un être. Les nominations psychiatriques ou les «handicaps» n'ont pas vraiment de place dans mes pensées.

La maladie mentale peut être un catalyseur d'énergie, une énergie surnaturelle pour certains créateurs.

Lorsque l'on nomme une caractéristique, ce n'est pas pour réduire un artiste à une seule facette, mais pour comprendre le terreau dans lequel son œuvre a pu émerger. Ce n'est pas une manière d'enfermer ou d'occulter, mais au contraire d'ancrer. Mettre une étiquette ou influencer la perception d'une œuvre en révélant ou en taisant certaines informations est un choix délicat. En voulant taire la différence, ne finit-on pas par commettre un mensonge par omission? N'est-ce pas le signe qu'on n'a pas encore pleinement accepté cette différence? Cela ne gêne personne que, dans l'art contemporain, une œuvre soit précédée ou accompagnée d'un discours, d'un «paratexte» qui, dans certains cas, devient une prothèse indispensable pour qu'elle tienne debout. Pourtant, ça infléchit grandement sa perception par le public.

Je pense qu'il y a d'autres alternatives : les voies poétiques, les écrits d'artistes.

Mais quid des artistes pour lesquels il n'y a que la possibilité d'un tiers qui parle à leur place, par procuration? Parce que là, tu parles d'artistes qui maîtrisent le verbe et la manière dont ils veulent se présenter au monde, parce qu'ils l'ont décidé. Si l'on dit : «Il est considéré comme schizophrène», c'est une formule générique qui permet de comprendre que cette personne a un haut degré d'altérité.

As-tu une déception?

Je suis agacé à l'idée qu'on m'ait vendu une histoire de l'art où il manque un chapitre. Je ne voulais pas faire passer l'art brut, qui me troublait au plus haut point, pour quelque chose que j'étais convaincu qu'il n'était pas. Je pense comme un chercheur. Je m'interroge, et j'aimerais qu'on s'interroge collectivement. Je crois que l'intelligence collective doit l'emporter à un moment donné. Il faut se dire qu'il est temps de s'asseoir, d'examiner ce que nous avons sous les yeux, et de ne pas réduire la question à des simplifications. Est-ce

qu'on n'est pas capables de réfléchir à la définition de l'art et de la renouveler à la lumière de ce qui se passe sur ce terrain-là? Ce terrain dont les bords sont toujours un peu fluctuants, mais en même temps, ne dit-on pas que ce sont les bords qui définissent le centre?

Godard rappelait souvent que la marge tient le texte, tandis que Derrida disait aimer « quand les bords du contexte s'évasent<sup>6</sup> ». Je ne pense pas qu'on t'ait vendu un livre d'histoire de l'art dont il manquait un chapitre, mais un livre dont il manquait un paragraphe à chaque page. Finalement, avec ces définitions, ces catégories, il se joue quelque chose qui a un lien beaucoup plus fort avec l'acte de création même.

Qu'est-ce qui fait que l'homme, à un moment donné, a investi des objets qu'il a façonnés du pouvoir de lui faire dépasser sa propre condition? Je pense que les premières œuvres d'art étaient des objets culturels avant tout. Aussi, retrouver ce lien au culturel et au spirituel chez des artistes qui ne font pas profession de l'être, qui ne sont pas occupés à trouver leur place dans un marché ou dans un *continuum* — celui de l'histoire de l'art tel qu'il est conçu par l'Occident —, cela ne peut que me transporter. À bien y réfléchir, les artistes bruts sont peut-être les véritables « *insiders* ».

6.  
Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978.



UN CABINET D'AMATEUR

En France, on estime que le cirque compte autour de 500 compagnies et près de 2 000 artistes. Une scène vivante, qui subjugué un homme, Gilles Maignant, depuis des années, plutôt des décennies. Jusqu'à inviter l'univers du chapiteau sous son propre toit. Un tour de piste costumé, cela va de soi, pour retrouver une part de ce qui a bercé tout un chacun; souvenirs de numéros, visions de feu, envolées et frayeurs diverses reviennent ainsi à la mémoire...

texte :  
Raphaëlle Elkrief

photographies : Juliette Frenay

modèles :  
Juliette Frenay et Gilles Maignant

# Chez Monsieur Loyal

maquillage : Melissa Giordan





Au premier étage d'une maison de l'arrière-pays niçois, Gilles Mignant a bâti pierre à pierre un sanctuaire dédié aux rêveries éternelles de l'enfance. Un « musée du Cirque » qui, loin des projecteurs des institutions officielles, abrite une constellation de 50 000 fragments d'un monde nomade, trouvés et conservés avec méthode, et révèle un paradoxe fascinant : celui d'un chercheur au CNRS, mathématicien rigoureux, qui s'abandonne tout entier à la fantaisie débridée du chapiteau. Comme si les deux hémisphères d'un même cerveau cohabitaient en parfaite harmonie, l'un consacré aux équations biostatistiques qu'il enseigne à la faculté de médecine de Nice, l'autre vibrant aux sonorités des fanfares et aux couleurs chatoyantes des costumes de clown.

C'est au départ une simple fascination d'enfant mais Gilles Mignant va rapidement passer la frontière entre le spectateur passionné et l'initié, en parcourant les coulisses des plus grands cirques venus se produire en France. Adolescent déjà, il collectionne, stocke, conserve. « Un jour, j'ai rencontré un homme de théâtre parisien qui m'a dit : tout ça n'a aucun intérêt. Je vais t'expliquer ce qu'est une belle collection. » Ce mentor inattendu, c'est Jean Villiers, homme de théâtre extrêmement érudit, grand collectionneur de documents iconographiques sur le cirque, notamment pour le musée des Arts et Traditions Populaires. Il lui enseigne à chercher l'âme cachée des objets, à traquer les vieilles gravures, les factures anciennes, les cartes postales, les lithographies et les objets en bronze.

Chez Gilles Mignant, si les murs rouges s'ornent d'affiches aux couleurs passées, témoins d'une époque où chaque cirque commandait à un artiste une création originale, les costumes sont les véritables bijoux de sa collection. Plus de 350 tenues suspendues comme autant de peaux vides attendent leurs fantômes. « Au départ, je collectionnais surtout le papier, parce que c'est plus facile à conserver », explique-t-il. Puis, un premier costume, entièrement pailleté, lui fut offert gracieusement par un de ces hommes de cirque dont il est devenu ami. Ce premier en appellera un deuxième, un troisième... Dans ce dressing circassien, les créations de Vicaire occupent une place d'honneur, « l'équivalent d'Yves Saint Laurent pour la mode ». Ce costumier mythique, qui a aussi habillé Sylvie Vartan, Dalida, les artistes des Folies

Bergère et du Moulin Rouge, a réalisé plus de 400 costumes de clown. « Les artistes de cirques disent d'ailleurs qu'ils portent un Vicaire. » Ces habits de lumière racontent à leur façon l'évolution d'un art, le glissement imperceptible des goûts et des époques. « Les tout premiers costumes étaient surtout en satin, avec très peu de broderies jusque dans les années 1930. De là aux années 1980, c'est très brodé, très pailleté. Et, maintenant, le cirque actuel a plutôt tendance à revenir vers des costumes sobres. » Il faut dire que l'époque est moins faste, la réalité économique plus sombre...

Pour constituer ce cabinet des merveilles, Gilles Maignant a développé une approche méthodique, où la rigueur du chercheur nourrit la ferveur du collectionneur. « Ça, c'est mon côté scientifique: j'ai programmé à peu près toutes les requêtes possibles sur toutes les salles de vente aux enchères du monde entier. » Il reçoit ainsi des alertes automatiques chaque matin. Cette méthode lui permet de faire des trouvailles exceptionnelles, comme cette sculpture dans le style de Dalí représentant deux trapézistes, qui pourrait être un original. Sans oublier cet autre petit personnage représentant Philip Astley, l'inventeur du cirque, trouvé « par hasard, au fin fond de la Roumanie, chez un tout petit antiquaire ». Outre ses voyages, son réseau s'étend désormais aux quatre coins du globe, avec environ 80 correspondants qui scrutent pour lui brocantes et marchés.

Mais la collection n'est pas qu'un assemblage d'objets inertes, elle vit surtout des amitiés tissées avec les grandes familles du cirque. Comme avec les Bouglione, propriétaires du Cirque d'Hiver: un jour, alors que Gilles traversait une période difficile liée à la santé de sa mère, ils lui ont offert la sculpture d'un cheval ailé, réplique de ceux qui ornent les coursives du Cirque. Ces rencontres lui ont ouvert la porte d'une histoire non écrite, faite d'anecdotes que les livres ne racontent pas. Comme ces containers entiers de costumes que la famille Bouglione dut jeter par-dessus bord lors d'un voyage au Brésil, pour alléger un bateau trop lourd. Ou cette rivalité légendaire avec les Frères Amar, autour d'un troupeau de seize éléphants...





Ce que Gilles Maignant collectionne peut-être avant tout, ce sont les valeurs que le cirque incarne. Un monde où l'on accepte l'échec pour mieux recommencer, et un paradigme qui intéresse particulièrement le professeur en mathématiques : celui de l'apprentissage par l'erreur. « Quand un artiste fait un triple au trapèze et qu'il le rate, il le réessaie. »

Dans sa maison-musée accessible aujourd'hui uniquement sur invitation, il nourrit un rêve plus grand : « L'objectif ultime, c'est de monter une fondation et d'ouvrir un musée au public sur la Côte d'Azur. » À l'heure où le cirque contemporain redéfinit ses contours, où les animaux quittent progressivement la piste, où les codes esthétiques se réinventent, cette collection devient le conservatoire précieux d'un art en perpétuelle mutation. Un art qui, comme le dit Gilles Maignant avec une conviction tranquille, « ne connaît ni frontières, ni barrières de langue ; ce sont de vraies valeurs humaines qu'on devrait avoir dans la société. »











Que sais-je quand je suis profane?  
Suis-je, presque en l'ignorant,  
détenteur d'un... savoir? C'est à une  
réhabilitation des connaissances  
émanant du commun, des entende-  
ments du tout-venant, que s'emploie  
ici Jérôme Lamy, chercheur au  
CNRS. Une manière de prendre  
à contre-courant l'idée selon laquelle  
l'élite sachante serait seule légitime  
à se prononcer, laissant aux non-  
professionnels tout le loisir de mesurer  
l'étendue de leurs tâtonnements.

illustrations : Théo Garnier-Greuz

**Acquis veut  
bien l'entendre**

texte :  
Jérôme Lamy

C'est en  
profanant  
qu'on devient  
profanateur.

VIVE  
L'ÂME  
À TEUR  
(TEUR N'EST  
PAS SAVANT)

SUCH AN  
AMATEUR

THANK  
YOU

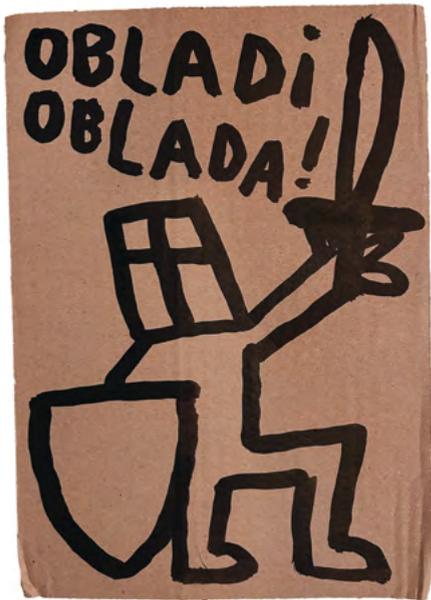
Les pratiques scientifiques, que l'on associe aujourd'hui aux laboratoires de recherche, aux revues prestigieuses, mais aussi à la haute technologie et à l'innovation, se sont constituées, lentement, en disciplines. Ce savoir académique a organisé des règles précises de probation et d'administration de la preuve. Précieux en ce qu'il offre une perspective rationnelle du monde, ce savoir-là a aussi suscité des critiques nombreuses : son aveuglement devant les dégâts causés par certains de ses développements, sa compénétration avec le capitalisme contemporain, le gigantisme technologique qu'il promeut... Mais il existe, en deçà de cet espace des sciences constituées, des savoirs pratiques qui ont, depuis l'Antiquité, couvert d'autres spectres de connaissances. Ce sont des connaissances communes, validées par l'action et l'efficacité immédiates ; des savoirs partagés, transmis oralement ou par imitation ; des rationalités d'usage offrant une pluralité de points de vue sur le monde. Ces savoirs-là, qui se tiennent en lisière de l'Académie, qui ne se détachent que rarement des limbes de la pratique ordinaire, qui mobilisent des compétences plurielles, ces savoirs-là, donc, méritent qu'on esquisse leur histoire, et qu'on rappelle qu'ils n'ont jamais cessé de frayer dans le corps social. On les appellera « populaires », « vernaculaires », « quotidiens », « amateurs », « profanes », « militants »... Ces qualificatifs incertains disent assez la difficulté à les contenir dans un périmètre étroit. Gardons-nous de vouloir en établir une improbable liste exhaustive. Contentons-nous, pour rendre raison de leur prolifération, de repérer quelques mouvements de leurs déploiements dans le temps.

Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant avait remarqué, pour la Grèce antique, que la *mêtis* (la ruse) renvoyait à « un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action ». Diriger un navire, maîtriser le métal en fusion, fabriquer des armes, chasser, pêcher, tout cela suppose la mise en œuvre de stratégies adaptées, la mobilisation d'artefacts longuement manipulés, la connaissance intime de l'environnement immédiat. Ces arts de faire exigent également une longue

fréquentation de la nature, de ses manifestations et des moyens d'en tirer le meilleur. Au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., Varron reconnaît aux agriculteurs leur part irréfragable de savoirs et leur capacité à expérimenter. Même si des traités tentent de répertorier et de rationaliser les façons de cultiver la terre, le savoir par corps et l'apprentissage au long cours continuent d'alimenter une connaissance inédite sur le monde.

Tout ce qui participe de la vie quotidienne, de la perpétuation de l'existence, du renouvellement des énergies vitales fait l'objet de savoirs qui sont d'abord mis en pratique, expérimentés, rectifiés, développés, modifiés, affinés. Ce sont des gestes minuscules, des variations infinies, des nuances imperceptibles dans les manières de faire qui donnent à cette variété de connaissances leur épaisseur et leur texture. Savoirs culinaires, reconnaissance des fragrances, répertoires des plantes utiles, finesse des gestuels dans les arts mécaniques les plus divers... Un ensemble de connaissances de l'infime et du quotidien entretient un rapport rationnel au monde. Mais d'une rationalité immédiatement pratique et efficace. Au Moyen Âge, par exemple, la mesure des terrains met en jeu une géométrie locale et une mesure de la valeur culturelle des parcelles.

L'époque moderne, qui voit l'avènement d'une science expérimentale appuyée sur des mesures instrumentées et inscrite dans des institutions dédiées comme les académies ou les revues savantes spécialisées, transforme radicalement le rapport aux savoirs pratiques. Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin ont recomposé l'histoire de la mise en ordre et de la mise par écrit d'une partie des connaissances artisanales : « réduire en art » consiste à tenter d'unifier des connaissances volatiles et partielles. Mais le procédé n'a pas seulement pour corolaire la fixation des savoirs pratiques, il participe de leur extorsion. Prenons, par exemple, la notice « Charpente » de l'*Encyclopédie* rédigée par l'architecte Jacques-François Blondel. Il est indiqué que « l'art de la Charpenterie a fait de très-grands progrès en France, depuis que la plupart des entrepreneurs & les ouvriers ont sù s'instruire de la partie des Mathématiques qui leur étoit nécessaire ». Blondel ajoute que serait souhaitable, toutefois, que les « habiles maîtres » de l'art « écrivissent sur cette matière d'une manière satisfaisante ». En somme, si les charpentiers



L'ENCYCLOPÉ  
DIS MOI PAS  
C'QUE J'  
DOIS FAIRE

SAVOIR  
POPULAIRE

ont su apprendre des mathématiciens, ils n'ont pas encore produit le manuel de leurs propres savoirs. *L'Encyclopédie* est (notamment) une vaste entreprise de captage des connaissances pratiques. Elle collecte, met en forme, libelle, expose et détaille les savoirs concrets des artisans et des ouvriers. En ce sens, elle manifeste et symptomatise un rapport singulier aux façons de connaître. Elle rappelle l'établissement d'une hiérarchie entre des savoirs institués (ici, les mathématiques) et des savoirs professionnels (la taille du bois, par exemple). Dans le vaste répertoire de la modernité scientifique que compile *L'Encyclopédie*, émerge donc, crûment désignée, une fracture entre (au moins) deux façons de dire le vrai, de produire des effets attendus sur le réel et d'appuyer son action sur des formes de rationalité. Ces savoirs pratiques, concrets, artisanaux, quotidiens sont donc reconfigurés par le savoir académique. Pas tous, bien sûr. Certains continuent d'échapper à la fixation modernisatrice. Et puis, le XIX<sup>e</sup> siècle fait émerger d'autres voies de connaissance.

L'industrie a uniformisé les gestes des artisans, réduit leurs marges de manœuvre, contraint leurs corps, limité strictement leur autonomie. Mais, comme l'a montré Jacques Rancière, en se privant de sommeil, les prolétaires ont tenté, dès les années 1830, des stratégies d'émancipation. Et celles-ci passent, inévitablement, par des savoirs d'un genre nouveau. Le cas de Gabriel Gauny, menuisier parisien du début du XIX<sup>e</sup> siècle, est, de ce point de vue, exemplaire. L'ouvrier-artisan forge une philosophie émancipatrice, un savoir qui fait droit à l'élévation de l'esprit par l'éducation<sup>1</sup>.

Ce ne sont plus seulement les sciences de l'ordinaire qui animent les marges de la science instituée. Désormais, certains entendent produire leurs propres connaissances sur le monde en général (et non plus seulement sur leur domaine de compétence *a priori*). Dans une certaine mesure, alors que la science académique s'ordonne en disciplines distinctes et se dote de règles plus précises de fonctionnement, les savoirs populaires tentent d'associer à la connaissance du monde une réflexion sur l'ancrage social des manières de connaître.

1. Gabriel Gauny livre un témoignage saisissant à la fois de la vie ouvrière harassante au XIX<sup>e</sup> siècle (il consacre des pages impressionnantes à la fatigue du labeur), en même temps que de ses désirs d'apprendre et de proposer une philosophie personnelle. Il se nourrit de nombreuses lectures, apprend à herboriser et fait de sa maîtrise ouvrière une force émancipatrice.

L'historienne Anne Secord a ainsi montré comment certains artisans du Lancashire se réunissaient, dans les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, au pub le dimanche pour herboriser et échanger des informations botaniques. Les gentlemen jugeaient sévèrement cette pratique trop peu normée. Les artisans ne s'en laissaient pourtant pas compter en défendant dans leur pub leur méthode de travail.

Il nous faut ici distinguer, en suivant Volny Fages, les savoirs produits *par* le peuple des connaissances élaborées *pour* le peuple. Qu'en est-il de la puissance émancipatrice lorsque certains savoirs sont mis à disposition de la population par les franges les plus aisées du corps social? D'autant que dès les années 1830, la science officielle tient à se séparer de l'espace public. En France, l'Académie des sciences, pour éviter que ses débats ne soient livrés qu'à la presse, publie ses propres *Comptes rendus*. Parmi les initiateurs de cette décision, on trouve François Arago, par ailleurs auteur d'une *Astronomie populaire*. Populaire, oui, mais pas trop. On ne saurait permettre à tout un chacun de pénétrer l'univers de la science académique. C'est un rapport de force avec les institutions savantes qui s'instaure alors. Et, des marges les plus politiquement engagées, une colère sourde, non pas seulement contre le savoir verrouillé des professionnels de la science, mais contre toutes les formes d'autorité qu'il représente. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, des anarchistes combattent une science institutionnelle dont les effets néfastes se font sentir sur les populations et sur la nature. Henri Beylie, en 1901, lâche sans concession: «Des brigands patentés sous les termes de médecins, savants, inventèrent les sciences dont le but est de dénaturer tout ce qui est naturel, et qui se firent nourrir par les autres. Ils tirèrent de la Nature, des produits et des engins monstrueux qui permirent de s'exterminer, de se tuer à distance, de falsifier les aliments et d'empoisonner l'air et les eaux. Tous ces savants ignares, qui ignorent tout de la Nature devinrent les alliés des puissants.»

Entre les savoirs populaires et les savoirs de l'Académie, les tensions sont nombreuses. Mais tous les liens ne sont pas rompus. La science amateur émerge comme une tentative

de concilier une approche rationnel du monde et une forme de loisir bourgeois. L'astronomie amateur, dont Camille Flammarion a pu être la figure de proue, a constitué le parangon de cette position tout autant sociale qu'épistémique. Toutefois des investissements plus politiques ont pu parfois faire de la science amateur un foyer d'interrogations nouvelles. Reysa Bernson, redécouverte par Jean-Michel Faidit, astronome amatrice de grand talent, assassinée à Auschwitz, visait une internationale des amateurs d'astronomie.

Les savoirs en bordure ne sont pas seulement des connaissances produites pour enrichir le répertoire de l'émancipation. Ils ont parfois un caractère d'urgence vitale. Ce sont les connaissances produites, par exemple, par les malades du SIDA et leurs proches, qui ont enrichi considérablement les connaissances du virus. Si les pôles disciplinaire et profane ne se confondent pas, leurs interdépendances et même leurs tensions produisent des savoirs inédits. Car l'expérience sensible et intime du malade, sa connaissance somatique, son relevé précis des symptômes composent une matrice d'informations et d'analyses que la clinique ne peut fournir.

Peu à peu, à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les savoirs en lisière des institutions retrouvent une forte coloration politique. Les lanceurs d'alerte, par exemple, en prévenant la montée d'un risque, en pointant une situation potentiellement dangereuse produisent également des connaissances inédites. Ils font circuler, dans l'espace public, des éléments intéressant le plus grand nombre afin que soient envisagées des solutions politiques.

Ce rapide parcours dans les savoirs à la lisière permet de restituer quelques aspects de leur histoire au long cours. Des rationalités paysannes de l'Antiquité à l'alerte contemporaine, des arpentages médiévaux à l'amateurat, une même position marginale dans l'espace social et dans l'espace épistémique émerge. Hors des matrices institutionnelles du pouvoir et de la science, des connaissances pratiques sont mises en œuvre, testées, validées, reprises, transmises. Elles ont, pour une part, fait l'objet à l'époque moderne d'une rationalisation par l'imprimé. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, c'est leur politisation (ou non) qui les positionne dans l'ordre social. Mais un fait demeure, têtue

et irréductible: les marges des sociétés produisent des savoirs spécifiques, des rationalités pratiques, des connaissances potentiellement politiques. Par-delà cette lisière, donc, un continent de savoirs, souvent oubliés, parfois obscurs, engage un rapport original au monde. Il importe de ne pas négliger ces zones opaques de la connaissance pratique et de restituer le grain fin de leurs particularités. Il s'agit ainsi d'enrichir l'expérience historique de la science, en même temps que de restituer les potentialités émancipatrices des savoirs de l'ordinaire.

BE YOU,  
BE PROUD  
OF YOU  
BECAUSE  
YOU CAN BE DO  
WHAT WE WANT  
TO DO.

J E  
FAIS  
DONC  
J E  
SAIS

- BENSUAUDE-VINCENT, Bernadette, *La Science contre l'opinion. Histoire d'un divorce*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.
- BEYLIE, Henri, « La Conception libertaire naturienne » (août 1901), *Invariance*, série IV, supplément au n° 9, 1993, p. 75-83.
- BLONDEL, Jacques-François, « Charpente ou charpenterie », in DIDEROT, Denis, LE ROND D'ALEMBERT, Jean (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, T. III, Paris: Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1753, p. 214.
- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1974.
- FAGES, Volny, *Savantes nébuleuses. L'origine du monde entre marginalité et autorité scientifique (1860-1920)*, Paris: Éditions de l'EHESS, 2018.
- FAIDIT, Jean-Michel, « Reysa Bernson. A forgotten name, a luminous personality, a tragic destiny », *Planetarian. Journal of the International Planetarium Society*, vol. 48, n° 4, 2019, p. 40-44.
- GAUNY, Gabriel, *Le Philosophie plébicien*, textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière, Paris: La Fabrique, 2017.
- GUILLEMIN, Hervé, RICHARD, Nathalie, « Towards a Contemporary Historiography of Amateurs in Science (18th-20th Century) », *Gesnerus*, vol. 73, n° 2, 2016, p. 201-237.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris: Fayard, 2012.
- SECORD, Anne, « Science in the Pub: Artisan Botanists in Early Nineteenth-Century Lancashire », *History of Science*, vol. 32, n° 3, 1994, p. 269-315.
- VARRON, *Économie rurale*, 3 tomes, Paris: Les Belles Lettres, 1978, 1985, 1997.
- VÉRIN, Hélène, DUBOURG GLATIGNY, Pascal (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.



Un homme fuit, disparaît, s'évapore-tto. Il trouve refuge et liberté sur une île vénitienne aux façades colorées. L'a-t-il choisie parce qu'elle ressemble à une boîte de crayons de couleur, pour lui, l'ingérable génial dessinateur? Pellestrina lui fout la paix, là-bas, il vit de peu, de rien, de quelques traits croqués et puis troqués. On l'appelle l'étranger. Il a tourné le dos au monde et à ses rodomontades.

texte :  
Nicola Baroni

# Le vieil homme et la lagune

photographies :  
Amedeo Abello

« Le plus grand illustrateur italien du XX<sup>e</sup> siècle. » J'avais besoin d'idées pour écrire un article lorsque j'ai tapé ces mots sans grand espoir dans Google. La réponse m'a laissé perplexe: Giorgio De Gaspari. Jamais entendu parler de lui. Il me semblait étrange d'avoir ignoré jusqu'à ce jour l'existence d'un artiste que l'algorithme technologique considérait comme majeur. Le premier article craché par le moteur de recherche, en 2012, disait: « Giorgio De Gaspari est décédé. Ses collègues (Ferdinando Tacconi, Gino D'Antonio, Aldo Di Gennaro) le considéraient comme le plus grand illustrateur italien du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. »

L'article raconte ses débuts à Milan, ses publications dans les principaux magazines illustrés, et son isolement précoce sur l'île de Pellestrina. « En 2008, il a été "découvert" par l'organisateur d'une exposition sur la *Domenica del Corriere*<sup>2</sup>, au palais royal de Milan, qui voulait présenter des planches de De Gaspari, mais le *maestro* n'a même pas ouvert la porte au conservateur scrupuleux qui avait voyagé jusqu'à Pellestrina », peut-on lire dans l'article. « Il a simplement refusé l'invitation derrière les volets de la fenêtre, sans même l'ouvrir. »

Je ne suis pas un spécialiste de l'illustration mais un chasseur d'histoires, d'artistes oubliés, d'hommes et de femmes fous et passionnés qui créent des mondes à partir d'un élan vital, sans aspirer au succès. Exposer au *Palazzo Reale*, habituellement réservé aux grands noms du passé, est le rêve de tous. L'image d'un homme qui refusait cela, criant derrière les volets d'une maison colorée de Pellestrina, me paraissait incroyable. Était-il simplement fou ou y avait-il autre chose? Et surtout, cet homme était-il vraiment l'un des plus grands illustrateurs italiens du siècle dernier?

Il n'a pas été difficile de trouver dans l'annuaire le contact d'Aldo Di Gennaro, l'un des collègues qui avait exprimé une opinion si flatteuse à son sujet. Lorsque je lui ai dit au téléphone que je cherchais des informations sur De Gaspari, Di Gennaro a commencé à m'en parler sans même m'en demander les raisons, comme s'il poursuivait

1. In *Il Sole 24ore*, le principal quotidien économique italien.

2. Journal hebdomadaire italien illustré parmi les plus lus, fondé à Milan, et qui a paru de 1899 à 1989.





un raisonnement entamé la veille. « Quand j'ai commencé à travailler comme illustrateur dans les années 1960, De Gaspari était déjà une légende pour moi. Mais il était très étrange, chaque jour il faisait quelque chose de différent et de plus absurde. » Et il a commencé à dérouler la bande de ses souvenirs. Un jour, De Gaspari avait amené une chèvre à la rédaction du *Corriere della Sera*, elle avait déféqué dans les couloirs et il avait dessiné un portrait sur le sol en utilisant les excréments de l'animal à l'aide d'une équerre. Une autre fois, invité à dîner par un ami et arrivant en piteux état, il s'enferme dans la salle de bain et écrit mille excuses sur les murs avec des crayons de cire. À cela s'ajoutent une infinité d'épisodes mineurs, comme lorsqu'il coupe des steaks avec des ciseaux, vole des gâteaux à la pâtisserie ou fume dans le tramway devant le conducteur, en prenant le ticket à chaque arrêt...

J'imagine qu'il était difficile pour quelqu'un d'aussi atypique d'être accepté dans une ville rigide de travailleurs durs et sérieux comme Milan. Di Gennaro m'explique au contraire que toutes ses bizarreries étaient contrebalancées par une qualité incontestable, qui l'avait toujours sauvé : le talent. « Tout le monde lui pardonnait, même ses supérieurs, parce qu'il était très doué », raconte-t-il. « Un jour, je lui ai demandé de me dessiner l'Italie, il s'est arrêté devant moi avec une feuille de papier et a commencé à esquisser quelque chose que je ne comprenais pas. Petit à petit, je me suis rendu compte qu'il la dessinait dans le miroir. Enfin, quand j'ai regardé, il n'y avait pas une seule découpe qui manquait, c'était comme si le tracé avait été fait sur du papier transparent. Ce jour-là, j'ai eu peur de lui. » Une autre fois, Di Gennaro lui a demandé comment il parvenait à reproduire si bien les chevaux, et il a répondu en dessinant les 205 os du cheval de mémoire. « Il avait un talent étrange. Le regarder faire était même ennuyeux, tellement il était doué. Plus tard, j'y ai beaucoup réfléchi : il avait une capacité et des comportements qui semblaient être ceux d'une personne autiste. »

Son installation dans la lagune de Venise serait-elle due à ces problèmes ? Le vieil homme au téléphone me raconte que De Gaspari vivait avec sa femme, Frances Martiensen, également artiste, et leurs deux enfants, qui grandissaient sans beaucoup d'attention. Sa femme souffrait d'alcoolisme

et leur appartement était presque entièrement vide, avec des matelas jetés par terre et des meubles dessinés sur les murs. Et puis un jour, soudainement, tout a changé. « En 1970, sa femme est morte. J'étais à l'enterrement: quand ils ont descendu le cercueil dans la terre, Giorgio s'est mis à chanter. Quelques jours plus tard, il est venu au Jamaica Bar, un lieu de rencontres pour les artistes et les intellectuels. À un moment donné, il s'est approché du joueur de billard le plus fort et l'a défié: "Si je gagne, vous ne me reverrez plus jamais ici", a-t-il dit. Huit trous. Il gagna et, du jour au lendemain, il disparut. À partir de ce moment-là, personne à Milan ne le revit. Pas même ses jeunes enfants. »

Je cherche Pellestrina sur Google Maps: une bande de terre qui sépare la lagune de Venise de la mer Adriatique, longue de 11 kilomètres et large de 400 mètres à son point le plus large. J'ai du mal à imaginer ce que signifie vivre sur une île où l'on ne peut pas tourner en rond, mais seulement faire des allers-retours. Je décide donc d'aller y chercher l'héritage de De Gaspari, de comprendre ce qui l'a amené et surtout retenu sur l'île. De Venise, il faut prendre un vaporetto jusqu'au Lido, puis un bus qui embarque sur un ferry qui traverse les 500 mètres de mer qui séparent les deux îles. J'ai rendez-vous avec Giovanni Scarpa, un professeur de 33 ans qui, d'après ce que j'ai lu sur Internet, est le seul à avoir écrit quelque chose sur De Gaspari.

Scarpa l'a rencontré quand il était petit. « C'était un homme étrange, mal habillé et qui sentait mauvais », raconte-t-il. « Je me souviens qu'il avait volé un costume que ma mère avait mis à sécher et qu'il se promenait à bicyclette avec cette chemise trop serrée pour lui, ce qui nous faisait rire, mes amis et moi. » Il aurait aimé lui consacrer une thèse. Lorsqu'il l'a proposé à son professeur, celui-ci lui a répondu: « Ce n'est pas possible, il n'y a pas de bibliographie » – l'exemple type de l'académisme universitaire fermé. Scarpa opta donc pour une thèse sur Hugo Pratt et commença en même temps à compiler la bibliographie manquante sur De Gaspari: depuis lors, il a mené des recherches continues. Il a interviewé tous ceux qui l'ont connu, photographié ses œuvres, créé un profil Facebook sur lequel il publie les nouvelles productions qu'il découvre et publié deux livres<sup>3</sup>.



La simple recherche est devenue mission: « Il y a un risque qu'avec la disparition de ses derniers amis et connaissances, il tombe dans l'oubli. » La première chose sur laquelle Scarpa me met en garde est la méthode: « Ne le cherchez pas sur l'île sous le nom de Giorgio De Gaspari, mais sous celui de Giorgio Foresto car, ici, tout le monde l'appelait ainsi. » Les raisons sont faciles à comprendre: « Il surgit de nulle part en 1970 et se fait immédiatement remarquer: il s'habille avec ce qu'il trouve dans la rue, il se lave très peu, il passe son temps à dessiner – sur des feuilles de papier, des toiles, des bouts de papier et du carton. Les habitants l'ont rebaptisé Giorgio Foresto, c'est-à-dire "étranger". C'est ainsi qu'il a commencé à signer lui-même ses œuvres. »

Scarpa me donne les coordonnées de quelques personnes qui conservent des œuvres de De Gaspari, ou plutôt de Foresto. Le premier est Pierluigi Busetto, fils du barbier de l'île, une institution; les journaux locaux, à sa mort en 2020, l'ont célébré comme « le dernier barbier historique de Pellestrina... Une référence pour tous, non seulement pour une coupe de maître, mais aussi pour une conversation en bonne compagnie. » Son fils le confirme: « Si vous entriez dans la boutique, la moitié des personnes présentes attendaient la coupe, l'autre moitié était là pour bavarder. Ma mère et moi disions qu'il avait sa propre secte de personnages, un groupe d'excentriques et de fous. » Parmi eux, évidemment, Giorgio: « Il s'était lié d'amitié avec mon père, qui osait parfois lui dire qu'il devrait se laver un peu plus souvent. Giorgio lui répondait: "Comment oses-tu, connard!" Mais la fois suivante, il revenait propre. »

La maison de Busetto ressemble aujourd'hui à une exposition personnelle consacrée à Foresto, avec des œuvres qui couvrent tous les murs du salon, des chambres et du grenier, alternant avec des photos de famille, des calendriers et des céramiques colorées. « Elles ont toutes été achetées par mon père qui, en plus d'être un ami de Giorgio, était presque son mécène. Ma mère n'était pas vraiment d'accord. »

Au cours de la journée que je passe à Pellestrina, je découvre

3.  
Giovanni Scarpa, *Giorgio Foresto. Le opere segrete di Giorgio De Gaspari*, Éditions Il Leggio, 2014; *Giorgio Foresto. Avventure a colori di un pittore fuggiasco*, Éditions NPE, 2023.

qu'il est difficile de trouver une famille sur l'île qui ne possède pas au moins une de ses œuvres. Dans le chantier naval d'Attilio Menetto, il y a deux énormes peintures sur panneaux dédiées à la Madone de l'Apparition: un sujet très cher aux insulaires que Giorgio a représenté chaque année à l'occasion de cet événement religieux, bien qu'il soit lui-même agnostique et anticlérical. De nombreuses œuvres sont conservées par l'épouse de Ledo, un maçon qui a accueilli Giorgio pendant un an dans sa cave en 1970. D'autres appartiennent à l'épicier, à qui Giorgio a un jour proposé d'échanger un tableau contre un stock de bananes pour trois ans, ou bien se trouvent dans le restaurant *Da Celeste*, tenu par Rossano Zennaro. Un autre restaurateur, Lucio Bisutto, chanteur par passion, en a aussi acquises, dont certaines réalisées spécifiquement pour les pochettes de ses CD. Bien que Giorgio n'aimât pas les œuvres de commande, lorsqu'il en acceptait, il trouvait toujours le moyen d'y ajouter sa signature. « Je lui disais que s'il voulait gagner de l'argent, bon comme il était, il devait dessiner des vues de Venise pour les touristes », raconte Bisutto. « Une fois, il a accepté, mais il a mis un navire militaire américain à l'arrière-plan et des animaux à la place des hommes sur les quais. Il était antiaméricain et antimilitariste. »

Dès que je parle de Giorgio à un insulaire, ses yeux s'écarquillent, son visage s'illumine. « Giorgio? Bien sûr que j'ai connu Giorgio! », disent-ils tous, et aussitôt ils se mettent à raconter une anecdote, comme lorsque sa bicyclette pleine d'œufs est tombée et que, pour ne pas les voir perdus, il s'est couché par terre pour les manger; ou lorsque le pêcheur Delio l'a invité à trouver un vrai travail – parce que s'il se cassait la main, il ne pourrait plus peindre –, et que, par défi, il a enlevé sa pantoufle, posé une feuille de papier par terre, coincé un stylo entre son gros orteil et son index et a commencé à dessiner avec son pied. « Tu vois, Delio, je ne dessine pas avec ma main, ni avec mon pied. Je dessine avec mon regard », lui a-t-il dit à la fin.

En plus de la maison dans laquelle il s'était installé dans le centre de Pellestrina, Foresto s'était construit une maison sur pilotis, semblable à celles utilisées par les pêcheurs, mais remplie de ferraille, de déchets et d'objets de décharge qu'il avait récupérés pour embellir cet atelier sur l'eau.



Malheureusement, je ne peux pas la voir car l'eau l'a détruite il y a quelques années. En revanche, je peux rencontrer sa deuxième compagne, Marlene Sturz, qui vit toujours ici – même si tout le monde me le déconseille. Elle est malade, peu autonome, et ne voit pas d'un bon œil que les maisons de l'île soient remplies des œuvres de son compagnon, alors qu'il ne lui en reste que très peu.

Je m'approche de sa maison, je frappe. Je pense qu'il serait merveilleux d'organiser une exposition des œuvres de Giorgio Foresto pour honorer sa mémoire et le faire connaître dans toute l'Italie. Une exposition individuelle à Milan serait un moyen de sauver son histoire et d'attirer l'attention du public et des critiques d'art sur ses œuvres. De cette façon, nous pourrions comprendre si De Gaspari était vraiment l'un des plus grands illustrateurs italiens du siècle dernier, ou si ses collègues ont exagéré. L'exposition pourrait s'intituler *L'Artiste n'était pas présent*.

Sans réponse, je sonne une dernière fois. Soudain, j'entends un bruit: quelqu'un ouvre une fenêtre au rez-de-chaussée, mais les volets restent fermés. « Excusez-moi, je fais des recherches sur Giorgio », ai-je envie de crier, imaginant que l'âge de la personne de l'autre côté du volet a aussi affaibli son ouïe, mais un autre cri me devance. Ce ne peut être Marlene, la voix est celle d'un homme: « Allez-vous-en, je ne veux rien avoir à faire avec vous.

Vous êtes des trous du cul! »





UNE CITATION

Inoxtag, vidéaste et streameur, après son ascension de l'Everest,  
in *Le Figaro*, 13 septembre 2024.

*Je ne veux pas faire plus grand, je veux  
faire différent. Dans un an, peut-être  
que j'irai apprendre à cultiver des tomates  
à la ferme ou que je me lancerai le défi  
de devenir peintre.*

On dirait presque une histoire d'arbre  
généalogique au pied duquel auraient  
poussé de discrètes plantes, de timides  
fleurs. Le temps d'un été, la photo-  
graphe Yvonne Dumas Milne Edwards  
a récolté dans le jardin de la maison  
familiale, habitée par l'amour du vivant,  
les espèces végétales qui se trouvaient  
là, et leur a donné... visage et corps.  
Au-delà d'un herbier, c'est une photo  
de famille qui compte désormais  
66 nouveaux membres, chéris comme  
des proches.

photographies : Yvonne Dumas  
Milne Edwards

texte : Leslie Veisse

# De beaux rejetons

74 → 83



75



C'est une ancienne ferme rénovée en maison de vacances dans un petit village de l'Essonne. Transmise de son arrière-grand-mère à sa mère, elle tient une place toute particulière dans le cœur d'Yvonne Dumas Milne Edwards. C'est ici, dans sa « tanière », qu'elle se retire de l'agitation urbaine, à 50 kilomètres de Paris où elle vit. Elle y passe son temps libre à arpenter le jardin et ses alentours, à en photographier les fleurs toutes petites, insignifiantes, au ras du sol, qui recèlent pour elle tant de sens et de mystère. Son herbier revisité est le fruit d'un recensement photographique puis d'un travail de post-production méticuleux. Après la collecte, les fleurs sont disposées sur une table lumineuse comme pour procéder à une auscultation des végétaux, empruntant ainsi à l'esthétique de l'imagerie médicale. Le « jardin animé », comme elle le nomme, prend alors vie sous la forme de personnages dans leur plus simple appareil. Le jasmin nous laisse voir sa jupe blanche, le coquelicot arbore sa grande chemise rouge, le pois de senteur danse et la fleur de tomate sort son tambour. La mise en scène, non dépourvue d'une touche d'ironie, laisse deviner toute l'affection portée à ces fleurs. Pour la diplômée de l'école des Gobelins, cette série hybride entre photographie et sculpture lui permet de faire un pas de côté et de s'attarder sur la flore commune à laquelle on ne prête que trop peu d'attention.

### Un peu, beaucoup, à la folie

L'observation du vivant est une histoire de transmission dans la famille d'Yvonne. La photographe est une descendante d'Henri et d'Alphonse Milne Edwards<sup>1</sup>, deux médecins et zoologistes qui ont été des acteurs majeurs du Muséum national d'Histoire naturelle. Aujourd'hui, le Muséum détient la plus riche collection botanique et fongique au monde avec huit millions de spécimens recensés. Or on estime que seulement 20 % du vivant est connu à ce jour. « La botanique découvre chaque année quelque 2 000 espèces de plantes dites vasculaires – c'est-à-dire celles qui possèdent des vaisseaux où circule la sève<sup>2</sup>. » L'étendue de la biodiversité et notre ignorance de celle-ci

1.  
Henri Milne Edwards (1800–1885) est le père d'Alphonse (1835–1900), qui lui succédera à la chaire des vertébrés du Muséum national d'Histoire naturelle.

2.  
Pierre Barthélémy, in *Le Monde*, 11 mai 2016.

laissent donc planer une grande part de mystère. Cette puissance énigmatique de la nature a toujours nourri l'imaginaire. Les artistes s'en emparent comme point de départ, comme sujet en soi, incarnant l'esprit d'une époque. Pour Yvonne, rendre les plantes anthropomorphes est sa manière à elle de résoudre les énigmes. À travers son *herbarium* moderne, elle puise dans les formes de la morphologie végétale pour les détourner, les réinventer. Une nouvelle mythologie se met en place: les fleurs sont déifiées, flanquées d'attributs.

### Jardin secret

En 1909, le peintre Odilon Redon écrivait: «La nature, ainsi dosée et infusée, devient ma source, ma levure, mon ferment<sup>3</sup>.» L'artiste convoquait ici un phénomène singulier: l'effet libérateur de la nature qui devient le vecteur de la créativité. Yvonne le confie elle-même: lorsqu'elle est dans son jardin, elle aime cheminer au gré de ses trouvailles, s'attarder sur les détails. *Ce lieu à soi* lui apporte des idées nouvelles qui appellent un autre matériel, comme le flash qu'elle n'utilise pas d'habitude. Elle aime travailler son art par l'ennui, par l'isolation. À l'époque de ses ancêtres, au XIX<sup>e</sup> siècle, la botanique était une discipline auxiliaire de la médecine et la classification du vivant servait à enrichir le savoir scientifique, à développer la pharmacopée. L'illustration était au service d'une représentation objective du milieu naturel à l'étude. Sa famille garde une trace de cela avec des travaux d'envergure, des planches d'époque. Cet héritage combiné à sa formation lui permettent d'inventer son propre langage, de créer un dialogue avec la nature selon des codes nouveaux. Sa connaissance des plantes lui a été transmise par son grand-père paternel et les préparations de tisanes avec des simples<sup>4</sup>, savamment sélectionnés par son père, lui laissent un vif souvenir. Parce qu'elle sait le pouvoir des plantes, elle souhaite les chérir et les sublimer. Sa collection végétale photographique, empreinte de cognition autant que de poésie, en est le témoin.

<sup>3</sup>.  
Odilon Redon, *À soi-même*,  
*Journal (1867-1915), Notes sur  
la vie, l'art et les artistes*.

<sup>4</sup>.  
« Simples » est le nom usuel  
donné aux plantes médicinales.







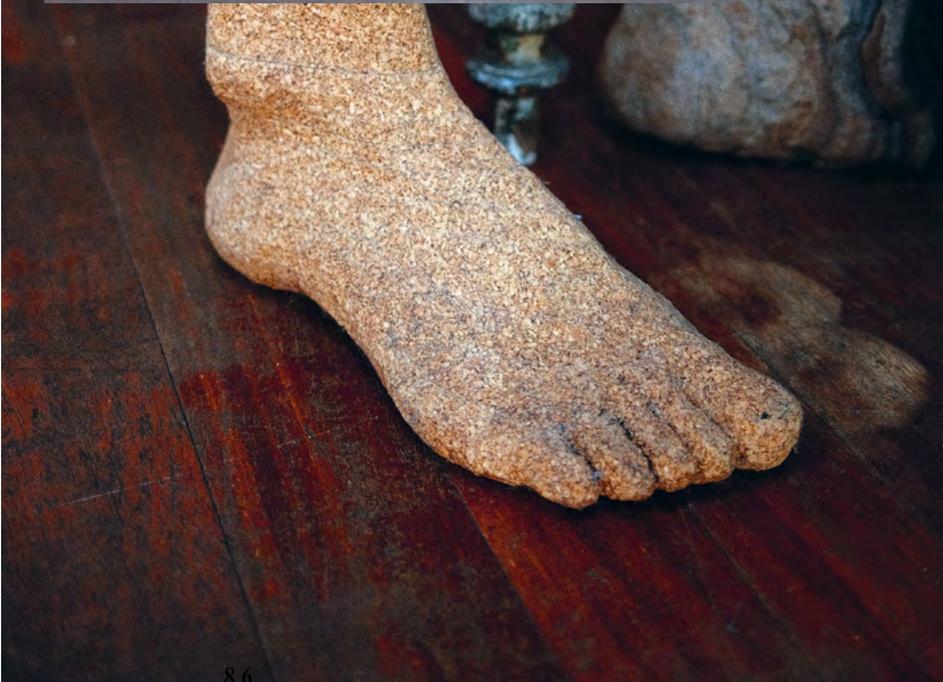
UN AUTODIDACTE

Ses sculptures signalent leur présence un peu partout. Dans le salon, dans la remise-garage bientôt lieu de vie, jusqu'au lieu artistique collaboratif dit La Fabrique made in Bagnolet, où Gwenaël Zéphoris occupe un espace. Directeur de création quand il est au bureau, il a décidé de laisser place à un désir longtemps tu et qui l'accapare aujourd'hui: celui de créer, à partir de reliquats du passé, de nouvelles visions possibles. Sa manière à lui de réanimer l'objet délaissé dont l'insondable beauté le saisit chaque fois.

texte : Carine Soyer

# Vers l'avant





Le temps semble avoir trouvé refuge dans chacune des propositions plastiques de Gwenaël Zéphoris. Sous des formes variées, car le temps n'a rien d'universel, de linéaire ou de réglé. Il change avec chacun. Le temps de l'horloge, le temps psychique, celui qu'il fait, qui passe et surtout celui qui ne passe pas<sup>1</sup>, tous ont l'air d'avoir pris rendez-vous dans son corpus de pièces aux techniques mixtes et dimensions variables (mais pas encore assez grandes pour lui). Le temps qui abîme, délave, use, émousse, oxyde, empoussièr, ensevelit. Mais aussi celui qui patine, émeut, ennoblit, enrichit, raconte, transmet.

Ses pièces sont faites de tous ces temps-là. Quand il nous les présente, il souffle un peu dessus, passe une main ménagère, gratte délicatement un petit machin qui tombe, il faudrait ressouder, recoller, repeindre. Elles vivent dans l'air, le froid, le chaud, la lumière, l'humidité, la canicule, dans l'intimité d'une vie, au contact des proches.

Il voudrait avoir la possibilité de les stocker comme celle de les montrer, de mieux les conserver et de les exposer, pour utiliser le vocabulaire de l'art professionnel, officiel. Mais qui dit stock, dit espace, moyens logistiques et financiers, et qui dit présentation, dit accompagnement, galerie, musée... C'est un ailleurs pour le moment, pas encore un temps.

Cette matière, dont il ne sait parfois que faire, colle comme un chewing-gum sous la chaussure (ou sous la basket, un objet qui revient chez lui), mais elle est surtout vivante, malléable, polymorphe. Et finalement émancipatrice.

### Tic-tac

Pour lui, tout commence à l'âge de 40 ans, il y a plus d'une décennie déjà, moment où il se décide à passer à l'action, c'est-à-dire au volume. Jusque-là, il peint et dessine, rarement, en plus d'un travail de direction artistique qu'il mène et supervise au sein de l'agence créative Sugar, Pepper & Salt, cofondée en 2008 avec sa femme, Anne Lacour.

Le besoin de sculpter s'installe, d'abord tapi dans les strates de ses pensées, griffonné sur des feuillets, jusqu'à venir occuper chaque instant, même les plus oisifs et introspectifs, surtout ceux-là, avant de se révéler, de venir concrètement habiter

1.

J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Gallimard, 1997.

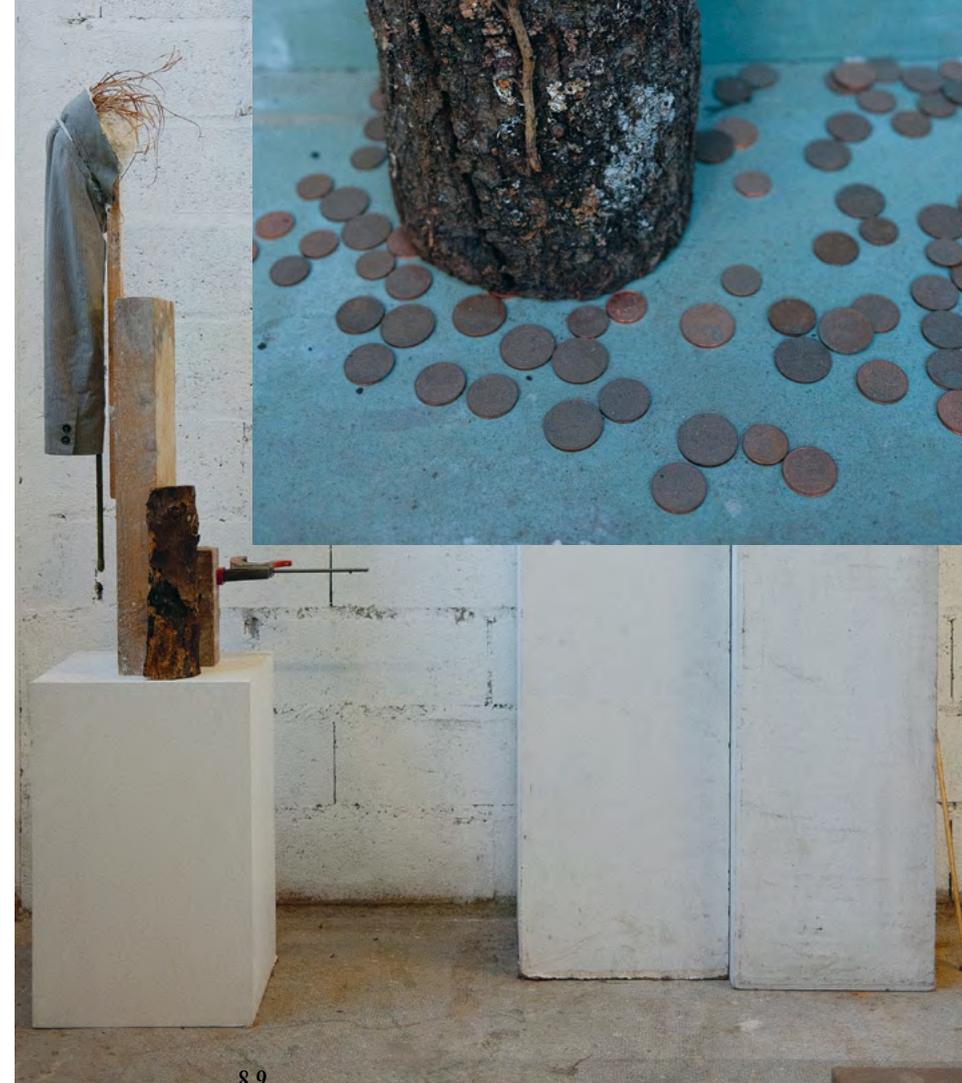
son monde. Il en a mis du temps, empêché par un sentiment d'illégitimité, lui qui avait frayé avec les arts appliqués, qu'il n'estimait pas assez beaux, simplement pas assez.

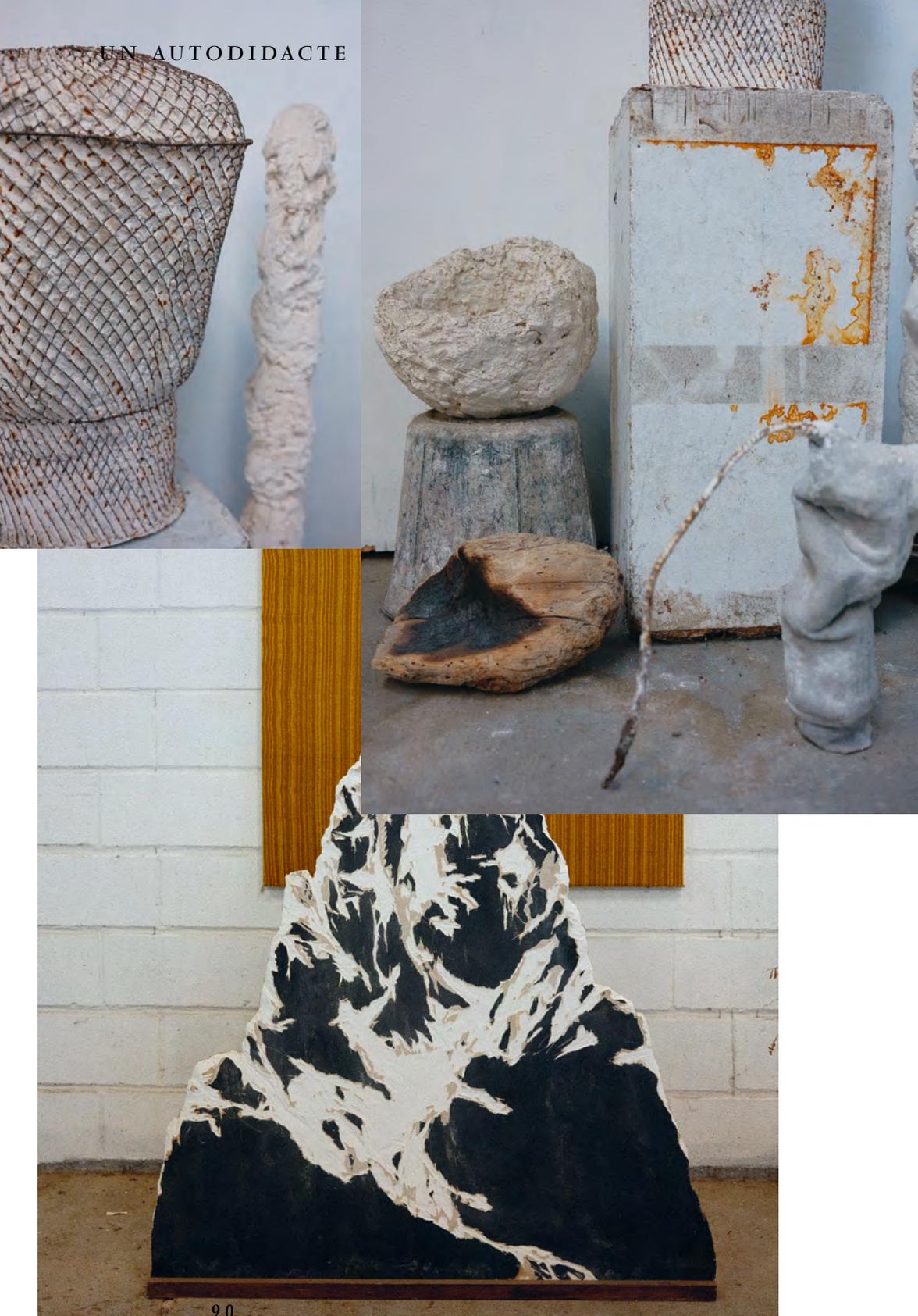
Et puis les aiguilles, la grande et la petite, sont venus le piquer au vif, le voilà prêt et tout s'inverse. «Je produis très vite, je pense toujours à des réalisations rapides à faire, car j'ai tellement d'idées en tête, de carnets remplis de croquis faits de trois traits qui laissent un projet ouvert, que je ne peux pas m'éterniser sur une seule pièce. Par contrainte aussi, car du temps, je n'en ai pas beaucoup. Mais parfois la journée passe et ça ne vient pas, défilent des périodes sans rien, même si j'y pense constamment, même si j'ai l'impression de ne pas faire assez.» Entre l'urgence et la lenteur, l'envie impérieuse de créer pour conjurer ce processus tardif, Chronos veille.

### Passé recomposé

Gwenaél dit aussi: «Je suis dans une sorte d'archéologie», pour qualifier ce qui l'anime. Si le résultat de ses fouilles n'a pour but que d'étudier un seul être humain – il dira à son propre sujet: «Dès que je m'y mets, avec deux bouts de ficelle, je vais mieux, j'économise des séances de psy» –, et si les sites qui l'intéressent ont la forme de bouts de trottoir, de recoins anodins, de dépôts anonymes, il s'agit bien de regarder en-dessous, sous la couche de temps, de saisir dans un débris un monde en soi, auquel il va redonner une histoire. Une forme. Un état. Un sens pour lui. «Ça ne me dérange pas de "faire" une poubelle avec des gens à côté de moi», poursuit-il. Son goût pour la chose usée vient de loin, certainement d'un sous-sol paternel rempli de machins, pour commencer.

À la source de sa pratique, il y a donc une rencontre avec des choses abandonnées «qui lui font de l'œil dans la rue». Dans la rue ou sur une plage pendant les vacances – ce fameux temps de latence qui le démange –, où il trouve toujours matière à sortir du farniente autour de sa serviette, ramassant ce que la mer et la côte veulent bien lui donner. Un bois flotté, deux trois herbes. Une anse de bidon en





plastique. Dans la rue ou sur un coin de table, sur laquelle patiente une miche de pain de campagne dont la forme l'interpelle et qu'il va s'approprier. Dans la rue ou dans un réduit où traînent des paniers qui servaient à la cueillette des cerises, transformés en masques tribaux. Dans la rue ou dans le placard de sa femme, où il chipe des vêtements qu'elle ne porte plus, des accessoires oubliés du vestiaire.

Il amasse, ça déborde, parfois il doit bien jeter, faire de la place pour les futures sculptures, celles dont il connaît déjà un peu le secret, va jusqu'à se débarrasser sans trop de regret de premières tentatives. Il ne sait plus d'ailleurs quelle pièce inaugura son élan.

### Vers le printemps

Bouts de métal, rouillés surtout, bidons de lessive essorés, fers à béton, tête de balai brosse, ballons essoufflés, centimes d'euro, madriers de chantier, sneakers usées, manche d'anorak, sacoche en cuir élimée, vieille chaise en formica, lot de fond de toiles préparées mais boudées, scotch au bout du rouleau, cartons pourris, manche de veste déchirée, pans de meubles en mélaminé fatigué, morceau de palmier grec, troncs, feuilles, treillages, épaves de mousse de matelas, images de mode et de publicité d'anciens magazines, panneaux de BA13 disloqués... ce qui l'attire n'est pas précieux mais c'est avec ces éléments-là qu'il souhaite entamer un dialogue privilégié.

Il ne prend pas la chose pour ce qu'elle est, un *ready-made*, il a besoin d'intervenir, d'associer entre elles des bribes orphelines pour qu'un événement inconnu surgisse, il lui faut brûler, souder, socler, couler, couper, assembler, envelopper... selon ce que lui propose les volumes éconduits en question. Il ne sait pas toujours pourquoi, d'où vient chez lui la nécessité d'opérer tel acte de transformation, de partir de vieux fragments pour en faire un nouveau tout, mais le geste de cette réincarnation lui est devenu vital.

Il aimerait bien faire plus grand, même s'il connaît la limite de l'atelier de Bagnolet. Il aimerait bien aussi faire plus coloré, comme un vrai printemps, s'éloigner du « maronasse, du beigeasse », affirmer sa pratique, lui donner du jaune d'or, du bleu d'azur, du rouge taureau. Sortir de l'ombre. Et puis faire s'envoler l'oiseau de pain, l'oiseau en bouts de

## UN AUTODIDACTE

scotch, chausser sa botte de sept lieues en plaques de liège, franchir la montagne de plâtre, et se mouvoir comme « Simone ». Car s'il donne rarement des titres, il y a *Simone* : « Quand Simone Veil, que j'admirais beaucoup, a disparu, je lui ai taillé une petite chaussure, comme le pied d'une femme qui traverse la vie, sans savoir si elle se décompose ou se recompose... » En regardant cette gambette, comme happée par une force d'attraction invisible, tout semble alors possible.





À Ozzano Taro, en Italie, une bâtisse abrite un *all-over*, un univers total, un espace saturé, plein comme un œuf. Un vaisseau de formes, rangées par thèmes et par usages, jusque dans les poutres du plafond, qui accueille 60 000 objets de la vie quotidienne, rassemblés par Ettore Guatelli, tout au long de sa vie d'enseignant. Au-delà d'une collection folle, c'est un musée pour tous, un acte pédagogique et citoyen, pour rendre visible l'ingéniosité, la sensibilité et l'esprit à l'œuvre dans chaque geste humain, même le moins remarquable, surtout lui.

texte : Nicola Baroni

photographies : Ana Blagojevic

# L'ampleur du monde





Vingt-quatre heures à peine se sont écoulées depuis l'opération du poumon. Ettore Guatelli ouvre les yeux à l'hôpital de Bologne et regarde autour de lui. « Ces murs sont blancs, mais surtout vides. Même le plafond est comme ça. Vide. Savez-vous combien de choses pourraient tenir sur ces murs? Combien et combien d'objets sur ce plafond? Il m'est impossible, lorsque je vois un mur vide, de ne pas y penser<sup>1</sup>. »

Guatelli est peut-être l'une des rares personnes au monde qui, à sa mort – à 79 ans, en septembre 2000 –, n'a pas laissé un vide, mais une plénitude, des dizaines et des dizaines de pièces, de granges, de greniers, d'armoires, d'entrepôts, de porches et d'escaliers remplis d'objets paysans et domestiques, de céramiques d'usage quotidien, de boîtes en fer-blanc, d'instruments de cuisine et de musique, de jouets (souvent fabriqués à la main par des étudiants et des amis), d'horloges, d'objets artisanaux. Tous ces objets sont accrochés aux murs de sa maison-musée dans des géométries hypnotiques et harmonieuses, ou bien rangés sur des étagères qui montent jusqu'au plafond.

Depuis sa disparition, rien n'a bougé dans le musée qui porte son nom, à Ozzano Taro, une ville située à sept kilomètres de Parme, dans la vallée où coule la rivière Taro. Une ferme entourée de bâtiments rustiques où étaient entreposés les récoltes et les outils agricoles, et où Guatelli est né et a grandi, avec ses parents, ses oncles, ses deux frères et sa sœur. Même les panneaux n'ont pas changé. « Le musée est ici », peut-on lire sur la pancarte accrochée à l'extérieur de la ferme qu'Ettore avait déjà ouverte aux visiteurs de son vivant. Sur la porte d'entrée, on lit: « Frappez », « Guatelli vit ici!!! Appelez (si vous le cherchez). La cloche n'est pas là: les boutons sont pour la lumière », écrit au marqueur sur une feuille de papier clouée à l'entrée par un Ettore impatient de montrer à tout le monde sa collection, créée précisément à des fins éducatives, mais aussi grincheux et un peu agacé par trop de visiteurs. Ces derniers temps, il se contentait de regarder les gens arriver à travers le rétroviseur d'une moto accrochée à la rambarde de la fenêtre comme un judas, et de leur crier de venir visiter le musée par leurs propres moyens.

1.

Toutes les citations sont tirées du catalogue officiel du musée réalisé par les conservateurs Catia Magni et Mario Turci: *Il Museo è qui. Il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro*, Milan: éditions Skira, 2005.

En plus de parcourir les fermes, les antiquaires et les décharges à la recherche d'objets toujours nouveaux à sauver et à transmettre, Guatelli était un graphomane: chaque objet est accompagné d'une fiche écrite par lui-même dans laquelle il explique son usage et son origine, en citant souvent les voix de ceux qui lui ont parlé de l'objet. Dans ses écrits, il reconstruit également sa propre histoire et celle du musée: «Je dirais que les racines sont classiques, voire freudiennes.»

Paysan socialiste, son père voulait que ses enfants étudient au moins jusqu'au CM2, bien que le propriétaire de la ferme lui ait dit: «Qu'est-ce que tu veux qu'ils étudient? Ils n'en ont pas besoin pour être paysans!» Son destin était de le devenir, comme son père et ses frères, mais son physique fragile et un diagnostic de tuberculose osseuse l'en empêchent et l'obligent à faire de nombreux séjours dans les hôpitaux et les sanatoriums. C'est pourquoi Ettore doit chercher un autre métier: il veut devenir enseignant, mais c'est difficile, car il est toujours fils de paysans. À l'infirmerie militaire, il rencontre le poète Attilio Bertolucci qui lui donne des cours particuliers et l'aide à obtenir son baccalauréat en candidat libre. Son sentiment d'infériorité est double: d'une part, vis-à-vis des siens, en raison de l'impossibilité d'effectuer des travaux manuels dans les champs et de la nécessité d'être traité avec une attention particulière, ce qui crée des tensions au sein de la famille; d'autre part, vis-à-vis de la culture officielle à laquelle il tente d'accéder et qui le rejette souvent. Il se présente plusieurs fois à l'examen d'accès à l'enseignement dans les écoles publiques, qu'il réussit tardivement.

Guatelli commence alors à enseigner dans un orphelinat de Parme et, le week-end, il ramène à la maison des orphelins autrement livrés à eux-mêmes: ses parents en ont l'habitude, ayant déjà accueilli des enfants de grévistes socialistes dans le passé. C'est avec eux que Guatelli comprend pour la première fois l'utilité pédagogique de certains objets paysans de la ferme: lui qui se sentait comme un «enseignant autodidacte avec des complexes d'infériorité par rapport à ceux qui avaient fréquenté l'école» trouve dans ces objets une aide pour enseigner des connaissances que l'école bourgeoise considère comme superflues et secondaires. «La





colère de voir des parents de la montagne, des paysans, peut-être des artisans aux mains miraculeuses, venir vers l'instituteur, hésitants, gênés, timides, coupables, le chapeau roulé dans la main, comme pour s'excuser d'être venus demander, oser, déranger pour leur fils», écrit-il. «Je voulais que ces personnes prennent conscience de la dignité de leur état, de leur condition, de leur morale et de leur culture.»

Quoi de mieux, alors, que de disposer tous ces objets quotidiens et paysans, souvent mal faits mais aux traditions d'utilisation ingénieuses, dans une exposition esthétiquement surprenante, qui les présente comme de véritables œuvres d'art, «bien placés, de manière attrayante, de sorte que l'œil soit heureux de les regarder». Appeler cela un musée est presque réducteur, celui d'Ettore Guatelli est une cathédrale de l'homme, un sanctuaire de la vie quotidienne.

«Tout le monde est capable de faire un musée avec de belles choses, il est plus difficile d'en faire un beau avec des choses humbles comme les miennes», répète-t-il. Et les confirmations commencent à arriver de la haute culture, avant même les gens du peuple et les villageois, qui le regardent souvent avec méfiance. Son ami Attilio Bertolucci tout d'abord, mais aussi le frère de celui-ci, le réalisateur Bernardo, qui s'est également inspiré des histoires de la mère d'Ettore pour le scénario de *Novecento* et lui a demandé d'emprunter de nombreux objets pour installer le décor. Ou encore son ami et acteur Roberto Benigni, qui était toujours le bienvenu à la ferme d'Ozzano Taro, ou l'historien de l'art Federico Zeri, qui a qualifié ce musée de «l'un des plus extraordinaires d'Italie».

«La connaissance conduit à l'amour, le peu de connaissance conduit à tout concentrer et à faire dépendre chaque émotion du peu que l'on sait. Jusqu'au fanatisme bigot et obsessionnel», écrivait Guatelli en 1985. «Nous devons orienter l'amour vers des choses qui ne peuvent pas être consommées mais qui font dépendre notre plaisir du simple fait qu'elles existent, pour nous inciter à craindre de les perdre et donc à en prendre soin, et non à les posséder.» Des choses comme une œuvre d'art de la Renaissance, ou comme une chaussure clouée pour ouvrir les bogues de châtaigne, ou comme un four en terre cuite rafistolé avec du fil de fer, ou comme les labours que faisaient ses parents et ses frères,

## UN LIEU

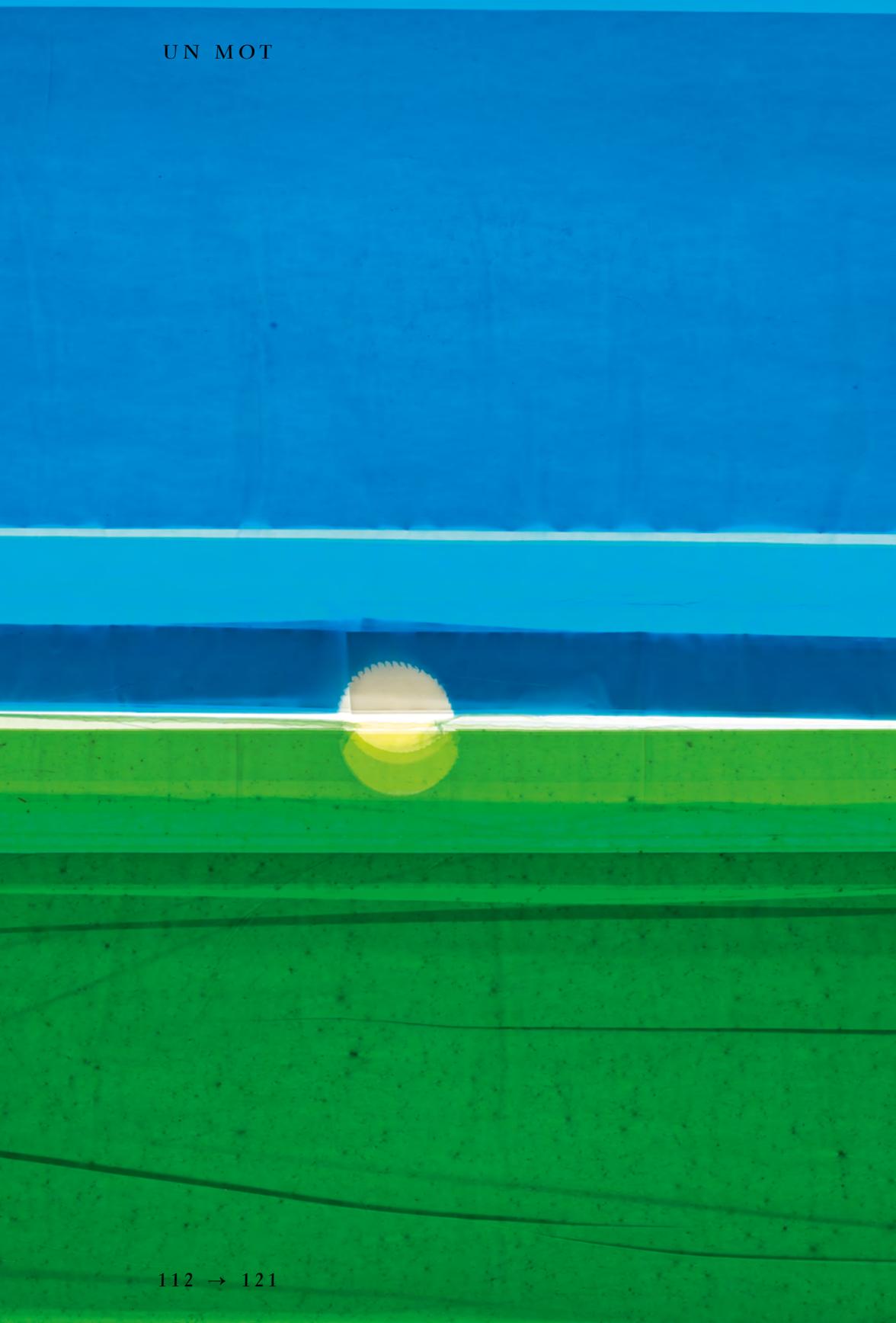
éphémères, différents chaque année et beaux chaque année. « Ils faisaient si bien leur travail que les champs semblaient “peignés” [...] ils regardaient la route et semblaient être là pour dire: “Regardez-moi” », écrit Guatelli. « En tant qu’agriculteurs, les miens étaient des artistes. »











Rada Boukova, artiste plasticienne, a remporté le prix *Profane* du deuxième grand concours de collections mené avec le 19M, avec un ensemble de sacs-poubelle. Le premier spécimen lui vient d'un supermarché des Pays-Bas, voilà dix ans: sur le rouleau de 30 litres, un soleil jaune sur une mer bleue lui apparaît dans la découpe pour les liens coulissants. Depuis, sa collection traque l'astre suprême dans une centaine d'exemplaires, encore emballés, rangés à plat ou encadrés. Si le sac inaugural néerlandais reste son préféré, elle aime aussi un vénitien – ciel rose et soleil jaune sur mer orange –, que l'on contempera librement ici.

photographies : Scheltens & Abbenes

texte : Alexandra Reghioua

# Solisoccasus- saccuphilie

Je suis là, face à la mer, seule avec mes pensées et le bruit des vagues. Un vent glacé venu du nord s'insinue sous ma peau. L'air salé me mord la gorge, tandis que le soleil se couche tranquillement à l'horizon. Du bout du monde, il ressemble à une demi-gommette collée sur une ligne d'eau.

Devant mes yeux, le feu. Le ciel s'enflamme. Rouge carmin. Orange flamboyant. Rose incendiaire. Je cherche le rayon vert. Feu follet atmosphérique ou révélation sentimentale? Existe-t-il vraiment? Dans le doute, l'amour attendra.

Soudain, un bip strident, telle une détonation électronique. Mon cœur sursaute. Pendant une fraction de seconde, le calme est troublé. Je ne comprends pas quel est ce signal. D'où vient-il? Le bip est froid et mécanique – électrocardiophonique. Est-ce mon cœur dans la panique?

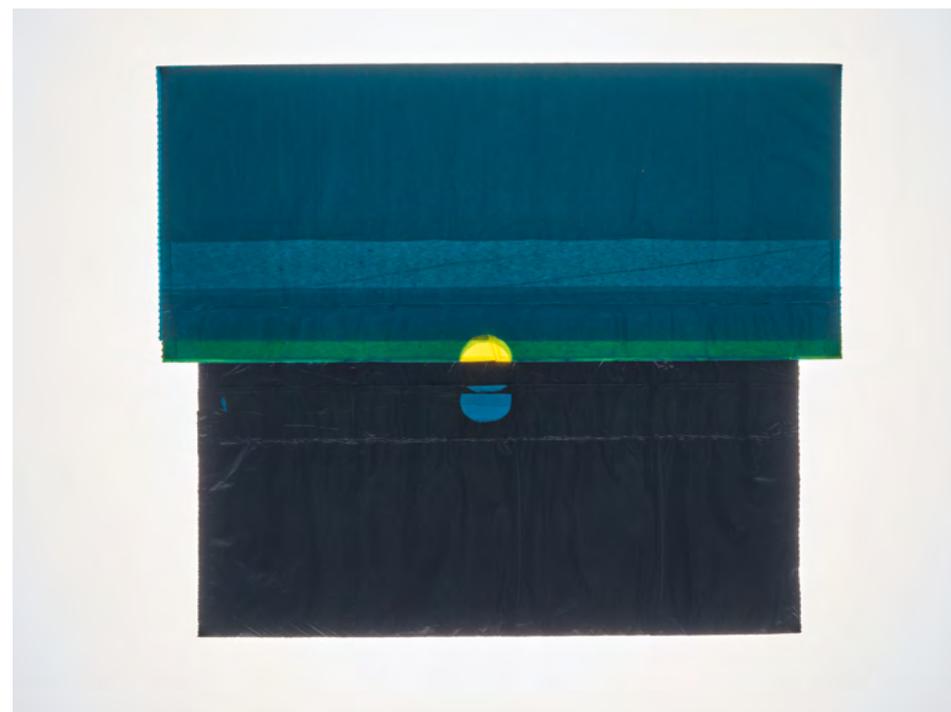
Devant moi, toujours cette mer d'huile, brillante, lisse, sans faux plis. Un miroir tendu à l'infini, sans un frisson ni une mouette à l'horizon. Un tableau magnifique et dérangeant, presque trop net, trop parfait pour être vrai. Je cherche l'erreur dans ce pays sage.

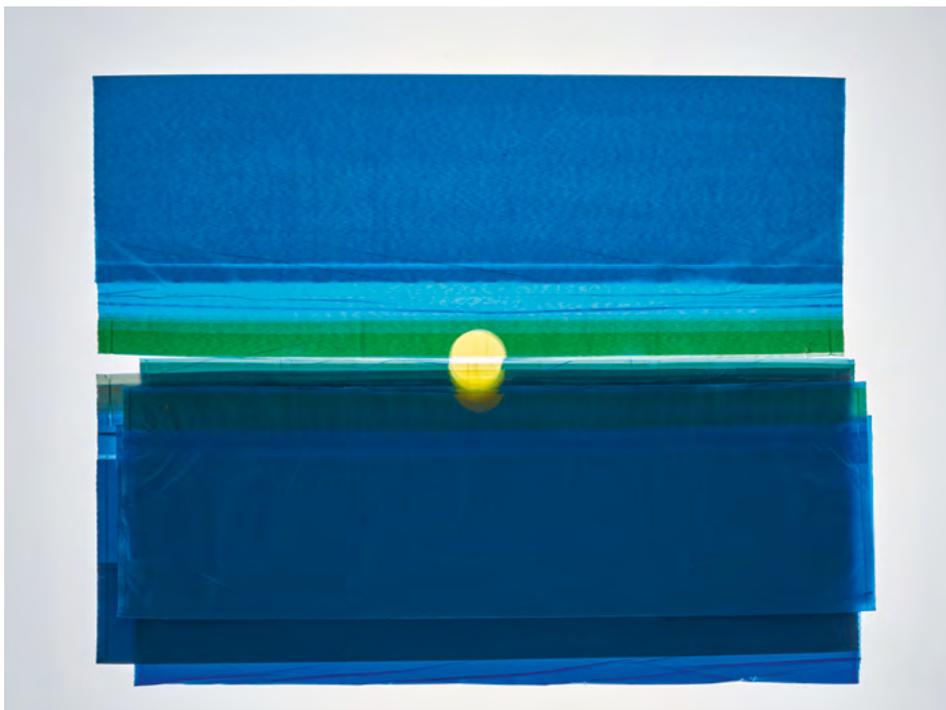
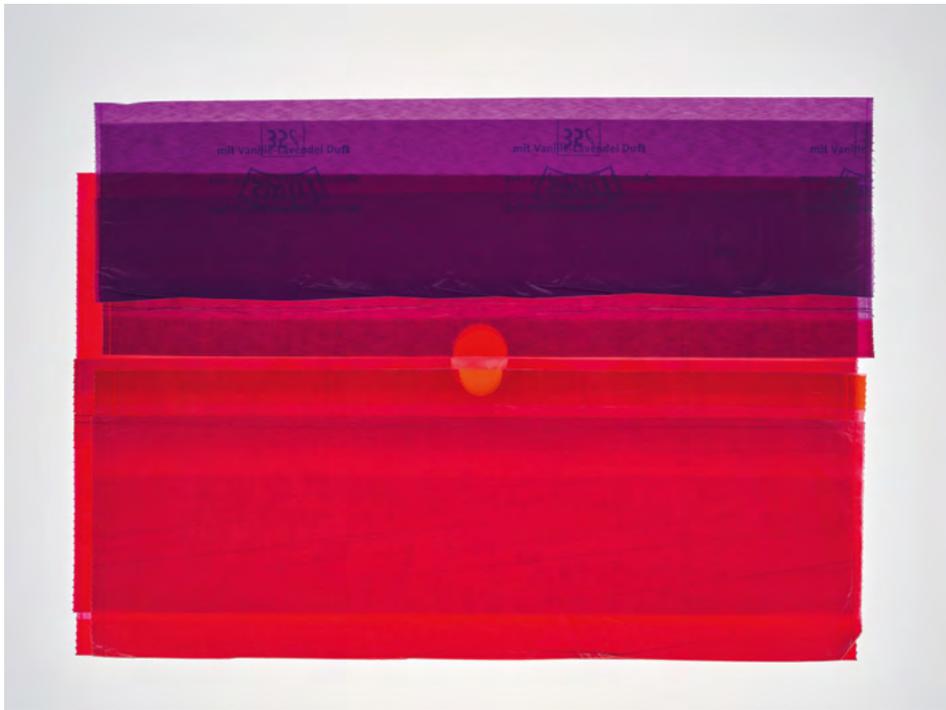
Puis, dans un frémissement, la mer change. Ses flots deviennent capricieux, impétueux, hésitant entre le calme et la tempête. Impassible aux tempéraments marins, le soleil décline toujours, inarrêtable dans sa course. Cependant son éclat m'interpelle, c'est comme s'il brillait d'une fausse clarté. Dans ce mirage de couleurs bercées de faux-semblants, tout se confond. Le vrai et le faux, les lois gravitationnelles et le sens des choses. Ici-bas, qui trompe un œil trompe le monde. La beauté se mêle à la corruption.

Le bip retentit de nouveau. Il me glace le sang, mais mon esprit divague. Qu'est-ce qu'un coucher de soleil raté? Une éclipse totale? Un couche-tôt? Dans ce chaos de pensées, je me demande s'il existe un comité international du crépuscule. Et si oui, comment peut-on le contacter? Qui en sont les représentants? Des visionnaires, des poètes, vivant à la frontière de l'ombre et de la lumière? Je me demande s'il existe un bureau de l'heure bleue et si les réunions y ont lieu à heure fixe – entre chien et loup.

BIP. Quelque chose cloche.

Un fragment de néon fend l'horizon, vacille comme





un battement d'aile électrique. Il grésille dans l'air et refuse de se taire. Son reflet pulse à la surface de l'eau. La lumière du soleil s'affaiblit, le signal se brouille. Les couleurs se fondent en un *glitch* mal foutu. La réalité se fissure.

Je m'immobilise, guettant un signe, dans l'attente d'une révélation. Derrière moi, une voix se fait entendre. «Excusez-moi», dit-elle, comme si je gêrais le passage. Les mots flottent dans l'air un instant, avant de disparaître, emportés par le vent. Je me retourne – personne.

Venise me revient comme une vision hallucinée. Là-bas, un coucher de soleil n'est jamais seulement un coucher de soleil. C'est une scène de film en Technicolor. Un ciel qui semble promettre qu'il n'y a pas de fin. Ce soir-là, l'air sentait le sel et l'ivresse des journées réussies. Le ciel s'était embrasé de mille feux. Soleil liquide sur la lagune. Instant suspendu à un mètre au-dessus du niveau de la mer. Distillation des nuances du couchant. Le spritz est l'essence même du coucher de soleil vénitien – enivrant et éternel.

BIP. Le son est plus aigu, plus fort, comme s'il se rapprochait.

Je cligne des yeux. L'image tremble. Les couleurs s'effacent. Pendant un instant, je revois l'image d'un coucher de soleil. Puis, le décor change brusquement. Les vagues sont remplacées par des étagères. Les embruns, par l'odeur de désinfectant. Une lumière blafarde m'éblouit. Je suis dans un supermarché.

L'ambiance est à la fois étrange et familière. Dans les rayons, des étiquettes criardes attirent mon regard et l'une d'elles retient mon attention: «Rouleaux de Couchers de Soleil – Édition Limitée». Persistance rétinienne ou apparition poétique? Intriguée, je m'approche de ces surprenants rouleaux qui brillent d'un éclat artificiel. Chaque étiquette promet un coucher de soleil différent, une promesse d'intensité jamais égalée: «Capturez le dernier rayon!», disent-ils.

Le son du bip m'interpelle. Au loin, la caisse, des articles qui défilent – tout s'éclaire. Je saisis un de ces rouleaux de spectre solaire. Le plastique est froid et lisse comme le corps d'un serpent. Le contraste est brutal entre mes doigts – un courant chaud et froid à la fois – , un flux de Gulf Stream, fusionnant les eaux polaires aux courants tropicaux. Plus de doute, le sublime se vend désormais au détail. Pour l'ironie,

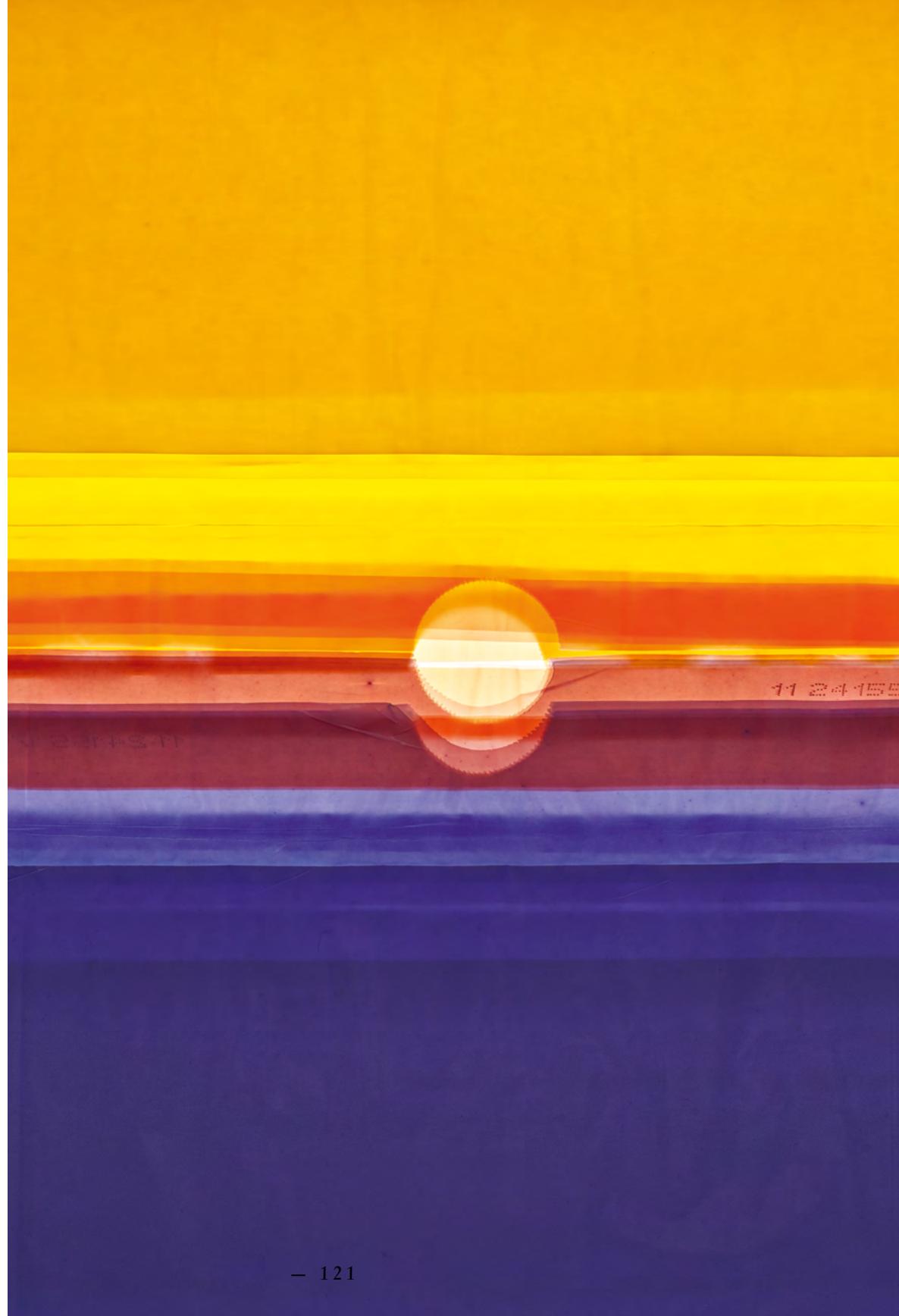
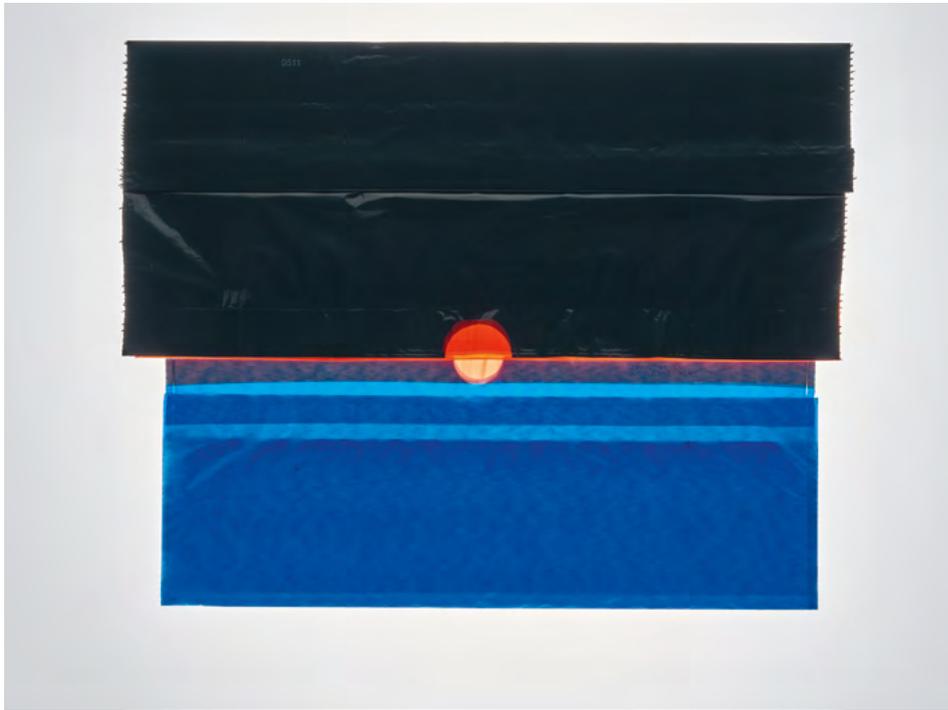
j'en prends dix rouleaux. Dix rouleaux de couchers de soleil en plastique.

Je m'approche de la caisse. Je pose mes articles sur le tapis qui commence à se dérouler lentement. Un à un, le caissier scanne mes rouleaux. Le même bip strident résonne à chaque code-barres – écho lointain d'un rêve éveillé. Devant le comptoir, un sac-poubelle traîne, un peu défraîchi. Rappel que la beauté est éphémère. Que tout se consomme, et que tout se consume.

Je sors du supermarché. Il fait nuit. La rue est calme et vide. Je serre mes rouleaux contre moi.

Je rentre chez moi, des couchers de soleil dans les bras.





Elle fait vannerie de tout bois, de toute plante, de toute fleur, ne limite pas son champ, ouvre l'œil et tend la main à toute forme végétale, saluant ainsi sa capacité de métamorphose. Claudine Germé a entamé un dialogue serein avec l'écorce, le suc, la sève, la fibre. Les formes qui s'épanouissent autour d'elle en de multiples circonvolutions, fruits d'un tressage au plus près de ce que lui inspire la matière vivante, lui rappellent la générosité comme la beauté de la nature et l'importance d'en prendre soin.

propos recueillis par Gilles Weinzaepflen  
photographies : Aliocha Boi

**J'oserai**





« Il y a une expression qui dit “tresser des lauriers”. En ce moment je tresse des couronnes : douze couronnes pour mettre à l’honneur les végétaux. C’est ma façon de faire de l’écologie non-militante, de la soft-écologie. J’ai créé ma structure Très Sages Urbains dans ce but. Avec une autre association, nous avons remporté un bout de terrain dans un collège à Pierrefitte-sur-Seine. Grâce au programme des Parisculteurs<sup>1</sup>, nous allons y planter une oseraie et créer une aire éducative. Parce que quand je demande aux enfants “C’est vivant, un arbre?”, certains répondent non, ça bouge pas, ça sent pas. Alors je leur dis que oui, c’est vivant un arbre, il grandit, il vit et meurt, comme nous. Leur réponse témoigne d’un lien avec le vivant qui s’est progressivement perdu dans un monde tellement minéralisé, artificialisé, marchandisé.

L’osier vient du saule. C’est une plante qui guérit, à l’origine de l’aspirine et capable de dépolluer les sols. Je veux croire qu’il aura aussi le pouvoir de dépolluer nos consciences. Je n’ai pas la démarche de fabriquer et vendre des objets. Ce que je voudrais, c’est qu’un panier tressé serve de support pour remonter le cours de l’histoire de sa fabrication et atteindre le vivant. Montrer en quoi ce lien est précieux, car tout est lié, interconnecté, tressé ensemble en quelque sorte.

### Glaner, récupérer, recycler

La vannerie, c’est l’art de tresser les végétaux, c’est un vrai métier, devenu rare, même s’il reste encore quelques maîtres en France. Quand on enseigne la vannerie aujourd’hui, c’est surtout pour transmettre un savoir-faire et des techniques, essentiellement avec de l’osier. J’ai passé le CAP mais je ne suis pas vannière. Ce que j’aime, c’est chercher, collecter, glaner des végétaux sauvages autour de nous, avec mon sécateur en poche.

Je regrette qu’à Paris, au moment des tailles, on broie tout pour faire du paillage. Quand on parle recyclage ou *upcycling*, on ne pense pas que ce qui est vivant peut avoir une seconde, une

1. Parisculteurs est un programme de la ville de Paris créé pour faciliter l’installation de projets agricoles à Paris et en Île-de-France. Toitures, espaces en pleine terre, sous-sols, murs, sont proposés à des agriculteurs et agricultrices pour y développer leurs projets en lien avec les habitants.

troisième vie. Je discute beaucoup avec les jardiniers. Ce qui est perçu comme déchet, je le vois à l'inverse comme une ressource. Par exemple, j'ai récupéré des feuilles de massette à Paris que j'ai pu sécher et utiliser. J'ai aussi récupéré des tulipes. Avec leurs tiges magnifiques, je fais des tests, les laisse sécher. La tige va rouir comme le lin, elle va se rassir. Je sais que je vais pouvoir les tresser une fois réhumidifiées...

On demande régulièrement aux jardiniers de changer l'ornementation des jardins. Comme ils sont cohérents dans leur démarche, ils sont ravis de ne pas détruire. Mais c'est complexe pour leur hiérarchie. Cela relève d'un problème juridique, lié au statut du "déchet". Est-ce qu'on peut vendre ou donner une matière première qui a un statut secondaire?

Quand je fais un panier, je sais que lorsqu'il sera hors d'usage, je pourrai le mettre au fond d'un jardin, qu'un hérisson pourra s'en servir pour hiberner. Puis ce panier va se décomposer, il va entrer dans la terre et nourrir le sol. De la même manière, on jette les premières feuilles du poireau. Moi j'en fais de la ficelle avec les enfants...

Avant l'invention du plastique, on n'avait pas de cordes artificielles. On faisait tout avec du chanvre, du lin, des ronces, toutes sortes de plantes. Du coup on pensait le monde autrement. Tout servait, tout était lié. Comme je n'emploie ni colle, ni clous, ni vernis, je sais que ce que je crée ne polluera rien. Au contraire: ça va constituer de l'engrais, ça va enrichir la terre et ça, c'est le cycle du vivant.

### Histoire d'une vocation

Presque tout ce qui est en plastique aujourd'hui était fabriqué autrefois avec de l'osier. On a presque tout fait avec: des malles, des abris, des muselières à veau... C'est une plante endémique en Europe, comme le bambou en Asie, l'alfa dans certaines régions d'Afrique.

Mon grand-père était martiniquais. La première fois que je l'ai rencontré, j'avais 6-7 ans. En ouvrant la porte de l'avion sur le tarmac, tout un monde s'est révélé avec des couleurs, des sons, des odeurs. Il m'a emmenée au Morne-des-Esses, dans un lieu de vannerie traditionnelle caraïbe où





j'ai fait mon premier atelier. Là-bas on utilise l'arouman, une grande canne débitée en lanières, un savoir qui vient des Arawaks, le peuple autochtone de l'île. Cet art m'a connectée avec tout un écosystème, la forêt primaire, les fougères immenses, les animaux. Un autre monde qui a laissé en moi une empreinte durable...

Quand j'ai décidé d'arrêter de travailler fin 2019, je me suis souvenue de cet émerveillement d'enfant. Je suis partie réfléchir trois mois, seule, en Guyane. J'y avais fait escale en rentrant de Martinique avec une amie d'enfance amérindienne dans les années 2000. Nous avons passé une nuit chez son oncle, un chaman wayana, sous son carbet, un abri tressé où étaient accrochés nos hamacs.

Je suis allée notamment à Saül, dans la forêt vierge. Il y a des arbres de 50 mètres de hauteur, des jaguars, la Légion étrangère qui fait des stages commando, des orpailleurs clandestins. J'avais besoin de la puissance que la forêt renvoie. Là-bas, la vie ne plaisante pas, elle est dans son côté brut. On ne peut pas tricher avec, parce qu'on est très vite mort. À Macouria, j'ai réappris à faire de la vannerie dans un village d'Indiens Palikur rencontrés grâce un artisan guarani venu du Brésil, qui connaissait tout de la forêt, où il avait grandi. Là-bas comme partout, tant que les savoir-faire se transmettent, ils restent vivants.

Bien sûr que je me distingue de la brindille que je vais cueillir! Mais elle et moi, on a quelque chose en commun: on fait partie d'un grand tout, on est des êtres vivants. Je vois la vannerie comme la high-tech de la préhistoire, mais aussi comme un art premier. Dans "premier", il n'y a pas seulement le sens "ancêtre", il y a aussi le sens "essentiel, fondamental". La case tressée de mon arrière-grand-mère en Martinique, ou les maisons en toit de chaume en France, c'est un habitat végétal qui satisfait un besoin primaire, celui de s'abriter! Lorsque l'on tresse les végétaux, on connaît non seulement la technique qui va correspondre à leurs propriétés, mais on sait aussi où les trouver, quand les cueillir, leur souplesse, la manière de les travailler pour pouvoir s'en servir, avec l'usage approprié. Comme par exemple cette superbe vannerie qu'on appelle couleuvre à manioc: une essoreuse qui permet de retirer le cyanure contenu dans le tubercule.

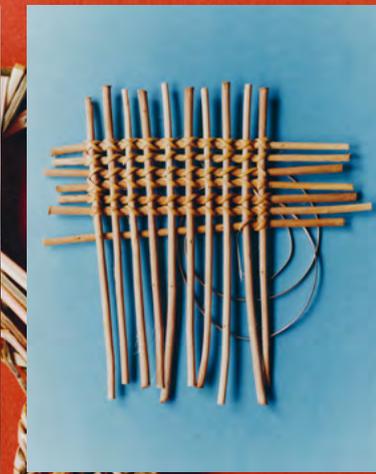
Un monde en germe

Il n'y a plus de vannier à Paris. On me demande souvent de transmettre un savoir, mais fabriquer des objets, ajouter de la consommation à la consommation, ce n'est pas ce que je cherche. Même si ça me coûte au sens littéral, car j'ai besoin de gagner ma vie.

Je regrette que derrière un panier, on ne voit plus l'osier qui le constitue. L'exposition des couronnes<sup>2</sup>, cet été, c'est pour donner à voir autrement, une vision des choses plus que l'objet lui-même. La vannerie, ce n'est pas du savon ou de la bougie, on a la chance de travailler avec du vivant, avec lequel nous sommes liés d'une manière ou d'une autre. Ce point commun avec nous, ce lien, il faut l'interroger. Il va peut-être changer notre vision, notre rapport au monde.

C'est ce que j'ai envie de faire avec les enfants. Leur rapport au monde est encore à construire et tout est possible. Ils vont voir comment on met en terre, ce qu'il y a autour de la plante, les insectes, la terre vivante, les saisons. Il faut récolter à une certaine date sinon l'osier va casser. Il y a des textures, des odeurs. Cet objet qu'ils auront tressé à la fin leur rappellera ce voyage qu'ils auront fait en lien avec le végétal. Cette expérience pourra laisser des traces qui accompagneront une vie, elles sont comme des graines qui vont peut-être germer un jour. D'ailleurs c'est mon nom, Germé.»









Psychosociologue clinicienne, navigatrice au long cours, Agnès Santourian pratique peintures et dessins avec le même irrépressible engagement. Quelques portraits, des paysages et beaucoup d'arbres. Quand on lui demande d'où cela vient, elle ne parle pas de feuillus mais de branches familiales. Dans son atelier-cabinet de travail, elle conte une histoire de racines, de terres qui rongent et nourrissent, andalouses, arméniennes, et des pensées qui traversent les mers où flottent des chips Flodor et les frères Dardenne.

photographies : Hugo Bouteyre

# Bec et ongles

texte :  
Mildred Simantov

Prise de terres

Bien tentée de paraphraser Véronique Sanson, « Pour me comprendre, il faudrait savoir le décor de mon enfance », bien envie de raconter Agnès par la fin, la fin de notre rendez-vous, quand elle sort ses formats raisin du carton à dessins, un par un, quand elle les étale sur le sofa, quand on finit par causer encres et pastels gras. Ses séries de tableaux, elle les raconte bien, si bien qu'elle nous emporte dans des récits lointains et qu'il faut dare-dare revenir au matériel, à ce qu'elle touche de la pulpe des doigts. Elle s'attaque au fusain, elle noircit les papiers, elle en a plein les ongles. Dans le noir le plus charbonneux, elle lit la poudre et sonde la feuille badigeonnée comme dans le marc de café. Quand elle y voit une forme, elle la révèle, elle l'accentue, la rend plus nette, elle la travaille au pinceau, au chiffon, au morceau de cuir, elle la creuse, elle la cerne. « De tout mon corps », dit-elle, et si le geste est fort, l'épreuve n'en est que plus douce. Il en sort des carafes et des verres à eau suspendus, sans table et sans ligne d'horizon, des trucs du monde courant, une tasse, des présences muettes qui viennent de quitter la pièce laissant derrière elles l'objet flottant. Agnès le dit elle-même : « Ma prise de terre est faible. » C'est vrai que la dame préfère naviguer en mer, elle en est à son troisième voilier. Pourtant, elle l'apprivoise la terre ferme quand elle pose ses valises entre Paris et sa maison de plaisance. Campagnes, arbres, chemins et forêts où elle se promène la nuit. Oui ! Agnès parle aux oiseaux et oui, elle a un lynx pour ami. Quand elle remonte à Paris, ils la suivent dans ces paysages bourguignons colorés et joyeux qu'elle peint à l'acrylique, à l'encre et à l'envi. Encadrés sur le mur de son atelier parisien, au-dessus du poêle vert, il y a trois tableaux, même taille, même vue, seuls la facture et le jeu des traits diffèrent, les couleurs aussi, peut-être le changement de saison. Ils sont ce qu'elle appelle « l'arrivée en Bourgogne ». Chez Agnès, on est en plein air, en centre aéré où se mêlent flore et faune et, tiens, parfois quelques portraits, ses attaches parisiennes.





Agnès dit ne pas maîtriser le dessin et s'arrange pour éviter l'exigence académique en usant de trouvailles techniques. Dans cette stratégie de contournement, elle explore deux voies, la sèche et l'humide. Il en va ainsi de ses aquarelles. Elle fait ce qu'elle appelle des formes d'eau, des flaques invisibles qui apparaissent quand elle les éclaire. Lorsque sur le papier la goutte d'eau est identifiée, Agnès y plonge l'aquarelle: «Ça va s'échapper et ça va se dessiner en dehors de moi.» Un pétale apparaît, le pigment est robuste, ce sont des fleurs, elles sont rouge pétard, «des couleurs qui crient et qui se tiennent». Peut-être un signe: elles sont sans tige et «stridentes», elles flottent dans l'air comme les brocs et les verres tenus à rien. Laisser partir la matière dans de l'eau et la rattraper une fois diluée est un mode opératoire qui se répète dans sa production. On la retrouve sur ses études à l'encre de Chine. Des poissons, des animaux morts et vivants et un homme qui tient une cigarette. Toujours le même, toujours un peu différent, une série en noir et blanc. Il y a du dandy là-dedans, parti d'une photographie de Patty Smith mais le portrait ne sort jamais en Patty, ce sont d'autres êtres, vulnérables, énigmatiques, à la mine éthérée. On voudrait bien s'asseoir pour en parler (le gros du dossier viendra plus tard). Pour l'instant, partageons encore ses procédés. La navigatrice ne nous mène pas en bateau lorsqu'elle raconte l'art qu'elle invente, ses pirouettes techniques avec ce qui lui passe sous la main, «tous les moyens du bord» pour faire naître du végétal, des vues champêtres, des visages «psychotisants» et des scènes domestiques. Intéressant de voir le passage de l'eau au sec quand elle reprend le fusain, qu'elle dit «rentrer à l'intérieur» comme pour l'aquarelle. Cette fois, ce sont des fleurs fanées dessinées pendant son hépatite et des fleurs mortuaires depuis la mort du père. Il y a des tiges, des corolles travaillées au crayon gras, avec «cette impression d'être dans la poudreuse», y tracer une très fine ligne blanche à coup d'ongle, ce «besoin de griffer» le papier (pour le gros du dossier, voir plus bas). Entre fluidité de l'aquarelle et aridité du bâton de saule, Agnès travaille l'acrylique au doigt. Les mains sont à l'œuvre, les doigts claquent, ils rappellent ses origines

espagnoles, une grand-mère danseuse de Flamenco, le pourquoi «approcher le dessin autrement»; campée debout devant un chevalet, Agnès entretient un rapport avec la peau, «il y a un corps, il y a les mains», le «Moi-Peau psychique<sup>1</sup>» me dit-elle.

Rosetta Power

Le gros dossier, le voilà. Je remonte à contre-courant les sujets de notre conversation. Chaque pièce de sa production est une narration, du terreau pour l'intime, un recueil d'histoires de famille gaies comme tragiques, incarnées dans des fleurs avec ou sans tiges, des apparitions de nature, des bêtes et des humains. Dessins et tableaux nous ramènent au réel, aux liens, à l'enfance, une HLM, Paris douzième, «Je sens qu'elle est toujours un peu en moi, Rosetta<sup>2</sup>», un milieu populaire, *Dallas* à la télévision, univers impitoyable, c'est donc que «les riches ont des problèmes aussi», et puis Agnès-Rosetta, enfant rêvassant à la fille sur les paquets de chips Flodor, à tout ce qui fait puissance et loi. C'est sans doute pour s'en extraire qu'elle danse beaucoup, à quatre ans sur *Hot Rats* de Frank Zappa. Aujourd'hui, son travail absorbe et retient les fêlures de l'Histoire, Franco, le génocide arménien, il y a de l'exil, un grand-père copte, des trajets de Samsun sur la mer Noire à Alep en Syrie et puis Marseille, des distances qui éloignent, une famille «loin de la vie des autres» et «une maman qui vient d'un autre monde». Sans parler des mois d'août chez l'oncle Horacio Diaz. «Nous étions logés sur son lieu de travail, zone industrielle au sud de Lodève, entre le garage Peugeot et le garage Renault où il créait en ciment et galets ses animaux.» Disons que cela plante le décor! Et disons que ceci explique cela, la confiance en la matière, les mixtures et les traitements, les expériences sur papier pour noyer la couleur dans une larme coulée, ne pas savoir où ça mène, croire aux dérapages du fusain, aux débordements d'aquarelle. Et puis, il y a le présent qu'elle dessine, son compagnon Bruno, sa fille Rachel, la chatte Tonnerre dite Toto. C'est

1. Le Moi-Peau psychique est un concept du psychanalyste Didier Anzieu (1923-1999).

2. *Rosetta* est le titre d'un film réalisé en 1999 par les frères Dardenne.





facile de parler l'Agnès. Les mots qui sortent de sa bouche sont poésies. Quand elle fait des feuilles en céramique, elle dit « caresser la main de [son] père ». Si ça, ce n'est pas un poème! « Et la mer (mère) », m'écrit Agnès plus tard. On en revient à la flotte, les voiliers amarrés à un port de pêche, quelques oiseaux dessinés et peints avec ce qu'elle sait par cœur, des souvenirs tus, des images retenues de mémoire qu'elle encanaille et entaille, tantôt de teintes bigarrées, tantôt de délicats coups de traits.

C'est un ballet de pigeons colorés qui transporte l'homme hors de sa condition terrestre. Une tradition médiévale, encore pratiquée le long de la côte méditerranéenne espagnole, qu'une réalisatrice, Elena López Riera, et un photographe, Santi Sierra, tous deux originaires du sud-est de l'Espagne, ont chacun documenté, et qui les lie comme un pacte secret. Comme celui qui réunit des hommes et des oiseaux dans un rituel codifié, avec pour seul confident le ciel ibérique.

photographies :  
Santi Sierra  
avec la collaboration  
de Jeremy Blasco

texte :  
Elena López Riera

# Les ailes du désir





La première image qui me vient quand je pense à mon grand-père est celle d'un homme qui regarde le ciel en suivant le vol d'oiseaux multicolores. Cette vision d'un homme fixant l'horizon, à travers mes yeux d'enfant, avait quelque chose de fantastique, de surnaturel. Pendant des années, je me suis demandé quel mystère renfermaient ces oiseaux pour lui qui parlait à peine et passait des heures à contempler leur vol.

Plus tard, j'apprendrai ce qu'est la colombiculture, cette tradition basée sur la compétition dans un groupe de pigeons mâles qui rivalisent dans les airs pour qu'un seul d'entre eux passe le plus de temps possible à côté de l'unique femelle, lancée la première. Cette course particulière se concentre sur la conquête, sur le désir, et non sur la vitesse. Pratique sportive, elle est aussi mise en scène de la cour amoureuse des oiseaux et, pourquoi pas, de ces hommes qui regardent, captivés, un morceau de ciel coloré.

Au fur et à mesure que je grandissais, j'ai commencé à comprendre que le mystère ne résidait pas dans les pigeons et leur parade, mais qu'il était en réalité tout entier contenu dans le regard habité de ces hommes d'apparence rude, virile et presque primitive. À quoi pensaient-ils pendant tout ce temps? Quelle influence pouvaient avoir ces oiseaux dans leur vie quotidienne et terrestre? Que projetaient ces groupes silencieux sur le vol romantique des pigeons?

Pour essayer de répondre à ces questions, je décide, en 2018, de partir à la rencontre de ceux qui dédient leur vie à la colombiculture. Je m'immerge dans ce monde particulier, composé d'hommes de tous âges, de toutes conditions sociales, unis par cette passion étrange consistant principalement à observer le rituel de l'amour des oiseaux.

Au long de ces après-midis passés à leurs côtés, je saisis des détails sur leur vie quotidienne dans la campagne, leurs espoirs ou leurs idées sur l'amour. En définitive, je découvre surtout la pulsion poétique dans le regard de ces hommes qui passent des heures à projeter dans le ciel ce qu'ils ne sont pas capables de formuler sur terre.

Ça parle de football, de récoltes d'oranges, de politique, des conjointes qui attendent à la maison... et ça parle surtout de ces pigeons colorés comme de leur bien le plus précieux.





Ces oiseaux ne sont pas juste les instruments nécessaires pour mettre en place cette pratique sportive, mais les objets d'une fascination incommensurable. Ces oiseaux sont de vrais trésors pour ces hommes qui consacrent toute une vie à les soigner. J'ai pu observer de près des scènes d'une extrême intimité où les humains parlent avec leurs pigeons, caressent leurs corps avec une délicatesse inimaginable ou encore mettent en œuvre le plus captivant des mystères liés à ce rituel de la colombiculture : la peinture des plumes. Chaque participant, ayant choisi des couleurs personnelles pour distinguer ses pigeons dans le ciel, est chargé de peindre ses oiseaux dans un exercice de concentration absolue, où le corps de l'homme et celui de l'animal se confondent pour s'identifier à la même couleur.

Ces rencontres ont donné lieu à un film, intitulé *Los que desean*<sup>1</sup>, dans lequel j'ai souhaité aborder la transmission de cette tradition ancestrale à travers l'observation des gestes qui passent de génération en génération, sans théorie écrite, sans protocole d'apprentissage, sans école. Une transmission basée sur l'observation et la répétition d'un même mouvement, et qui m'a fait me questionner sur la marge que chaque nouvelle génération a pour réinventer son héritage.

Quelques années plus tard, je découvre le travail d'un jeune photographe de ma région, Santi Sierra, qui a pour objet cette même pratique. J'ai l'impression de retrouver dans ses photos, ici présentes, l'écho des questions que je me suis posées pendant le tournage de mon film, et qui résonnent encore dans ma tête. Qu'est-ce qui nous relie et qu'est-ce qui nous sépare de ces hommes, originaires, comme nous, de la même région ? Comment ont-ils créé la chorégraphie de ce rituel qui entremêle le corps des hommes et celui des oiseaux ? Serait-il possible de percer, avec une caméra, le mystère de ce rituel ancestral, contraint de trouver une forme nouvelle dans le monde contemporain ?

Avec Santi Sierra, nous faisons partie d'une communauté d'artistes de la région (il faudrait ici citer l'incontournable travail du photographe Ricardo Cases<sup>2</sup>, le premier à avoir posé un regard sur la colombiculture) qui, loin d'avoir nié ses origines, centre son travail sur la question de l'héritage culturel. Ce qui nous intéresse, c'est

<sup>1</sup>  
Elena López Riera, *Los que desean* (Ceux qui désirent), film documentaire, 24 minutes, 2018.

<sup>2</sup>  
Ricardo Cases, *Paloma al Aire* (Pigeon dans les airs), 2011.

d'interroger les formes esthétiques, sociales et politiques qui ont constitué notre éducation et qui nous ont, peut-être aussi par moments, fait sentir déplacés chez nous. Les rituels traditionnels, comme celui de la colombiculture, constituent un terrain fascinant d'exploration de notre histoire comme de notre présent. Plonger dans ce monde familier en même temps qu'étranger exige un regard aiguisé, distancé, mais loin du jugement. Sierra propose une vision renouvelée et vibrante sur le sujet. Son œil se pose sur les espaces qui servent de décor à cette mise en scène hallucinée du désir: ces ciels extraordinaires, la terre sur laquelle reposent les objets liés à la pratique, les petites maisons qui abritent les pigeons, ou encore la peau de ces jeunes hommes qui portent leurs oiseaux colorés à la main. Un regard à la bonne distance: celle qui nous permet de formuler des questions percutantes, sans pour autant exiger de réponses.









photographie : Stéphanie Toussaint  
@commelepremier novembre



# à Mathieu Mercier

Que faites-vous le dimanche?

Obligé de rien, je travaille bien plus librement qu'un jour de semaine.

Aimeriez-vous qu'il soit tous les jours dimanche?

Non, car le dimanche en dehors de chez moi m'angoisse.

Un amateur sommeille-t-il en vous?

De nombreux! Dans la mesure où je ne suis professionnel de rien et que je touche à tout.

Au fait, qu'entendez-vous par amateur?

Curieux et passionné. J'évite de côtoyer la version frustrée.

Avez-vous déjà traité quelqu'un d'amateur?

Non, mais d'imposteur oui.

Avez-vous une pratique autodidacte?

Le jardinage. J'improvise et j'y prends beaucoup de plaisir.

On évoque parfois «l'amour du travail bien fait».

Faire moins bien, mais avec amour, est-ce mal?

Je préfère le principe cher à Filliou: «Il est équivalent qu'une œuvre soit bien faite, mal faite ou pas faite» (ça marche mieux pour l'art que pour le reste).

Avez-vous déjà été membre d'un jury?

Que tirez-vous de cette expérience?

Régulièrement! J'aime le partage des opinions et les argumentations des différents membres (mis à part quand le politiquement correct devient l'unique raison de ne pas débattre). J'ai aussi appris que si les membres du jury restaient divisés entre deux possibles primés, c'était souvent le troisième qui l'emportait.

Avez-vous un proverbe, un dicton préféré et lequel?

Non.

Enfant, aviez-vous une passion secrète, étiez-vous le fier détenteur d'une collection?

J'ai eu, ado, une collection de bilboquets qui devait terrifier le voisin du dessous quand elle tombait de l'étagère.

Adulte, est-ce toujours le cas?

Rien de secret, j'accumule beaucoup: les livres sur des sujets divers, le mobilier italien des années 1950 et 1960 et de nombreuses œuvres de mes pairs et amis. J'ai aussi une dizaine de vélos, mais comme chacun correspond à un usage spécifique, on ne peut pas vraiment parler d'une collection. J'aime l'esthétique du vélo, c'est le dernier objet quotidien qui donne à voir l'intégralité de son fonctionnement. De plus, il m'a permis de sortir de l'enfance et d'une certaine manière d'y rester. Je considère le vélo comme un véhicule de compagnie, comme on peut avoir un animal de compagnie.

J'ai aussi une collection de photos de nus féminins dans la nature. Seules la référence de la pose ou la coiffure du modèle permettent de dater précisément la prise de vue. J'en ai fait un journal pour les éditions Michèle Didier.

J'ai encore une collection de polaroids de castings de shootings érotiques des années 1970, où les acteurs sont habillés.

Et plusieurs curiosités naturelles dont quelques beaux coprolithes.

Plus sérieusement, lorsque j'ai travaillé à la version éditée de la *Boîte-en-valise*, j'ai entamé une collection d'objets et documents d'époque en référence à tout ce que Marcel Duchamp a pu utiliser ou nommer dans ses notes et interviews. J'ai montré ces archives au musée des Arts et Métiers il y a quelques années. Il me manque deux ou trois éléments pour en faire un livre. Une collection a ceci de rassurant qu'elle est rarement complète.

Suivez-vous toujours les recettes et autres modes d'emploi?

Avec impatience le plus souvent, car les objets technologiques proposent bien trop d'options dans les fonctions et beaucoup trop de fonctions dans les options.

Aimez-vous Brahms?

J'hésite à interpréter la question, mais comme elle finit par un point d'interrogation et que je suis plus mélomane que littéraire, alors oui, j'écoute quotidiennement de la musique

en audiophile « amateur » (je précise car il n'y a pas de limite dans ce domaine) assis confortablement dans un P110 de Borsani.

Mathieu Mercier est un artiste français né en 1970. Lauréat du prix Marcel Duchamp en 2003, il est représenté par les galeries Mehdi Chouakri (Berlin), Lange + Pult (Zurich, Auvernier, Genève), Albarrán Bourdais (Madrid, Minorque) et Massimo Minini (Brescia). Ses œuvres font l'objet de nombreuses expositions muséales et ont rejoint de multiples collections.

D'inattendus volumes emmaillotés  
ponctuent la campagne occitane  
et forment une assemblée haute en  
couleur. Mannequins uniques pour  
défilé champêtre, ils ont été créés de  
toutes pièces par un couple d'ouvriers-  
paysans à la retraite. Denise rem-  
paillait des chaises, Maurice travaillait  
dans une scierie, et les voilà  
aujourd'hui faiseurs d'épouvantails,  
entourés de tous leurs personnages  
comme d'une marmaille attachante.  
Aux corps certes un peu dispro-  
portionnés et aux tenues inventives.

photographies : Julia Andréone

texte :  
Manon Bruet

# Poupées de son





À dix minutes de Peyre en Aubrac, au cœur de la Lozère, une petite route sinueuse nous mène au hameau de Rimeizenc. Julia et moi avons quitté Paris dans la nuit et, après plusieurs heures de voyage, nous parcourons enfin les reliefs de ce pays rural, étonnamment baigné de soleil en ce jeudi de janvier. Au détour d'un virage, des apparitions de bleu vif, de vert, de rouge, de jaune habillent avec extravagance le paysage hivernal. À gauche, sur la colline, se dressent une dizaine d'énigmatiques silhouettes bâchées et ficelées, dont on devine encore les contours et les teintes. À droite, un amas de pots à cierge, bouchons en plastique et capsules de café forment des totems, des guirlandes et des arches farfelues. Le décor, truffé de matières et de couleurs, est planté.

Alors que nous descendons la petite allée qui longe la ferme – elle aussi joyeusement décorée –, Maurice nous accueille chaleureusement, suivi de près par Denise et Pupu, au bout de sa laisse tressée. Lui, combinaison de travail, bottes et chapka vissée sur la tête, sort du jardin. Elle, jean, polaire noire et ongles peints de rouge – « Ah ben, toujours ! » dira-t-elle plus tard à ce sujet – reconnaît immédiatement Julia, venue les rencontrer quelques mois plus tôt. La petite chienne Pupu, dont le corps est emmitouflé dans des lés de tissus colorés, semble emprunter l'allure des étranges personnages du bord de route pour résister au froid.

Dans leur véranda à la décoration foisonnante, chargée de photographies et de souvenirs, Denise nous sert un verre de sa gentiane artisanale – même à 14 heures, ça ne se refuse pas. Loin d'être impressionné par la présence de notre micro, le couple de retraités se prête volontiers au jeu de l'entretien. Il faut dire qu'ils aiment faire visiter le monde onirique qu'ils ont aménagé dans un des hangars jouxtant la maison, sobrement nommé La Ferme aux Épouvantails.

De leur histoire, ils nous donnent quelques bribes : elle a vécu à Paris dans sa jeunesse puis est revenue au pays pour aider son père à cultiver et travailler la paille. Il aurait été fier d'ailleurs, elle en est sûre, « il aurait aimé voir ça », son père le *chaplusaire*<sup>1</sup>, qui avait l'habitude de sculpter au couteau des scènes de la vie agricole dans des morceaux de bois pendant qu'il gardait les bêtes. Accordéoniste

1.

Le terme occitan « *chaplusaire* » (à prononcer « *tzapiuzaire* ») est un dérivé du verbe « *chapl* » : tailler, briser, hacher. L'auteur Bruno Montpied l'évoque en préface de l'ouvrage *Denise et Maurice, dresseurs d'épouvantails* de Rémy Ricordeau, publié aux éditions L'Insomniaque en 2016.

reconnu, il lui a transmis le savoir-faire des paillasses et l'amour de la musique, qui l'a rapprochée de Maurice. Tous deux nous racontent avec enthousiasme les bals, les 30 années passées à danser tous les dimanches et les centaines de bouchons de liège récupérés, qui habillent désormais le sol de leur musée. Elle nous parle du jardin et des poules qui leur permettent de se nourrir toute l'année, des bêtes qui ont toujours habité cette maison familiale – les vaches, les cinq chats, Pupuce et Ratoune les chiens, Fifi le jars tué d'une morsure de vipère, Margaux la grenouille introuvable depuis quatre ans – et de l'épervier menaçant qui, le premier, les a entraînés dans cette folle aventure de fabrication d'épouvantails.

Depuis plus de 25 ans, Denise et Maurice en façonnent une vingtaine chaque hiver, pour s'amuser mais aussi « faire quelque chose de [leurs] dix doigts », pour « pas s'ankyloser ». Et le « boulot », comme ils l'appellent, est méthodique : lui récupère le bois, le tronçonne, assemble les corps à taille humaine et dégrossit les visages. Elle sculpte, peint et habille celles et ceux qui deviendront les nouveaux arrivants de leur grande famille, qui compte désormais près de 400 protagonistes, « peut-être même 500 maintenant ! ». « Nous, on n'a eu pas d'enfants, alors ça tient compagnie, tout ce petit monde... Et quand il y a des visiteurs, c'est encore mieux », racontent-ils.

Et tout le rythme et l'espace de la ferme sont organisés autour de cette activité créatrice. Dans l'une des petites granges adjacentes, les jeunes épouvantails attendent le printemps pour se dresser fièrement dans le pré qui surplombe la maison avant de rejoindre, l'hiver suivant, leurs acolytes dans l'espace intérieur du musée. Une autre dépendance sert à stocker les centaines de vêtements, récupérés et offerts par des visiteurs ou voisins, parmi lesquels Denise sélectionne soigneusement ceux qui pourront le mieux habiller les personnages qu'elle a en tête. De manière complètement instinctive et avec un sens du détail saisissant, elle travaille la matière, la couche, pour proposer sa vision : « Ça vient comme ça. C'est une idée dans la tête : "Tiens, je vais faire ça", on essaye et si c'est pas beau on arrête... J'ai commencé avec les ficelles et ça me plaît, alors je continue. Et je rassemble tout ensuite pour voir ce que ça donne », tranche Denise.







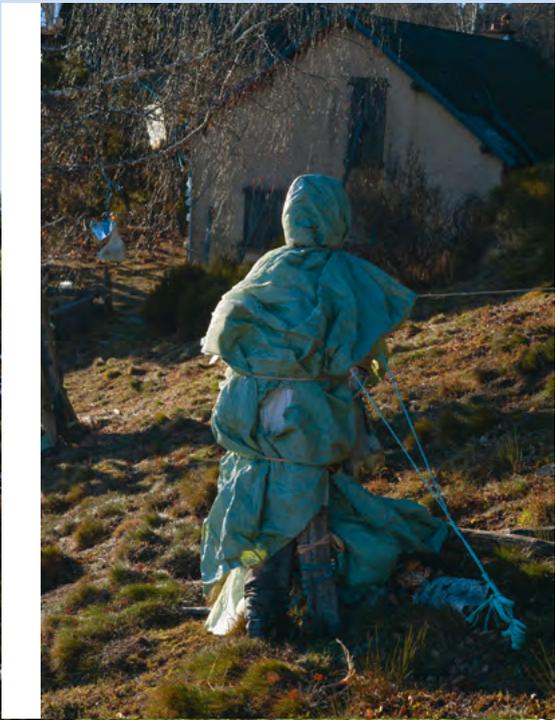
Telle une designer, elle assemble par teintes, par motifs, elle superpose et travaille les volumes avec une idée claire de « ce qui marche » ou pas. Les cheveux et les moustaches sont faits de bouchons colorés, de crins de vache, de ficelles, de raphia... Chacun des personnages qu'elle imagine porte une tenue sophistiquée, toujours accessoirisée et colorée dans le but, dit-elle, de « décorer le paysage ». « Ça rend bien dehors, vous verrez ».

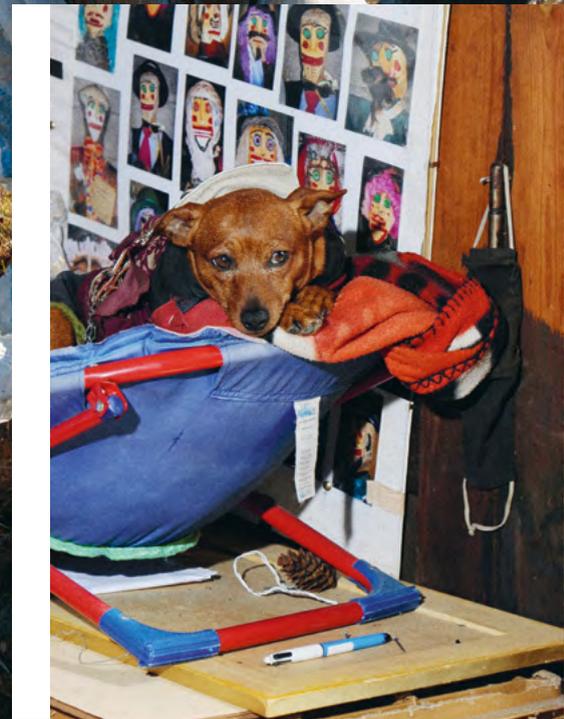
Alors, dans ce musée comme sur cette colline, c'est une vision singulière et fantaisiste de la société que proposent Denise et Maurice. Les figures qu'ils créent se réfèrent à leur quotidien lozérien autant qu'à un imaginaire qu'on devine façonné par le folklore local, la télévision ou les livres. Des joueurs de belote et des paysans côtoient, entre autres, une gitane, une (très grande) mariée (près d'1 mètre 90), un gendarme, des enfants à vélo, une « pin-up de Pigalle », José Bové ou encore celui qui a été identifié comme Michael Jackson. On se hasarde aux devinettes : « Ah tu trouves que c'est un pirate, toi ? Oui, si on veut, si on veut... Peut-être... C'est un peu ce que tu veux, en fait ! »

À côté de ces imposantes silhouettes aux traits humains trônent de petites ou grandes « bestioles », dont Denise parle avec encore plus d'enthousiasme. Confectionnées à partir de morceaux de bois glanés au fil des balades avec Pupuce, elles sont décorées de ficelle agricole, d'aiguilles de pins ou de plumes. Elles représentent des animaux réels (un hérisson, une girafe, un chien, un dindon, des cigognes, des rats, une fouine, des lamas...) ou des créatures imaginaires qui prennent vie grâce au détournement de matériaux du quotidien car « oui », lance Maurice, « les poubelles, on n'y va presque pas, elle mange des yaourts, hop, au musée ! On mange des poulets, moi je bois du vin, hop, au musée ! »

À Rimeizenc, il y a donc tout un écosystème, un ensemble d'anecdotes, d'intuitions et de rituels qui s'incarnent dans cette pratique fascinante dont nous, visiteuses d'un jour, sommes invitées à nous emparer avec entrain. En ouvrant ainsi au public La Ferme aux Épouvantails, Denise et Maurice dévoilent leur terrain d'expérimentation et, à travers cela, ont trouvé une jolie et réjouissante manière de se connecter à leur environnement autant qu'au reste du monde : « Quand on voit ce rassemblement là-haut, on dirait qu'ils nous parlent. J'ai même l'impression qu'il y en a un qui m'a fait coucou ! »







EN MÉDIA  
EXP

Cool.

destin

Change<sup>m</sup>

changement  
♡

Érot<sup>z</sup>

~~Érotisme~~

  
Sentiments

SENTIMENT

Sub<sup>m</sup>

AMOUR

Relations

Imp<sup>l</sup>  
→

L'artiste Alix Boillot rassemble les preuves d'un langage qui se donne en spectacle. Lettres, annotations, correspondances fictives, productions inventées pour les besoins du jeu deviennent des ready-made après avoir été accessoires de plateau. Cette collection-série s'intègre dans son corpus d'œuvres comme une nouvelle invitée, pour elle qui aime accueillir d'autres voix, d'autres corps, d'autres esprits, et faire ainsi advenir des mondes habités de visions partagées.

texte : Margaux Seux

extraits de *Lorem Ipsum*, collection d'écrits d'Alix Boillot

# Mots de scène

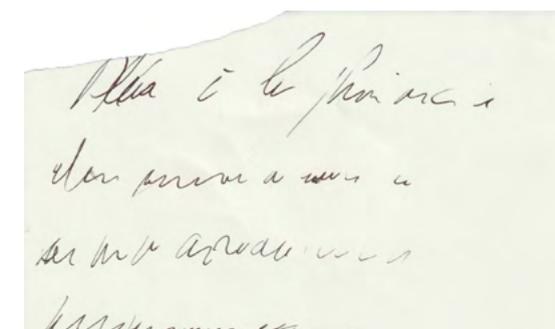
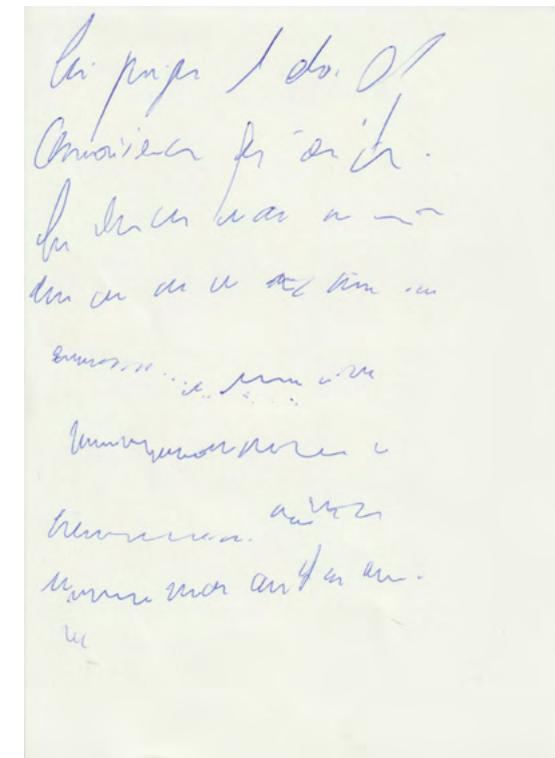
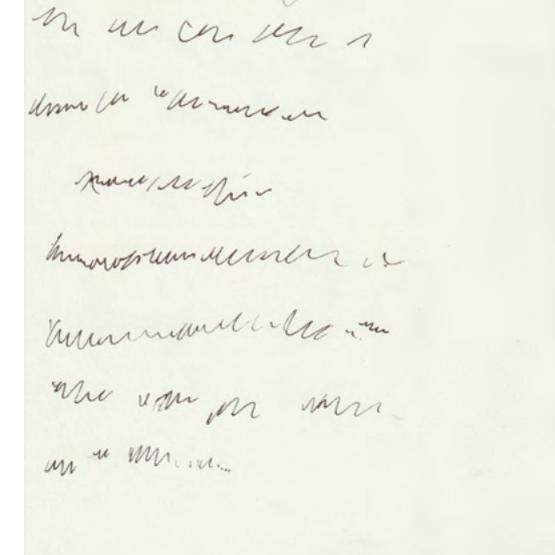
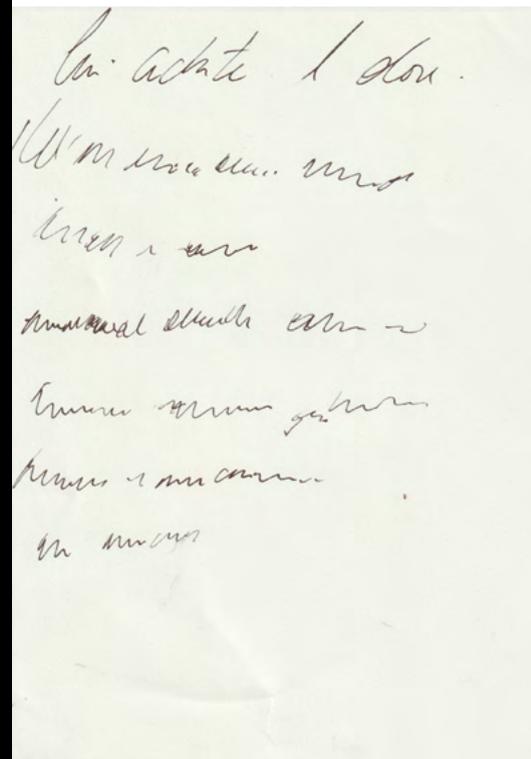
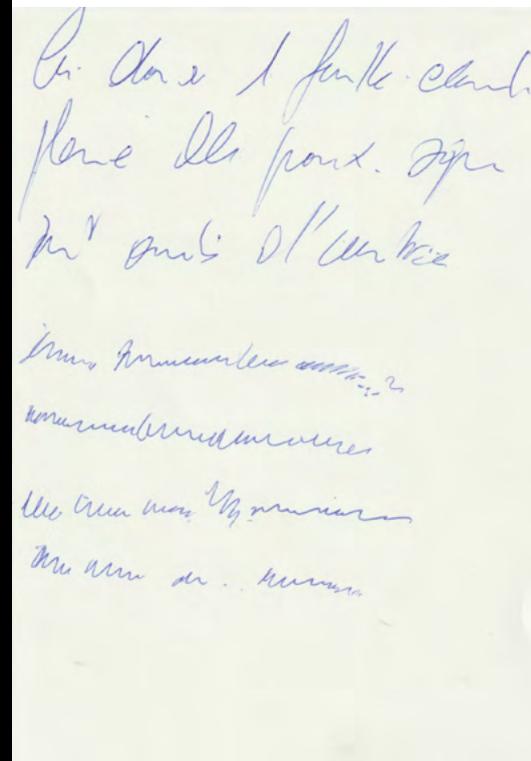
Le premier réflexe serait d'essayer de lire, de déchiffrer, de comprendre ce qui est inscrit. Sauf que les traces manuscrites ou tapuscrites que l'on découvre au fil de cette collection d'écrits, nommée du titre évocateur *Lorem Ipsum*<sup>1</sup>, sont le fruit d'un faux-semblant. Un jeu d'apparence dont on ne voit en principe jamais le résultat. « On », pour nous, spectateurs des films et pièces de théâtre au cours desquels ont été produits, de manière illusoire, ces lettres, mots, notes, décomptes, et autres « reliques », comme aime à les appeler l'artiste Alix Boillot, à l'origine de cette récolte originale : « J'aime bien poser sur les choses un mot qui ne leur est pas forcément lié, pour déplacer la valeur », dit-elle, ça l'amuse. Un décalage, mais pas tant, puisque telles des reliques, une par une, la soixantaine de pièces qui constituent à ce jour le corpus nous renvoient au souvenir d'une action, et à ce que l'on en garde.

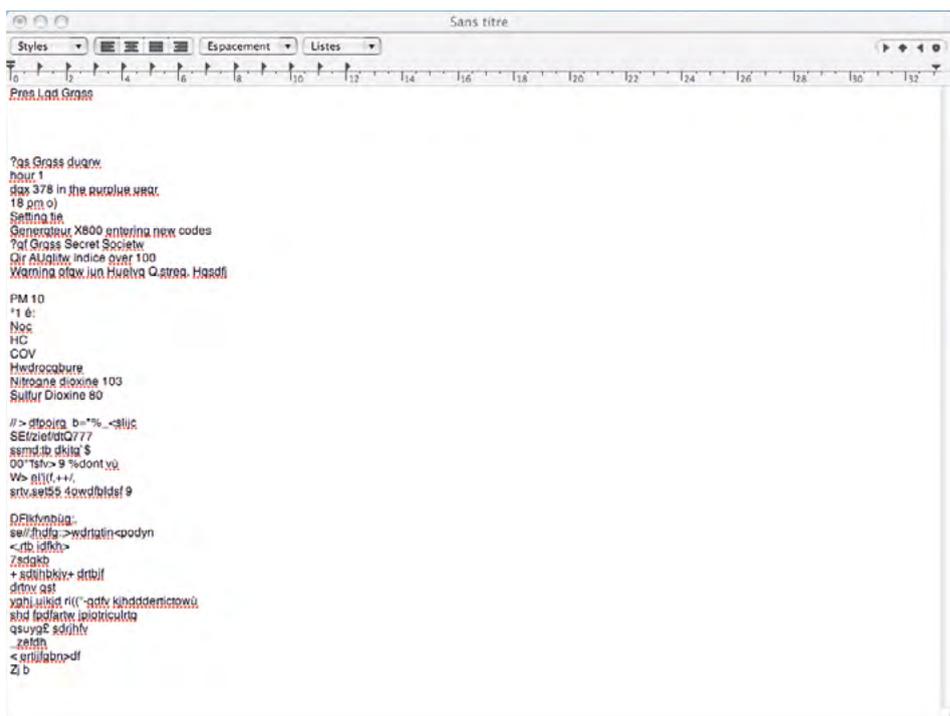
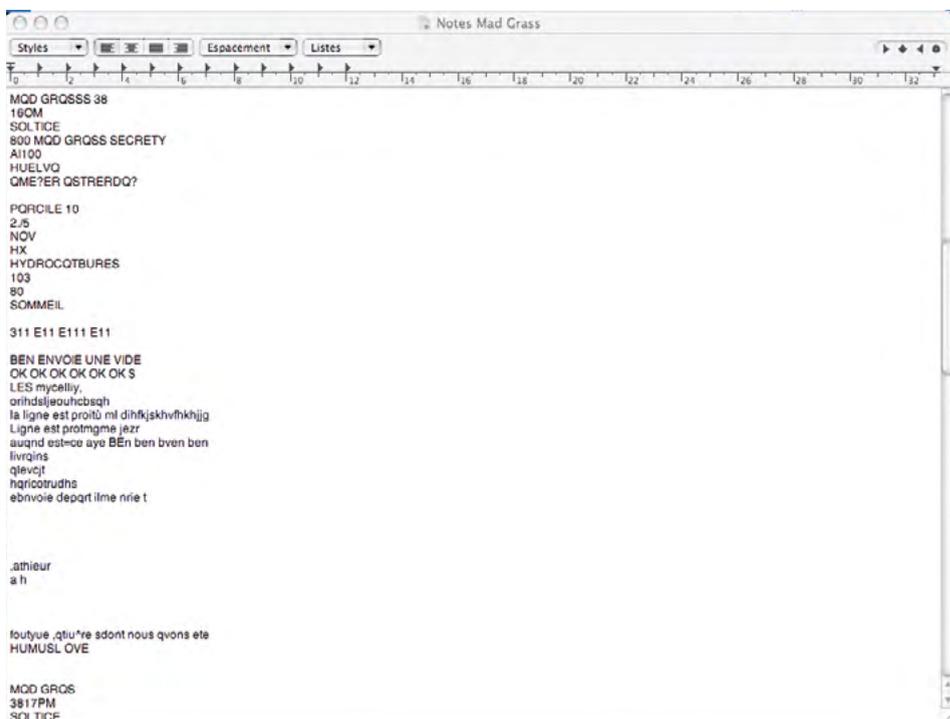
Avant, comme tout le monde, Alix spectatrice regardait l'écran ou la scène et appréciait ce qu'il s'y passait comme un tout au service d'un récit, d'une histoire. Avant, Alix scénographe, car c'est l'une de ses nombreuses casquettes, nourrissait aussi elle-même les pièces sur lesquelles elle travaillait de nombreux détails, visibles ou invisibles, chacun participant l'air de rien à rendre vrai l'acte du jeu aux yeux du public. Un jour, au cours de la visite de l'une de ces remises qui louent du mobilier de cinéma, le hasard frappe (toujours là quand il faut). En ouvrant le tiroir d'une commode, elle tombe sur un petit carnet noir, gribouillé de toutes parts : « En le trouvant, je me suis dit que c'était ça, les écrits d'un comédien ou d'une comédienne qui faisait semblant d'écrire. Je l'ai trouvé graphiquement super beau, il m'ouvrait à un imaginaire assez dingue. »

Du début à la fin d'une représentation, par le biais d'un accord tacite, il est acté que le spectateur ne remettra en question ni la vérité ni la sincérité de ce qu'il voit, que ce soit sur scène ou sur grand écran.

L'espace physique et l'espace-temps du plateau de jeu sont sacrés et ce respect tient de la croyance collective. Alix venait de trouver

1. Le *lorem ipsum*, également appelé faux-texte, est, en imprimerie, une suite de mots en faux latin utilisée à titre provisoire pour calibrer une mise en page.



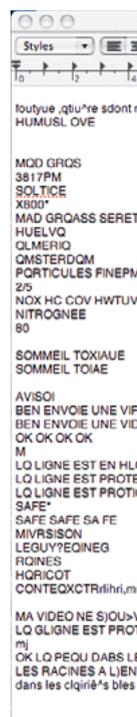
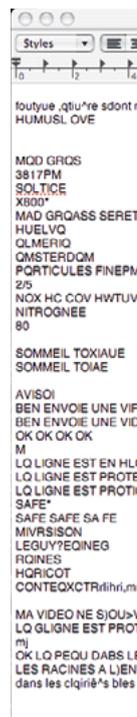


l'envers du décor et s'apprêtait à déplacer le culte. Voilà qui marquait le début de quelque chose, c'était il y a sept ans. Le petit carnet trouvé ce jour-là est la première pièce de sa collection, toujours sa préférée depuis.

Avant même les mots, c'est bien le regard que l'on porte qui valorise toute chose – un thème cher à la pratique artistique d'Alix. Mais quand il s'agit de texte, il est rare de faire sans compter sur le sens des mots justement: «En principe, on conserve des textes pour ce qu'ils veulent dire. Ceux que je reçois sont pour la plupart illisibles car cachés du public, et c'est pourquoi ils sont souvent jetés. Mais ces accessoires ont commencé à prendre une valeur folle pour moi car ils appartiennent au moment précis où le comédien ou la comédienne était quelqu'un d'autre.» En posant ses yeux sur ces écrits de la sorte, voilà qu'Alix fait renaître du passé, et exister en tant que tel, l'usuel invisible. Ainsi, extraits de leur condition première, ces supports griffonnés laissent jaillir de leur cœur l'empreinte puissante d'un geste libre.

C'est ce qu'Alix aime particulièrement et appelle «l'esthétique du charabia». Et bien qu'elle ait l'impression de recevoir «un cadeau de Noël» chaque fois qu'elle apprend d'un contact régisseur, directeur de musée ou décorateur plateau (elle envoie plus de 600 mails par an!) qu'une nouvelle trouvaille est prête à lui être envoyée, ce sont bien les pièces abstraites qui restent ses préférées: «Je trouve l'illisible puissant, ça laisse place au fantasme et au potentiel.» Alix apprécie d'autant plus «la lecture sensuelle et sensible» de ce que l'on ne peut déchiffrer. Le simulacre la fascine et, depuis sa collection, elle observe comment l'action du jeu infuse ces différentes manières de faire semblant. Comment le comédien abandonne le réalisme de ce qui se passe hors-champ pour focaliser l'attention du public, maximiser son pouvoir de transmission des émotions. Une manigance dont ces traces manuscrites singulières gardent précieusement le secret.

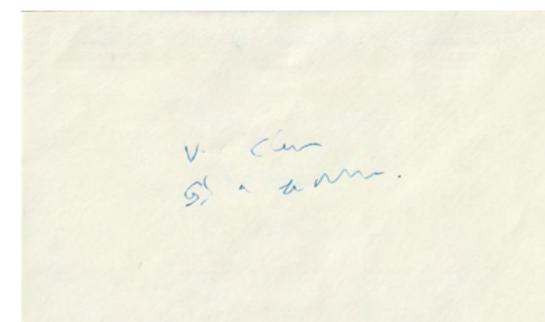
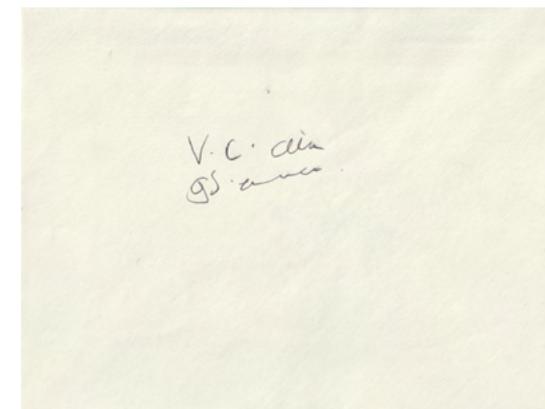
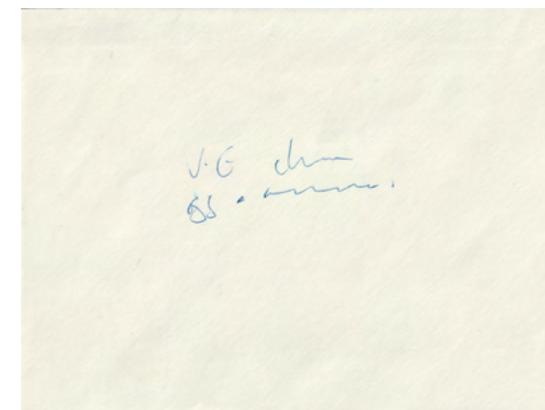
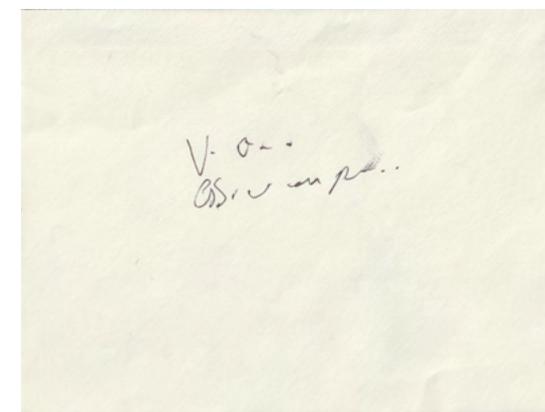
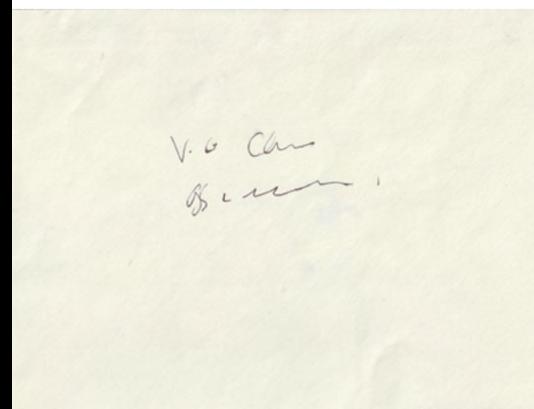
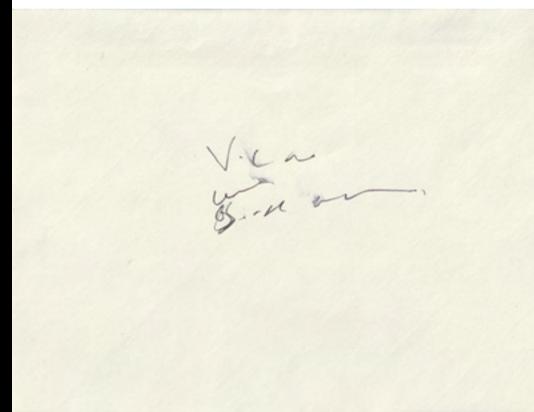
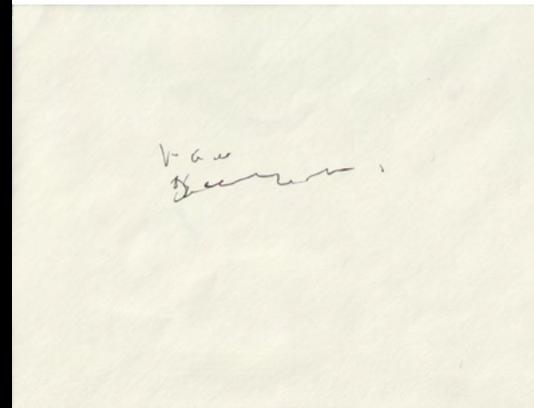
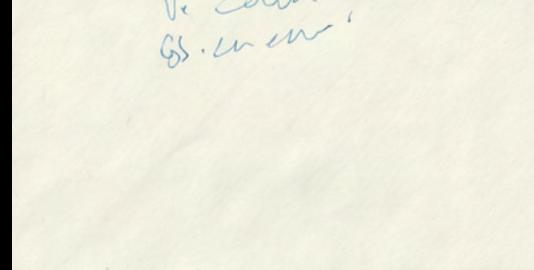
En parcourant ces papiers, nos yeux sont attirés, curieux, en quête d'indices, voyeuristes aussi un peu. Ils provoquent notre capacité à comprendre. Comme ces petites ratures stressées – en numéro 32 du corpus –, encrées en vert sur feuille jaune et concentrées au centre gauche de la feuille. Quelque chose de dérangeant, d'angoissant, se dégage de ce



gribouillis, et pourtant c'est comme si la mine du stylo n'avait fait qu'effleurer le papier. Il suffit de lire les quelques lignes de description que joint précautionneusement Alix à chacune de ses pièces pour revenir au factuel, prendre du recul. Pour le faux tiré de *Foucault en Californie*, récit de Simeon Wade adapté et mis en scène par Lionel Baier, elle a écrit : « Une traductrice retranscrit en direct une conférence donnée à Berkeley par le philosophe. Elle prend des notes debout, derrière lui. »

Il y a aussi des pièces tapées à l'ordinateur ou sur un téléphone, charabia de notre temps. Des surprises, dessinées, aspergées, ou même brodées, qui ouvrent le champ de l'écriture. Des blagues et notes personnelles que se laissent ici ou là les comédiens de la Comédie-Française entre eux (numéro 46). Il y a aussi des carnets qui ont servi sur plusieurs pièces et qui bouleversent soudainement notre rapport au temps, faisant se croiser les siècles et les scénarios.

Bien qu'Alix ait intégré *Lorem Ipsum* à ses projets artistiques – ayant pour volonté d'en exposer le résultat dans les années à venir –, cette collection n'en reste pas moins personnelle à l'origine. Elle la considère comme le ferait une curatrice, l'enrichit à partir de détails rescapés de certains espaces-temps. Pour elle, l'éphémérité des choses est motrice et nous rappelle « notre condition de vivant et la valeur de l'instant ». En tant qu'artiste, Alix « a du mal à produire une grande pièce monumentale faite pour rester », qui représente « un vrai engagement » physique. C'est ce qui lui plaît dans le spectacle vivant, le fait de ne laisser que peu de traces matérielles : « C'est même intéressant économiquement : il y a cent personnes qui achètent une place dix euros, et elles ne sont propriétaires de rien, ou seulement d'un moment. » Et ce sont les archives de ces moments perdus qui sont ici collectionnées, « des bouts de "ça a été" », un espace dans lequel il est bon de se laisser tenter au jeu de l'imaginaire.



Handwritten text on a purple-tinged, crumpled paper. The writing is dense and somewhat illegible due to the texture and ink bleed-through. Some words like "Monsieur" and "Paris" are faintly visible.

Handwritten text on a purple-tinged, crumpled paper, showing the reverse side of the document. The ink is dark and the paper is heavily creased.

Handwritten text on a purple-tinged, crumpled paper, showing the reverse side of the document. The ink is dark and the paper is heavily creased.

Handwritten text on a purple-tinged, crumpled paper, showing the reverse side of the document. The ink is dark and the paper is heavily creased. The number "190" is visible at the bottom left.

Henry Miller  
Av. de Clugny  
75018 Paris.

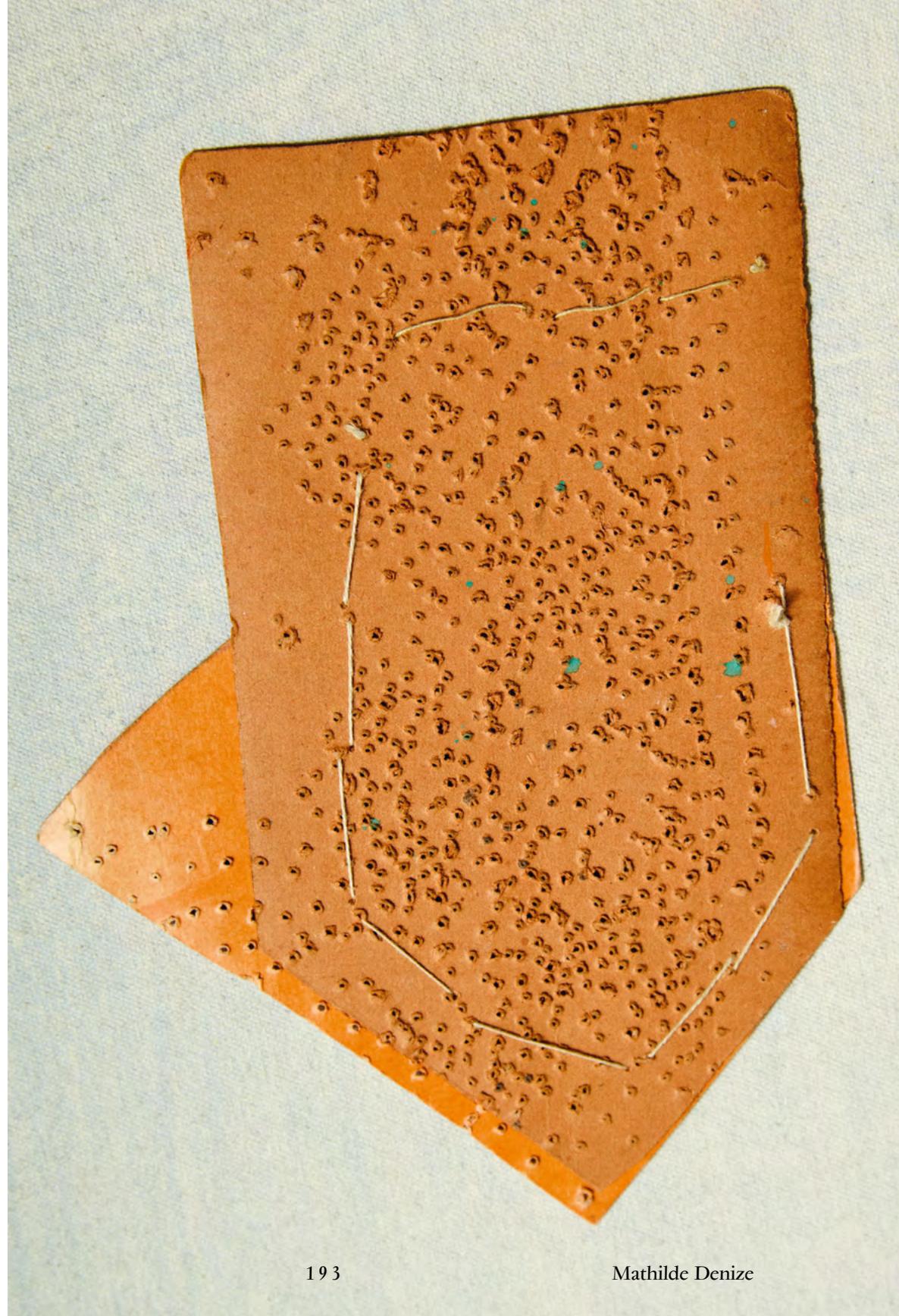
Henry Miller  
Av. de Clugny 73  
75018 Paris.

Ce sont les habitants de l'atelier.  
Fidèles compagnons ou nouvelles  
recrues, ils occupent l'espace pour  
qu'advienne, en leur présence, autre  
chose. Pigments, pots, outils, maté-  
riaux, supports, échantillons, objets.  
Ils sont l'avant, avant le geste, avant  
la création. Puis ils restent. Continuent  
de vivre et de travailler en secret  
à la possibilité d'une nouvelle appa-  
rition. Ils attendent, se liguent  
peut-être, forment un tout, un chœur,  
une constellation.

photographies : Laure Sée

set design : Nicolas Mur

# Ascendant verso





Salima Zahi

Alexis Néons



Victoria Roth



Louis Verret



Pierre Tatin



Pascale Theodoly



Anne Commet



Philippe Jamet, danseur et chorégraphe, s'intéresse avant tout à la manière dont une humanité peut s'exprimer. À travers le corps, son premier allié, mais aussi par le langage, lorsqu'avec *Portraits dansés* il décide d'aller à la rencontre de cultures innombrables pour recueillir partout la parole et le souffle d'inconnus, saisir la vie au plus près. Avec *Dans ma maison vous viendrez*, un de ces plus récents projets menés avec le Théâtre Nanterre-Amandiers, il continue de mettre les amateurs en lumière, en faisant des habitants de Nanterre les protagonistes d'un théâtre intime, lors de représentations dans leur salon.

entretien : Sébastien Thème

photos : Géraldine Aresteanu

# En plein cœur





### Pouvez-vous nous présenter votre projet *Dans ma maison vous viendrez?*

Pour moi, c'est la mise en scène d'un récit mais pas un spectacle. Dans un spectacle, comme j'ai pu en faire auparavant, il y a l'idée de projection, de séduire le public. Là, c'est une invitation faite à des inconnus, qui sont les spectateurs, à venir chez quelqu'un pour y écouter son histoire. Tout part de cette idée: « Si vous aviez trente minutes pour raconter une histoire, que raconteriez-vous? », et la représentation restitue le récit auquel la personne est parvenue.

On est vraiment dans un moment de rencontre avec quelqu'un, avec sa voix, ses couleurs, ses paysages, qui va donner à voir son intimité, dire des choses qui n'auraient peut-être pas été évoquées autrement. Ce qui me touche le plus c'est de constater à quel point les gens sont généreux, capables d'ouvrir leur maison, alors que dans la vie, il est tellement compliqué de faire des rencontres... Et c'est un acte de courage incroyable aussi, car il faut oser inviter des gens chez soi pour leur faire écouter quelque chose de soi.

### Comment préparez-vous ces récits-rencontres?

Tout est écrit, rien n'est improvisé ni laissé au hasard. On a six rendez-vous avec chaque habitant et ma préoccupation, c'est de savoir si on va trouver l'histoire, la manière intéressante de la raconter, et que la personne éprouve du plaisir à le faire... Au départ, c'est presque un interrogatoire! Je pose beaucoup de questions, et avec mes collaborateurs, on recueille la parole, on écrit, puis à chaque séance, on affine et on pose d'autres questions pour ouvrir sur des choses plus étonnantes, plus profondes. Au bout de deux ou trois séances, en général, on a plus ou moins de matière et lors des trois dernières, on structure le récit, on tire un fil, un axe, une forme de dramaturgie, en phase avec chacun, sans forcer. Enfin, chaque habitant doit apprendre son texte, alors même que ce ne sont pas des comédiens, mais des amateurs.

### Pourquoi avoir fait ce choix de travailler avec des amateurs?

Ce que j'aime avec les amateurs, c'est qu'on est tout de suite dans la force du réel, dans l'émotion brute et ce qui m'intéresse dans mon travail, c'est vraiment « d'entrer » dans les êtres,

d'être dans la vie. Ce besoin d'aller vers des gens qui ne sont pas des professionnels, il est lié à une rupture que j'ai ressentie à la fin des années 1990. À cette époque, je faisais des spectacles de danse où il y avait déjà de la parole, en interrogeant des artistes sur leur vision de l'amour, de l'enfance, qui donnaient matière au récit, mais le studio, la scène, les danseurs, le rideau, les critiques, le fonctionnement des théâtres, je ne pouvais plus, je ne voulais plus être artiste, ce n'était pas pour moi. Je suis alors parti un an en Inde, j'ai étudié là-bas le kathak, une danse indienne, et j'ai rencontré beaucoup de gens. Quand j'arrivais dans un village, je demandais qui pouvait m'apprendre à danser. J'ai appris avec des enfants, avec des mamies, des papis, c'était très fort en émotion et quand je suis rentré, je me suis dit: « C'est ça, je vais continuer à rencontrer des gens », et c'est comme cela que j'ai commencé à associer des amateurs à mes créations.

Comment Dans ma maison, vous viendrez s'inscrit-il dans votre parcours?

Dans une forme de continuité, car il est traversé par ce qui m'obsède finalement depuis toujours: « Quel est le sens de la vie, qu'est-ce que vivre? » Mais cette fois, la mise en scène de la parole est au centre, non plus le corps et la danse, ce qui était encore le cas avec *Portraits dansés*, un projet précédent. Et il n'y a plus de scène, ou alors la scène s'est déplacée dans la maison, on a quitté le théâtre; et l'œuvre d'art, c'est la personne qui reçoit le public chez elle.

Pour *Portraits dansés*, il y avait le corps et la caméra, un film diffusé ensuite dans une mise en scène de théâtre. Je commençais par demander aux gens: « Qu'est-ce que c'est qu'être amoureux, qu'est-ce qui vous fait peur, vous rend heureux, malheureux, vous donne de l'espoir? » Les gens parlaient, je les filmais, il m'arrivait de faire 20 prises pour obtenir quelque chose de plus fort, et ensuite je leur demandais de danser ce qu'ils venaient de dire. Danser la mort de leur père, la naissance de leur fille, la rencontre amoureuse, l'espoir d'être riche... J'ai eu la possibilité de pouvoir faire vivre ce spectacle avec la Cabane de l'Odéon et de partir sur tous les continents interroger différentes cultures. C'est un

projet que nous avons montré 1 250 fois dans le monde entier. J'ai fait tellement de rencontres et pourtant, je me souviens de toutes ces personnes, de leurs vêtements, de leur coupe de cheveux... j'ai une très grande mémoire visuelle. Je me sens connecté à eux. J'ai de la famille partout.

Des histoires vous ont-elles marqué plus particulièrement?

Je pense à une femme qui voulait raconter sa séparation. Et elle ne se sentait pas de parler, il fallait que le texte soit écrit et qu'elle puisse le lire. On a donc mis en scène la lecture avec des objets, un petit chalet, des Playmobil et une cloche qui sonnait. On a fait avec ce qu'on avait sous la main et, parfois, je trouve cela plus fort que des spectacles.

Il y a aussi ce jeune homme taïwanais qui a décidé de mettre son récit en musique, de l'accompagner avec des instruments, avec sa voix. Il joue de la guitare et il a décidé de continuer, et de « tourner » dans d'autres maisons, chez des amis pour se présenter... cette expérience lui a donné envie de se raconter.

Arriver à ce que les habitants se sentent surpris, portés, plus fiers d'eux-mêmes, et voir que le public est vraiment bienveillant, c'est aussi ce que ce projet a montré.

Comment la danse continue-t-elle de vous accompagner?

La danse a révolutionné ma vie et me porte toujours. Elle a commencé par une histoire d'amour. C'est une jeune fille que j'ai rencontrée quand j'avais 19 ans. J'avais les cheveux longs et elle m'a dit: « Tu ressembles à un danseur de chez Maurice Béjart. » Et pour mon anniversaire, elle m'a offert une carte de cours de danse et j'y suis allé. Au début, c'était pour la douche, puis après pour maigrir et puis pour me calmer... J'arrivais mieux à dormir et petit à petit, j'ai aimé la danse, qui a commencé comme une pratique amateur en fait, avant de m'emmener à New York chez Merce Cunningham, puis au Centre national de danse contemporaine d'Angers, et dans le monde entier...

Mathias tient habituellement hors de sa vue les tableaux qu'il s'est pourtant échiné à peindre des mois durant, dans les moments choisis que lui laisse sa profession de psychiatre. Il accepte cependant de nous les présenter, et même de poser en leur compagnie. On se demande alors: un tableau pourrait-il être comme un patient qui se dévoilerait à la condition de ne pas croiser son regard? Le vu, le dérobé, le caché, le montré. Tout ça... Secret pictural.

photographies : Motoki

texte : Tristan Piérard

**Couvrez  
ce dessin que  
je ne saurais voir**





« Je n'aimais pas la peinture. » C'est ainsi que Mathias se lance dans l'évocation de l'activité qui lui prend une grande partie de son temps libre à côté du métier de psychiatre qu'il exerce depuis vingt ans. Tout juste concède-t-il une attirance ancienne pour le dessin avec lequel il a voulu renouer il y a six ans en s'inscrivant aux cours de l'atelier Edgar Sallien à Montreuil. « Tout le monde peignait, à un moment je me suis dit qu'il allait falloir s'y coller. » Alors il a pris ses pinceaux, guidé par l'estime et l'amitié pour son « prof », qui le conseille, le guide, dans un échange permanent : « Car je peins avec lui », considère-t-il.

On a promis qu'on ne ferait pas d'analyse de bas étage ici, qu'on ne ferait pas ce coup-là à un psy. Pudique, Mathias ne s'épanche pas plus sur les raisons de son choix pour la psychiatrie que sur son attraction-répulsion pour la peinture. « Ça aurait pu être autre chose », affirme-t-il en se remémorant notamment les cours de céramique au cours desquels il s'était intéressé aux ornements peints bien davantage qu'au modelage...

« Il faut préserver des bulles de mystère », s'attache à dire celui qui a effectué seize années d'analyse mais qui adopte une attitude protectrice à l'égard des causes profondes qui motivent ses choix et sa créativité. Le bac en poche, il se souvient s'être lancé dans les études de médecine par atavisme. Attiré par les questions touchant à l'âme humaine plus que par les soins du corps, il a choisi la psychiatrie après avoir hésité avec l'anatomopathologie, cette discipline de la médecine qui consiste à réaliser des diagnostics en observant les lésions du corps au microscope. La beauté colorée des lames présentant des amas de cellules le séduisait, lui qui dit pourtant ne pas apprécier les abstractions de l'art contemporain.

S'il se tient à distance du corps dans sa pratique de la médecine, Mathias recherche volontiers la chair en peinture. Il est attiré par le relief de la matière, le grain de la toile, et confesse connaître des moments d'extase quand il peint la peau de ses modèles. Mais comme chacun sait, l'extase se mérite. En ce qui le concerne, elle se paie généralement au prix de trois heures de doutes et d'essais infructueux pour trente secondes d'impressions magiques. « Je suis d'une lenteur totale », affirme-t-il sans qu'on sache vraiment s'il s'en désole ou s'il le revendique. Il consacre au moins un an et demi à

chaque toile, en dépit des aléas qui accompagnent ce long cheminement. « Il y a des moments où je n'en peux plus, où ça se cadennasse dans quelque chose d'étriqué, des moments où je n'en peux plus de moi. Parfois il faut tout détruire. On massacre ce qu'on a fait et ça ouvre tout », dit-il en évoquant avec amusement un portrait de son filleul dont il a fini par effacer le visage après des mois de travail car ce dernier ne lui revenait toujours pas. Jeu de persévérance, jeu de massacre... un beau résumé des réalisations humaines.

Peut-il parfois se dire satisfait de son travail? La question le plonge dans des abîmes de perplexité. Aime-t-il ses tableaux? Oui et non, la réponse varie. Il refuse de les regarder autant que de s'en séparer et les garde tous retournés au sol dans une pièce ouverte, sorte de vestibule qui dessert les chambres dans son appartement aux tons neutres, sans aucune œuvre d'art ou élément de décoration au mur. « Une fois tous les six mois, ça me prend, je regarde, mais je ne veux pas les voir, je ne sais pas comment les regarder. » Et d'ajouter avec malice pour expliquer l'absence totale de tableaux dans son appartement: « Les tableaux, je déteste. Je trouve ça lourd, plein, sans vie. Tout est rempli. » Ce qui ne l'empêche pas de passer des heures au Louvre pour admirer la technique des artistes de la Renaissance flamande et de rêver de réaliser un tableau saturé d'une multitude de détails baroques... « Quand c'est rempli, c'est rempli. » Le fantasme d'une maîtrise d'orfèvre, sûrement.

Après avoir fait un peu mieux connaissance, il est temps de retourner les tableaux et de contempler ses créations. Un sujet s'impose alors, celui de la mort; il fallait bien en passer par là! Ici, c'est un jeune homme qui nous regarde en tenant un couteau ensanglanté à la main. Là, un autre qui a les yeux bandés et qu'on s'apprête à pendre. Récemment, il a voulu peindre un crâne à côté du portrait raté du filleul. « Je voulais peindre des trucs sur la mort », confirme-t-il sans épiloguer. Ses modèles puisent autant dans ses proches que dans les sources infinies d'Internet ou les visages croisés dans la rue qui peuplent les galeries de son téléphone. Mathias pratique le *mix and match* qui détonne: il peut combiner une pose vue sur un tableau du Louvre avec un ciel aperçu





dans un clip de Kendji Girac, ou bien une photo de condamné à mort iranien avec le corps de l'acteur jouant Jon Snow dans la série *Game of Thrones*; le tout en se concentrant avec de la musique dark ambient qui, comme son nom l'indique, plonge les amateurs du genre dans un bain de sonorités morbides.

La pratique artistique peut-elle sauver les âmes? Le docteur sait bien que non, mais il a ce désir pour ses patients que chacun puisse trouver un espace de création comme il a su lui-même le faire; quitte à devoir briser quelques inhibitions pour certains. « Il y en a qui adorent la peinture mais qui ne pratiquent pas, je ne comprends pas. J'ai des patients qui font des maquettes, du scrapbooking. Je les pousse. » En ce qui le concerne, la peinture n'est pas une activité qui s'assimile à de la détente. C'est un chemin de solitude qui laisse une grande prise au doute, une activité réflexive qui exige de mobiliser pleinement son attention, un artisanat lent et patient qui a le pouvoir de faire oublier la fuite du temps; au fond, c'est ce qu'il recherche.

En ce moment, il travaille sur deux tableaux, dont le portrait effacé de son filleul. Celui-ci ne figure plus que des nuages mais il ne peut se résoudre à l'abandonner, bien que la solution peine à émerger. Séparé de tous les autres, le tableau – qu'il qualifie d'« horreur » – est caché dans une autre pièce, fermée celle-là, où il est posé à terre et retourné contre un mur, cela va sans dire. L'endroit est vide à l'exception d'un divan. Le modèle s'appelle Freud, nous précise-t-il. Surtout pas d'interprétation.

Imaginez un étal de brocante géant, une myriade d'objets aux alliances mystérieuses, aux connivences secrètes... Le projet de Camille Lichtenstern ravira les amateurs de marchés aux puces et les regards curieux, qui goûtent la patine du temps sur chaque surface. Son attraction pour la chose chinée vient de loin, s'est invitée tel un contrepoint à son métier – elle fait du set design, réalise des environnements et décors pour des prises de vues. Elle la vit comme un jeu aussi, avec les formes et avec les mots, considérant que chacun de ses nouveaux protégés devient « Fings » : une appellation nouvelle pour une rencontre de type ancien.

# Les choses de la vie

photographies : Jonas Marguet

texte :  
Séréna Evely





Ils brillent, miroitent, laissent passer ou absorbent la lumière. Ils sont à trous, à facettes, à torsades ou à spirales, pleins, fins, délicats ou grossiers, rugueux, glissants, piquants, certains semblent même dégoulinants... Monochromes et monomatières (c'est une règle incontournable), ils sont faits de bois, de verre, de paille, de fer ou d'aluminium et même si quelques émaux colorés viennent parfois égayer leur surface, le prisme s'étend du transparent au beige, au bronze, au noir ou au brun foncé. Ce sont tous ces détails de leur aspect qui intéressent Camille Lichtenstern. Leurs usages, quant à eux, sont la plupart du temps assez éloquentes – piler, décapuler, ouvrir une serrure, se mirer, accueillir des bougies, des œufs ou des fruits, démêler des cheveux, porter chance, mouler, cacher ou protéger objets et secrets, servir le thé, jouer avec le hasard, couper, brosser, rapprocher des livres, porter vestes, sacs et manteaux, laisser s'épanouir des fleurs et, bien sûr, décorer. D'autres utilisations ou origines restent plus énigmatiques... Et certains semblent ne servir strictement à rien, ou bien à tout, et aux yeux de Camille, qui ne s'intéresse « pas trop » à l'histoire des objets, là n'est pas son propos. Même si parfois elle se délecte des anecdotes que des gens lui dévoilent en jetant un œil sur l'un d'entre eux – cette espèce de galet en fonte très lourd, par exemple, avec un trou et un pilon, ne sert pas à écraser des grains de poivre comme Camille l'imaginait mais à écraser les cigarettes, à l'époque où ça ne se faisait pas de les écraser avec les doigts.

Ce sont des objets utilitaires ou des attrape-poussières. Beaucoup de chaussures, une collection de porte-clés muraux en forme de clés (en bois, aluminium ou fer forgé) ou d'autres ayant le même façonnage (bougeoirs, boîtes, fers à cheval...); des paniers en vannerie, porcelaine, métal ou bois tressé; de petits animaux de toutes sortes (chiens, ours, oiseaux)... Mais dorénavant, tous sont des « Fings »! Un mot inventé par leur trouveuse, une contraction espiègle de « *finding things* » (trouver des choses) ou – clin d'œil tout aussi amusé au légendaire accent anglais des français – « *things* » mal prononcé. Le concept s'est bien installé dans la vie de Camille: « Maintenant, les gens qui me connaissent ou connaissent le projet savent quelle typologie d'objets relève ou non des Fings. Et moi, quand je chine, je me demande si

telle ou telle trouvaille est Fings... ou simplement pour moi.» Pour ainsi s'entourer, Camille chine tout le temps, parfois même «par région», et visite souvent des endroits en fonction des lieux-ressources qui existent aux alentours. Le temps infini ainsi passé dans les brocantes, ressourceries, vide-greniers et boutiques de seconde main est récompensé: tout ce qui a un aspect «rustique, bizarre, vieillot», qu'elle repère, achète, accumule et archive depuis plusieurs années, prend des allures de collection. Dans son atelier puis dans un box, les Fings sont 200, 300... Au début, Camille a l'idée (rapidement abandonnée) d'une page Instagram dédiée à ses activités de brocante; puis, en 2022, un ami lui propose de montrer un échantillon de cet ensemble qui commence à occuper une large place dans son atelier: Studiolo, un espace d'art parisien tenu par la designer Julie Richoz et le photographe Charles Nègre, accueille alors pour la première fois une sélection de ses objets, tous à vendre. C'est un succès. Et un plaisir de ne pas les garder seulement pour elle.

Un jour, les Fings sont 1 000. Et ils se retrouvent «un peu par hasard», à composer une exposition. Entre le printemps et l'été 2024, le Centre d'art contemporain d'Yverdon-les-Bains, en Suisse, abrite les 1 000 éléments chinés par Camille pendant deux ans – et qui, à la demande de Rolando Bassetti, directeur du centre, n'avaient jamais été montrés. Les cendriers, pipes, clés, ciseaux, assiettes, bougeoirs, croix et dessous de plats flottent dans l'espace bleu «surréaliste» du centre d'art: c'est un «banquet» dont l'histoire est racontée par Camille, qui s'amuse aussi à créer des natures mortes à partir de plusieurs objets. Comme dans tout festin, tout est voué à être admiré mais surtout consommé: pendant les trois jours de finissage de l'exposition, les visiteurs peuvent les acheter et les emporter chez eux. Quelques mois plus tard, en décembre 2024, une nouvelle installation-vente à Paris permet à Camille de réaliser une autre «curation». Comme à chaque vente, c'est un petit déchirement pour elle qui en regrette certains, mais aussi une excitation ambivalente: grâce à cette vente (qui lui rapporte plus que ce qu'elle a dépensé pour acquérir ces objets, auxquels elle cherche à «redonner la valeur estimée»), elle

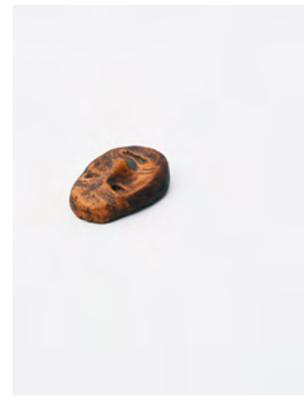




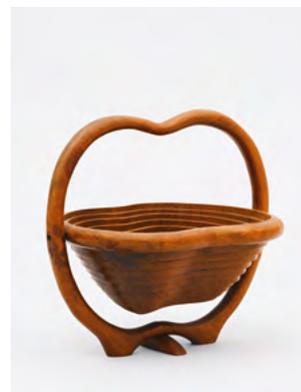
peut aller à la rencontre de nouveaux Fings, alimenter le projet. Et «ça peut durer toute la vie.»

La passion vient de l'enfance: «J'ai grandi entourée d'objets. Ma mère était décoratrice, mon père diplomate, et son travail nous a menés à déménager tous les quatre ans. J'ai réalisé plus tard que je n'avais pas de racines et que les objets qu'on transportait de pays en pays m'ancraient, venaient reconstituer des pièces, d'une maison à l'autre...» Tous les quatre ans, il fallait attendre quatre mois pour savoir si le container allait bel et bien arriver avec les affaires de la famille. Dès lors, leur présence rassure Camille, qui s'oriente une fois adulte vers l'art contemporain avant de devenir set designer dans la publicité de mode. C'est cette activité qui la professionnalise, tandis que la sélection de ces objets chinés prend des allures de projet «passion». Les deux activités sont bien distinctes – les sets que la designer compose sont drôles et colorés, bien loin de l'esthétique monochrome et joliment désuète des Fings – tout autant qu'imbriquées car Camille pratique la «chine globale»: en cherchant des choses précises pour un set ou pour étoffer son stock d'objets et de matériaux, elle tombe sur des Fings, et inversement. L'affectif s'y niche aussi: ainsi, des objets trouvés pour Fings, «trop incroyables» pour être rangés dans des cartons, transitent par l'appartement de Camille... Ils restent ainsi quelque temps auprès d'elle, regardés et cajolés pendant quelques jours, avant de repartir dans le flux jouer de leur charme fingien.







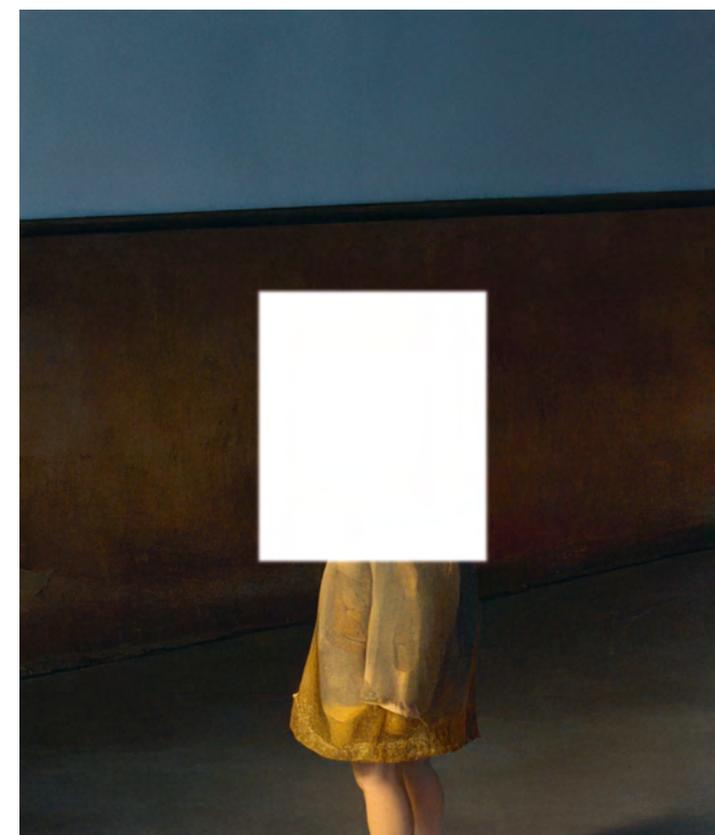
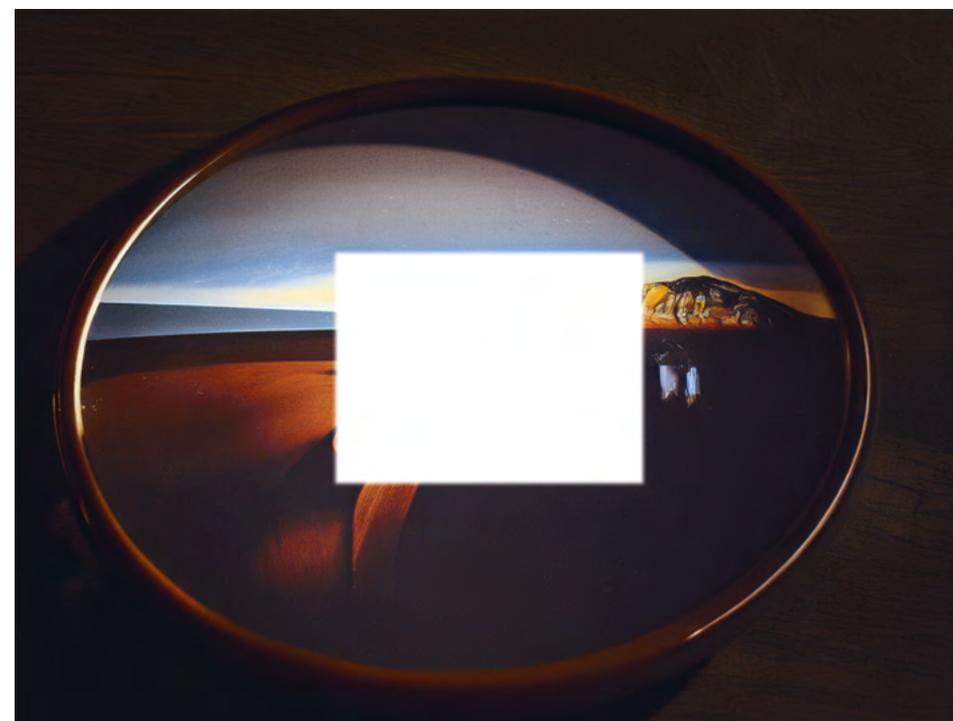


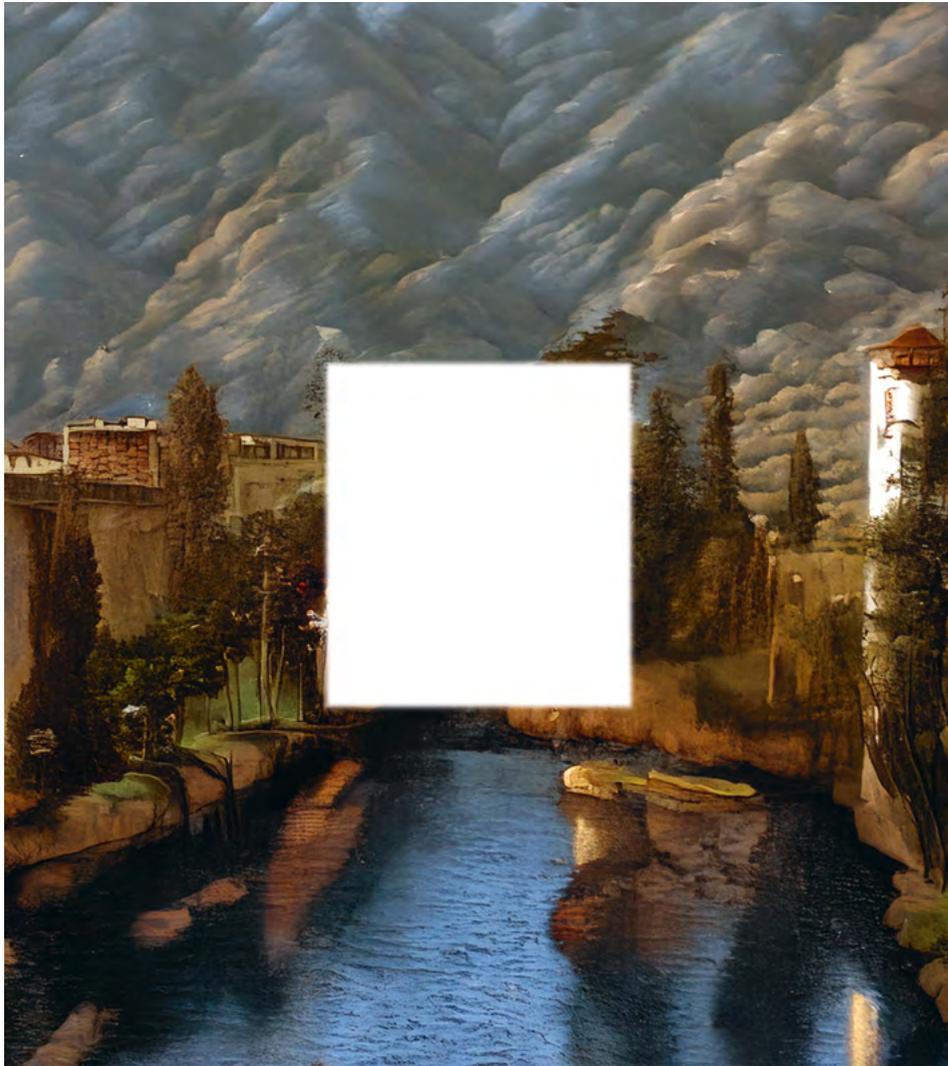
Cinquante tableaux, de la Renaissance à l'art contemporain, à la célébrité établie par un logiciel, deviennent l'objet d'une expérience visuelle joueuse, un brin faussaire. Dans leur projet « Art généré ou la persistance de la mémoire », Dorothee Marot et François Valla confient à une IA le soin de redéfinir les contours d'une toile escamotée, remplacée par un rectangle blanc. Que reste-t-il des chefs-d'œuvre revisités par une machine devenue maître, comme des souvenirs de l'histoire de l'art? Regardeurs: au tableau.

texte : Florence Andoka

# De mémoire trouble

images générées par l'IA  
avec Dorothee Marot  
et François Valla





Origine en point aveugle d'où jaillit le renouveau, c'est au chemin inverse que nous conduit le geste de Dorothee et de François. Celui de remonter le cours du temps, jusqu'à s'enfoncer dans les troubles méandres de la mémoire.

Ici, l'œil court sur la grève, le ciel est brumeux, brun pâteux, oranger orageux inquiétant, une tempête fait rage, brouillant le chemin à emprunter. Quelques bâtiments persistent encore mais la vague est immense et tout confine au désastre. Au centre de l'image, rappelant l'univers d'Enki Bilal tout autant que certains ciels colériques de Turner, surgit un rectangle blanc. Dorothee Marot et François Valla ont soustrait l'image de *La Grande Vague de Kanagawa* d'Hokusai, qu'ils avaient d'abord donnée à l'IA pour qu'elle en génère une extension. Qu'a donc inventé l'IA? La vague s'est étendue, le bleu de Prusse perdure, l'usage de la perspective qui témoignait de l'influence occidentale dans le travail d'Hokusai est encore là, mais la texture de la vague a changé, l'esprit de l'estampe s'est perdu dans une matérialité nouvelle et puis le mont Fuji au centre de l'œuvre d'Hokusai a disparu également. Si les humains embarqués étaient de la même couleur que la vague et semblaient d'une certaine manière lui appartenir, l'immensité de la nature heurte désormais l'architecture humaine, tout semble horizontal et dramatique.

Pourtant, chaque proposition du duo déroule son propre charme. Là, lune bleue, cape noire d'un personnage sans tête, à l'arrière-plan le paysage d'ocre aux roches saillantes, aux arbres feuillus, invite le regard à se perdre. Ça me dit quelque chose. Mais quoi? Qui a peint le tableau de départ dont je détaille l'extension machinique? Max Ernst, un romantique allemand, un renaissant flamand? Les hypothèses s'enchaînent.

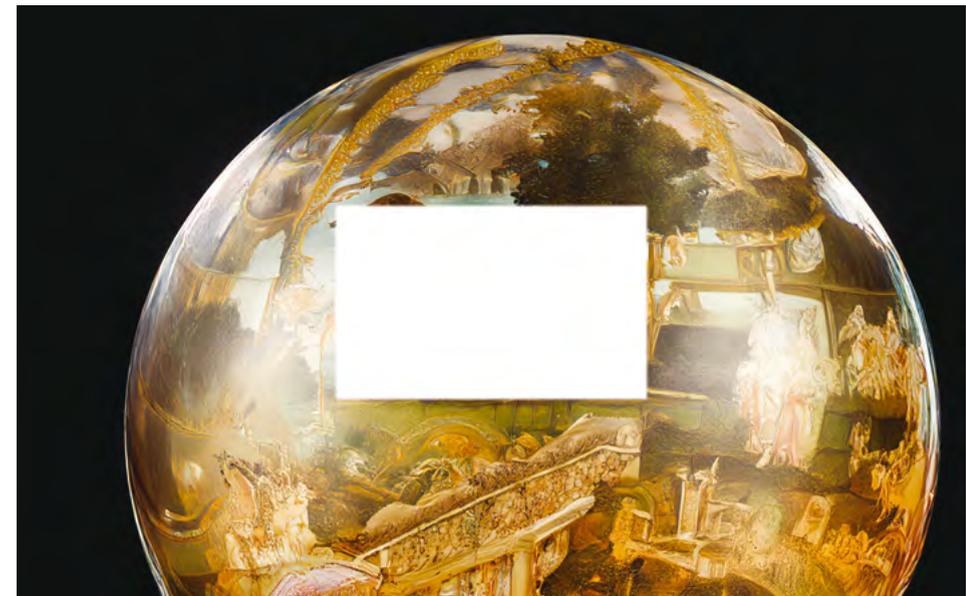
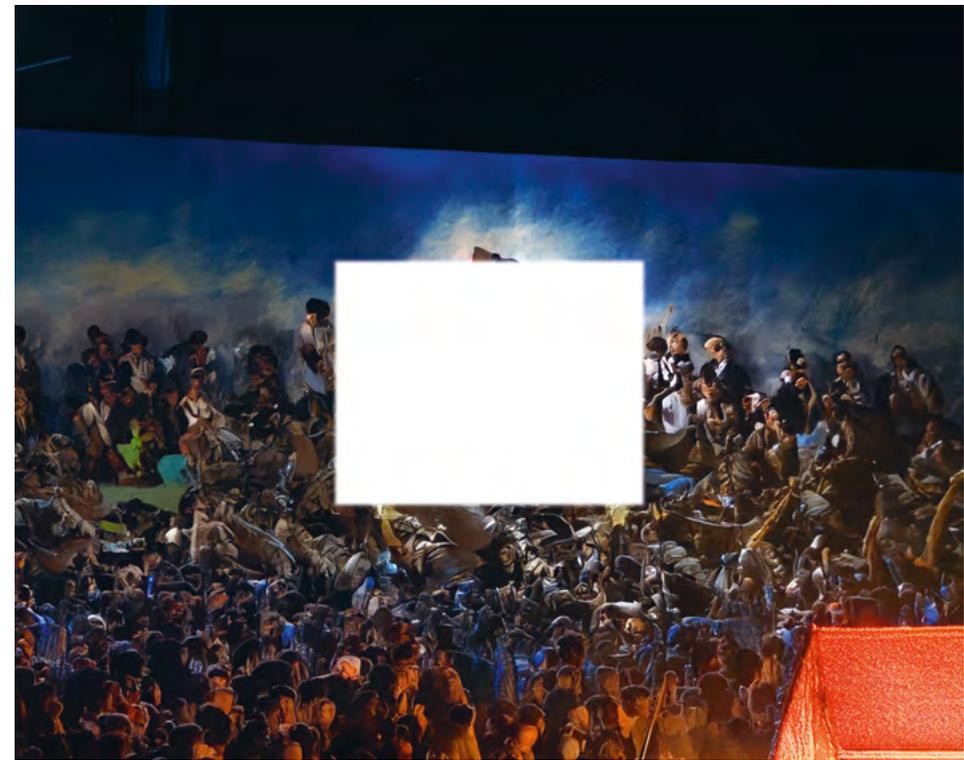
Là encore, de grosses châtaignes étranges à demi extirpées de bogues hirsutes et flamboyantes sont présentées dans de petites boîtes en carton semblables à celles qu'on utilise pour transporter des pâtisseries. Quelle pouvait être l'image de départ, devenue rectangle blanc? *L'Origine du monde* de Courbet? Je donne ma langue au chat.

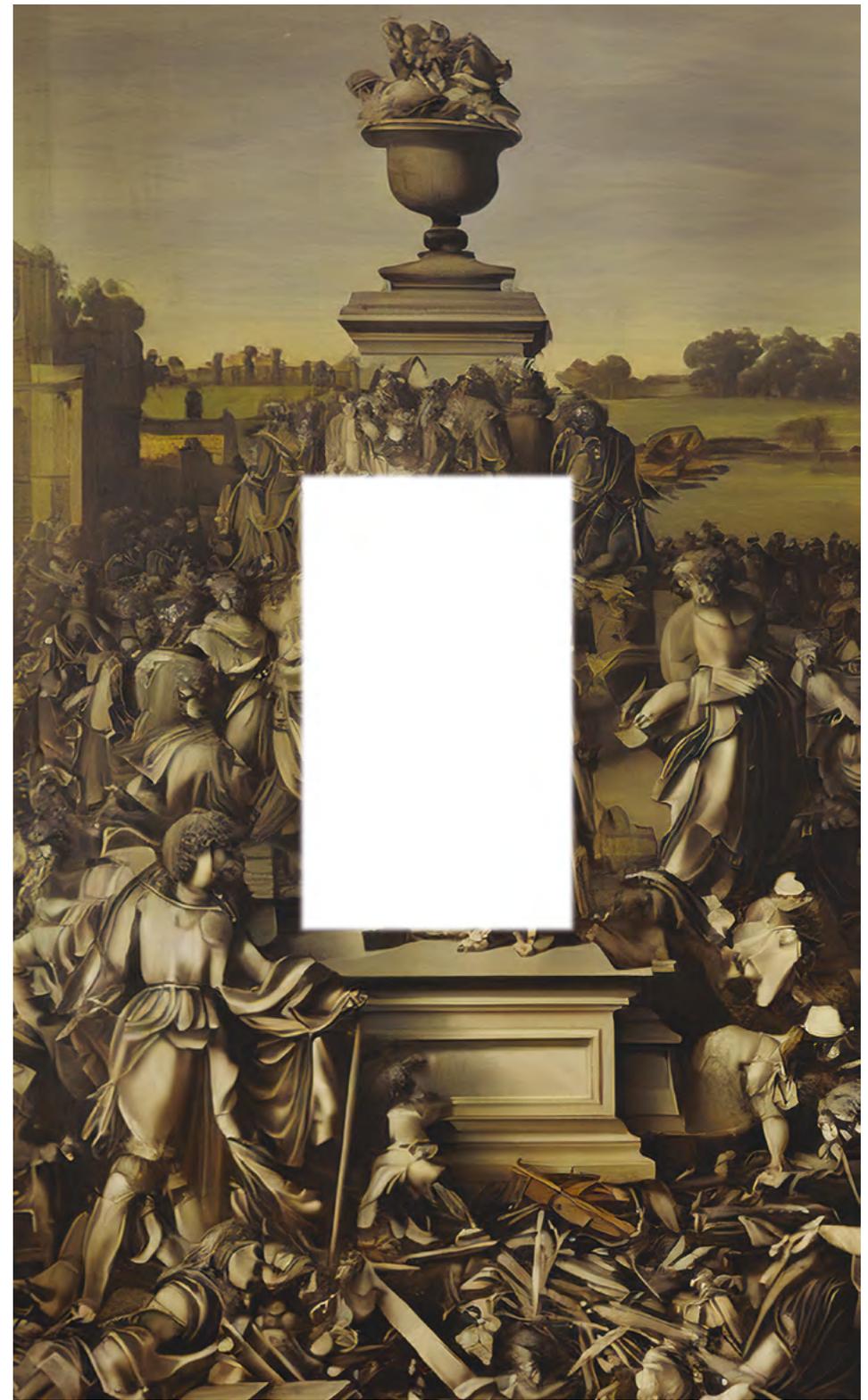
Partager l'image d'une œuvre célèbre avec un générateur d'extension d'images pour voir ce qu'il en fait pourrait paraître une aventure ludique, rafraîchissant le regard en

collaboration avec les outils disponibles du jour. Pourtant, si l'œil persiste à vouloir retrouver les images sources, le tour change de ton. Rien n'est si évident et c'est aussi pour cultiver cet aspect déstabilisant propre à l'art qu'un tableau blanc grève le centre de chaque image. Le vide mord l'esprit qui le frôle. Il y a bien sûr, les titres ou les artistes qui sans trop de difficultés remonteront la source, mais pour les autres dont je suis, par manque de culture, de mémoire ou d'agilité perceptive dans la décomposition de l'image, il me semble que cesser de résister est sans doute le second temps de cette expérience stimulante. Je ne gagnerai pas à *Questions pour un champion*. Un seuil a été franchi; si la machine est plus forte que moi, je m'offre à la contemplation de ce qui m'est donné à regarder et je plonge, non seulement dans ce qui est, mais plus encore dans un autre désir qui jaillit, celui – par-delà ces images souvent semblables à une certaine imagerie de science-fiction et de jeux vidéo – d'inventer de nouvelles fictions, tantôt au désert, tantôt dans l'espace ou quelques bâtiments inquiétants. Qui vit là? Qui s'y cache ou y dort?

Et puis cette expérience du basculement perceptif, telle que je la décris, dissimule mal mon technoscepticisme initial où de nombreuses interrogations demeurent: quelles dynamiques recouvrent un classement mondial des plus grandes œuvres de l'histoire de l'art? Comment l'IA, ici Firefly, le générateur d'images de Photoshop, commercialisé, diffusé et développé par l'Occident, va-t-elle orienter nos imaginaires? Cependant, ce qui fait le cœur du projet «Art généré» reste, outre cet essentiel carré blanc qui rend le dispositif stimulant et donc artistique, la sélection des propositions de l'IA par Dorothee et François, dont le geste relève également du commissariat d'exposition et ainsi de la mise en mouvement de l'intelligence et de la sensibilité humaine. Le duo envisage d'ailleurs d'expérimenter leur création avec des collections muséales, profitant peut-être des nombreuses institutions qui ferment leurs portes au public pour travaux, pour revisiter autrement les liens entre mémoire et territoire.

@art\_genere





*Profane*  
est une revue éditée par  
cercle profane  
50, rue du disque  
75013 Paris  
info@revueprofane.com

association loi 1901  
représentée par Charlotte Halpern  
et Bertrand Houdin

Dépôt légal octobre 2015  
ISBN : 978-2-490693-25-2

imprimée en Lituanie  
sur les presses de Standart Imprensa  
www.standart.lt  
en mai 2025

Distribution-diffusion  
France: Pollen/Dif'pop  
info@difpop.com  
pollen-difpop.com  
International: Ra & Oly Ltd  
raanddollyltd.co.uk  
office@raanddollyltd.co.uk

© *Profane* et les auteurs.  
Tous droits de reproduction réservés.  
L'éditeur n'est pas responsable des textes  
et des images publiés qui engagent la seule  
responsabilité de leurs auteurs.

*Profane* remercie  
Elisa Berst  
Charlotte Colt  
Florence Manlik  
Juliette Barbier  
Lia Rochas-Páris  
Audrey Corregan  
Clémentine Monnet  
Aurélia Leblanc  
Atelier Jaune de Bismuth  
Atelier ST vitrail  
Claire Kail  
Joan Bettini  
Juliette Teste  
John Fou  
Margaux Dereume  
Sophie Estève  
Anne Pesce



**DVELLEROY / ANAMORPHÉE**

17 rue Amélie, 75007 Paris @duvelleroy @anamorpheestudio

# LOUVRE COUTURE MÉTIER

OBJETS D'ART,  
OBJETS DE MODE

Une exposition au Louvre  
du 24 janvier au  
24 août 2025

LOUVRE

Détails, département des Objets d'art, musée du Louvre © GardPalaström (M&L) / D. Ansdet / J.-G. Bérizi.  
© Musée du Louvre - Dist. GrandPalastfilm / F. Fitzau / J. Olivier / Studio Sébert / M. Becc-Coppola © ANAM/DPH/EE

