

VESTIGE /
TRACE
MÉMOIRE /
AMNÉSIE
ENTRETIEN
AVEC
NICOLE
SCHWEIZER

FIXATION DU SAVOIR

Nicole Schweizer: Tout d'abord, je me suis interrogée sur la séparation que tu établissais entre vestige/trace, et mémoire/amnésie, qui sont des termes liés.

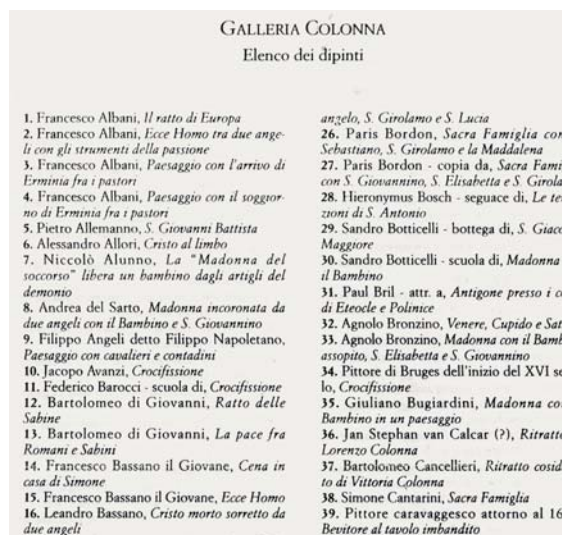
Pour moi, «les vestiges et les traces» sont une conséquence physique de la mémoire et de l'amnésie.

Ce qui m'intéresse chez Paul Ricœur et dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, c'est la distinction qu'il fait, reprise des Grecs, entre la mnémé – l'affection, le pathos en tant que souvenir ressurgi dans la mémoire et reconnu comme passé – et l'anamnèse, qui est rappel, remémoration, souvenir «arraché» au passé. Ce qui est intéressant par rapport à la pratique d'artistes liés à la mémoire, par exemple chez Louise Bourgeois... Pour elle, la sculpture n'est valable que si elle ressurgit du passé sans avoir été appelée... une espèce d'impératif. Tandis que, chez toi, il est plutôt question de «faire appel à...».

Si ce que tu évoques touche au subconscient, au cauchemar ou à un vécu personnel, alors mon travail n'a rien avoir avec cela. Dans mes images, en effet, il ne s'agit jamais de ma mémoire personnelle ni d'une mémoire qui m'appartiendrait d'une manière ou d'une autre! Je n'agence pas une expérience personnelle. Mon travail tourne plutôt autour de l'interrogation de la mémoire collective en tant que mode de fixation du Savoir. Et la question que je soulève est plutôt celle du sens que produit cette mémoire collective: «qu'est-ce que cela signifie». Je ne maîtrise pas les objets sur lesquels je travaille — leurs significations ne m'appartiennent pas.

C'est une bonne base pour explorer les différents types de mémoire.

L'effet de fascination de Louise Bourgeois... Pour ma part, ce sont plutôt des systèmes dont le contenu m'est tout à fait étranger qui produisent en moi une fascination esthétique et visuelle. Par exemple, l'image du Testaccio à Rome me fascine, de même que l'inventaire de la Galleria Colonna à Rome, avec ses associations bourgeoises et son désordre contrôlé: comment toutes ces choses arrivent-elles à se côtoyer?!



Chez Louise Bourgeois, le travail de la mémoire élabore quelque chose de personnel, son trauma. De ton côté, toi, tu adoptes plutôt la position du collectionneur qui rend présent les choses du passé.

Oui et non à la fois, car ce que tu dis là impliquerait de ma part une forme de nostalgie qui est tout à fait absente de mon travail.

Je ne pense pas du tout à l'aspect nostalgique; l'image est une façon de rendre présent le passé. Un souvenir du passé.



L'éventail des images que je puise dans le corpus de passés récents, anciens ou même de présents à peine passés... recouvre la palette des couleurs d'antan. Il s'agit d'un outil de fabrication : c'est plastique, avant tout. On pourrait en analyser les formes et la raison pour laquelle je n'utilise pas certaines images qui, à mes yeux, sont dépourvues de toute sensibilité plastique.

UN BLANC

Partons de travaux concrets et essayons de voir comment, matériellement dans ton travail, tu donnes une forme spécifique aux choses...

Oui, on peut procéder ainsi...

Absolument. Commençons par la carte de Rome: LACS-DE-NON-ÊTRE (cf. p. 44).

Qui ressemble à une broderie.

Un papier découpé.

Mais aussi à une broderie à cause du blanc — j'aime bien ce terme où un « blanc » signifie l'amnésie — à moins qu'il soit plus juste de dire un *black out*.

Dans l'autre photogramme *CAPUT*, il y a les inscriptions toponymiques. Double sens de *caput*: *Caput Mundi*, donc Rome en tant que « Tête du



Testaccio, Rome

Je ne vois que le soleil; la lumière dans les collections du mcb-a, Lausanne, 2010-2011, 3 photogrammes à gauche



Monde» catholique, et *Kaputt*, à partir du texte de Malaparte — le *Kaporat* juif lors de la destruction des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. J'ai fait l'association, mettant en relation en quelque sorte la face et l'envers de la même médaille, celle de la conscience occidentale.

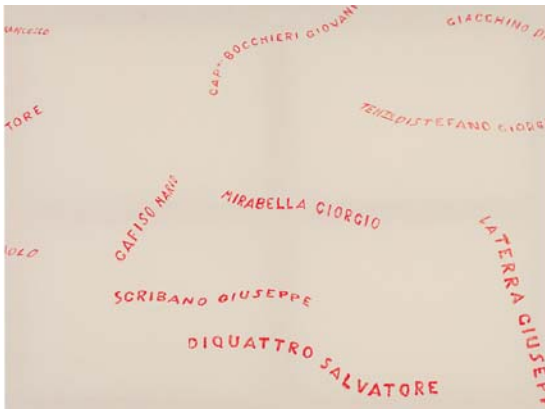
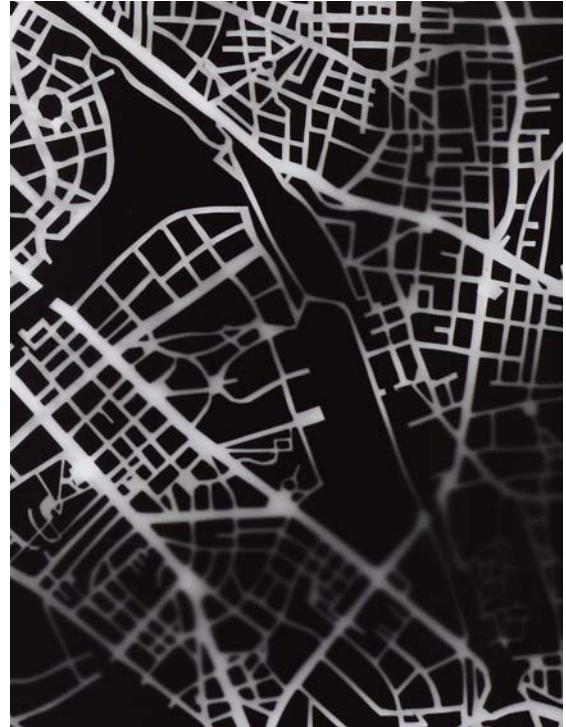
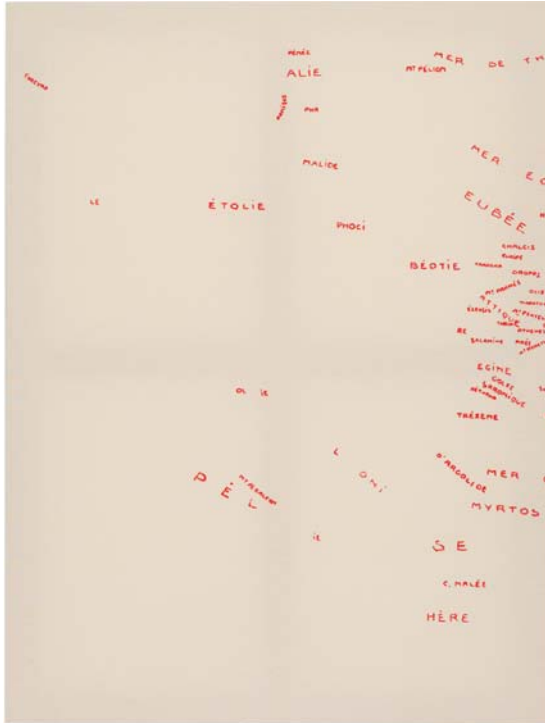
On peut commencer là: pour évoquer le passé ou pour en faire une image, très vite, on entre dans une dimension spatiale, dans le géographique et le topographique. Ainsi, en passant de *CAPUT* à *HIATUS*, tu perds des traces. Il y a moins d'indications, ce qui oblige à faire avec tout ce qui accompagne l'imaginaire. C'est-à-dire l'oubli, ce qui manque.

Pour les deux photogrammes dont on vient de parler, le transfert est de 1:1, tandis qu'avec les *HIATUS*, si, au départ, je me suis engagé dans un

travail de reproduction, j'ai très vite ressenti une certaine lassitude de la répétition. Il m'est alors apparu plus juste de jouer la carte de l'épuisement, comme si les mots étaient usés eux aussi, ce qui me ramène à cette phrase de Wittgenstein qui me trouble: «La frontière de notre monde s'arrête là où s'arrête celle de notre langage». Ce qui veut dire que, si l'on ne parvient pas à nommer les choses, on ne parvient pas non plus à les faire exister.

Parce qu'on n'arrive pas à les penser.

C'est cela, on ne pense qu'à travers le langage et, pour moi, se pose alors la question de la ténuité de la «re-présentation». Dans le cas des *HIATUS*, je prends l'exemple de l'histoire de Sir James Frazer qui part sur les traces de Pausanias et ne retrouve pas la Grèce antique telle que l'a



décrite Pausanias. Il y a eu ruine du pays, du paysage, des monuments, etc. De sorte que je n'ai fait que faire une ruine de la cartographie, des lieux qui ont disparu... en reprenant la carte du livre de Frazer.

Le deuxième tableau provient d'un mémorial en Sicile: on a le sentiment, en le contemplant, d'être également dans une carte géographique, lui aussi a une forme « spatiale ».

Ce plan (*CAPUT*) évoque la cartographie : les lieux dits, butte, le Puech... Certaines orientations ne correspondent pas au mouvement d'aller et de retour du livre qui progresse par gradation, horizontalement et de haut en bas. Les typographies diffèrent, comme celle des rivières qui se distingue de celle des montagnes, si bien que le texte devient autant spatial que graphique et plastique.

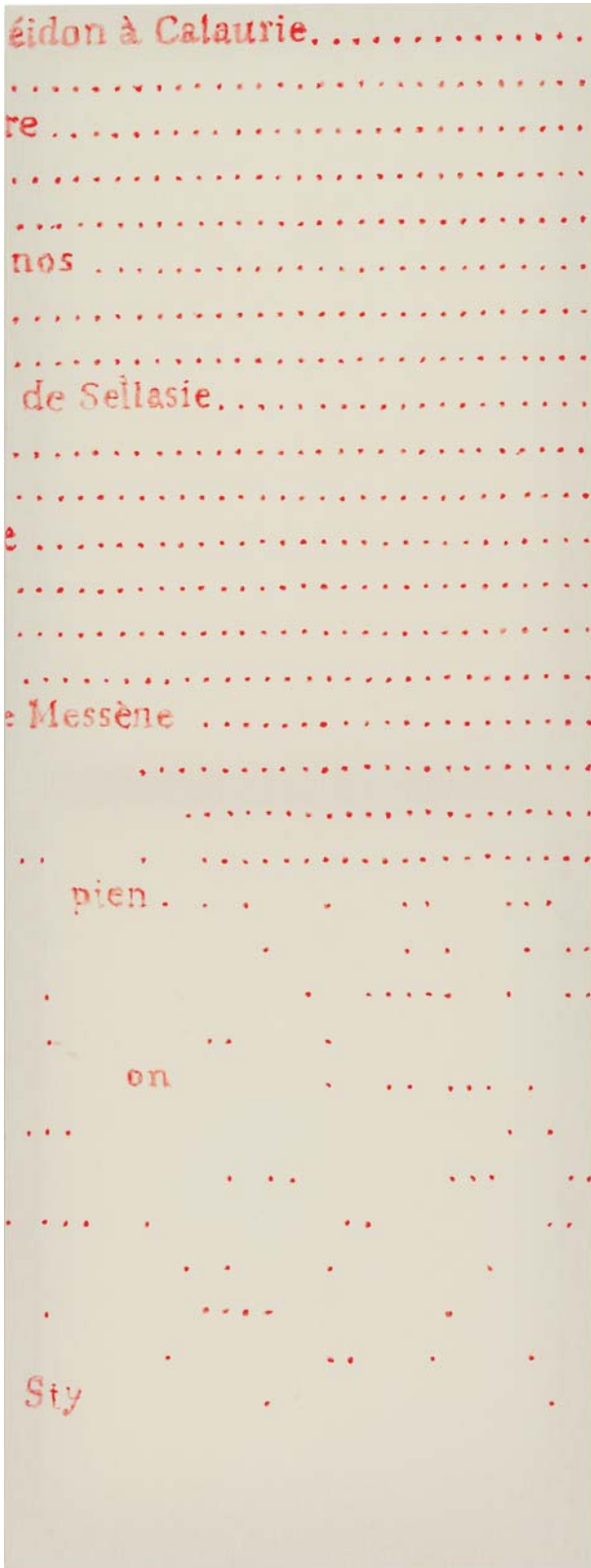
Ce n'est pas linéaire, justement. Comme la mémoire. C'est plein d'anachronismes, de trous; et la surface de la toile ou du photogramme permet ce que ne permettrait ni un livre ni un film; et en effet tu travailles en deux dimensions, sur le mur – mais jamais dans des formes linéaires narratives?

Non, je réfute la narration et, s'il m'est arrivé d'écrire, je n'ai jamais écrit sous une forme narrative. À mon sens, c'est une question décisive : il y a la surface, effectivement, la surface des choses avec la carte : l'idée de fluidité et de dé-

HIATUS, peinture acrylique sur toile de coton, 2008, 122 x 92 cm

HIATUS, peinture acrylique sur toile de coton, 2008, 92 x 122 cm

LACS DE NON-ÊTRE, tirage de 20 ex., photogramme sur papier baryté, détail, 2007, 84 x 60 cm



placement, comme si le temps passait lui aussi, et que les mots erraient — ce que je retrouve avec le photogramme de Rome où la carte découpée, bien que posée sur le papier photosensible, n'est pas en contact avec lui et, donc, ne s'applique pas parfaitement. Il y a des zones de moindre information, des zones diffuses, floues. Ces flous, plus foncés, marquent une indétermination. Ils creusent une profondeur et, par la suite, font sens, sinon métaphoriquement, encore que je n'en sois pas sûr, du moins plastiquement. Au même titre que la mémoire individuelle, si on l'aborde à travers la question de l'oubli. Qu'est-ce que le Savoir? Comment s'en souvient-on? Qu'est-ce qui disparaît en arrière-plan? Ces questions, on les retrouve dans le questionnement de Ricœur à propos de la véracité de l'histoire: qui l'écrit? Sont-ce les vainqueurs? Elles rejoignent celle des couches de l'Histoire.

La mémoire comme *patching* en est l'image la plus correcte. Il y a ce qui est autour et ce qu'on ne voit pas.

Cette toile (*HIATUS*) est très différente des autres. Elle est plus de l'ordre du cadrage, elle crée un hors-champ — la disparition de l'information vient autant de la découpe que du travail d'effacement: ce sont les petits points qui m'intéressent, ces petits points de suspension qui sont des traitillés pour qu'on ne perde pas le fil, qu'on ne se trompe pas de ligne. J'ai pensé que la mémoire était question de décomposition. C'est très littéral.

PERSISTANCES

Pour ne pas perdre le fil entre des temporalités, des couches de temps hétérogènes... C'est toute la théorie de Walter Benjamin sur l'image: un instant où se rencontrent des temporalités qui n'ont pas forcément à voir les unes avec les autres et qui se révèlent l'une à l'autre en une espèce de cristallisation. Lui aussi utilise la métaphore de la ville...

Tu parles de Benjamin. Je pense qu'on peut aussi évoquer Aby Warburg — qui s'est nommé lui-même « psycho-historien » — avec ses « bons voisinages ». Il voulait traverser le temps avec des problématiques.

Le titre que tu as donné à ces notices regroupées est *MNÉMOSYNE*, justement. Que signifie donner un titre a posteriori à l'une de tes pièces ?



La question du titre, qui peut venir plus tard, parfois quatre ou cinq ans après, pose des questions de mémoire. Je m'embrouille dans ce processus de datation. Pourtant, mes titres sont importants, parce qu'ils recadrent la problématique. Faits à l'Institut suisse de Rome, comme des notes, il s'agissait de leur donner un statut.

MNÉMOSYNE, médias mixtes, 2004, 80 x 120 cm



MONTAGES

À la fois des notes et des images collectées...

En allant à Rome, je n'avais presque pas emporté de matériel, j'avais emmené avec moi un simple carton d'images collectées de longue date, en petit nombre, dont je me suis toujours dit qu'un jour j'en ferai quelque chose. À un moment donné, à Rome, je les ai agencées.

Ce qui me frappe visuellement, c'est que c'est très beau! Tu agences des images dont les liens nous échappent et, paradoxalement, nous sommes traversés par un sentiment rassurant.

C'est très « classique ».

Chaque élément respire, trouve sa place et est en même temps pris dans un espace englobant. Ce qui fait penser au collage et au montage... à un film de Godard. Mais où l'on est dans quelque chose de syncopé et d'inconfortable.

D'accord pour l'idée de montage. Mais ce montage découle d'une recherche. Et, puisque tu cites

DÉPENDANCES, exposition *Speaking of pictures*, mcb-a, Lausanne, 2004



Godard, disons que cette recherche soulève la question de l'image juste, et non juste une image, une image qui se trouve en « bon voisinage » avec une autre. Cela renvoie à mes tableaux *DÉPENDANCES* où ces champs se côtoient, se juxtaposent, se brouillent, se connectent ou pas. Ces images sont plus disparates, non pas dans le sens de « disparaître », mais d'« être à part ».

Si, prises ensemble, elles forment une famille, unies par un lien de proximité, prises séparément, chacune d'entre elles possède sa propre autonomie.

Question d'agencement et de « moment » : les cadres de *MNÉMOSYNE* pourraient se retrouver, comme dans l'exposition de Nyon, dans un système d'accrochage exposé à la manière d'un cabinet d'amateur, dans un assemblage sur un grand mur inspiré par l'art combinatoire baroque ou dans une logique de remplissage pour contrer l'*horror vacui*, la peur du vide.

C'est la note, c'est l'infini de la note, la suite, les séquences, la suite dans son sens musical. Mais ces notes, je les arrête à un moment donné, je les cadre (comme pour une photo, un instantané) : je fixe un moment.

Le geste important se situe là. Sinon, tu n'es pas dans l'idée de l'Atlas qui

consiste à trouver une relation entre les formes culturelles qui n'entretiennent entre elles a priori aucune relation, mais qui, tout à coup, se retrouvant côte à côte, font émerger un sens insoupçonné.

Je dirais que je n'ai pas la rigueur créative d'un Warburg qui rend sensibles les liens entre les phénomènes. Son travail relève quasiment de l'anthropologie. Il a réalisé la première histoire de l'art anthropologique. Dans mon travail, c'est plutôt au niveau de l'ouverture que commence le jeu : je tente de me mettre moi-même en danger pour voir comment les choses fonctionnent entre elles. Mais je ne me dis pas « Ah ! Là, ça fonctionne ensemble », le lien reste toujours une question. La fixation qu'évoque le cadre n'est que temporaire et, surtout, elle est de l'ordre de l'incertitude.

Tout peut être modifié encore une fois...

J'avais déjà fait une première tentative de cet ordre à Paris. Seulement, là, j'avais simplement aligné les images collectées. Ce système ne fonctionnait pas. Ce n'était qu'une mise en ordre, une déclinaison. Disons que j'avais mis le doigt sur le problème de la collecte, mais que j'étais encore loin d'avoir résolu celui de son agencement.



L'agencement se joue dans le « flottement » : les *MNÉMOSYNE* rappellent les images de *HIATUS* où interviennent autant leur territoire que leur irradiation propre. Ni collées, ni alignées, elles se rapprochent ou dérivent et, tout en entrant en friction avec ses voisines, chacune possède son espace propre.

Si on te demandait de décrypter la provenance de chaque image, cela t'irriterait ? Tu préférerais sans doute que l'on considère l'ensemble ?

J'aimerais surtout que cela reste une énigme. C'est une archéologie de mon rapport au monde.

Les traces de ton rapport au monde... alors, c'est à nous de leur donner un sens.

FILTRE, ÉCRAN

Oui, encore qu'il ne s'agisse pas de mon rapport subjectif au monde, car ce ne sont pas des images de ma fabrication. Il n'y a quasiment aucune photo faite par moi. C'est décisif. Je me suis fait cette réflexion à la suite d'une exposition que j'ai vue récemment et où l'artiste, en dépit de tous ses efforts, ne réussissait pas à sortir de sa position de photographe dont l'enjeu est de s'approprier la réalité par le choix du clic-clac, de l'instantané ou du cliché. Je suis incapable de procéder de cette manière, car alors il me manque un filtre, qui permette une objectivation. Il me faut toujours passer par un filtre. La grille est un filtre, elle aussi. Les processus sont compliqués : des dessins d'après quelque chose, parfois des manipulations, des scans ou de simples photocopies.

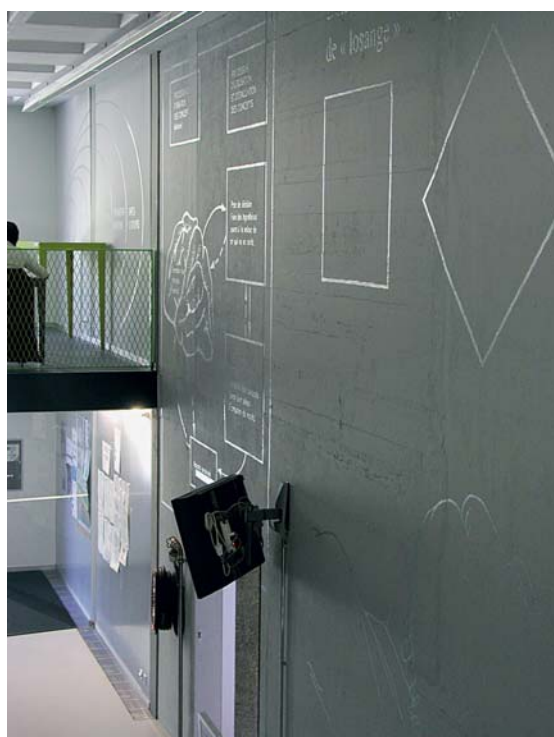
Parlons de la trace à partir de ses procédés matériels, et non intellectuels : travailler à travers un grillage ou en accrochant des éléments sur un châssis à la fois dans la perspective de créer une distance face à l'immédiat, mais aussi dans celle de produire un effet...

C'est le but... Tu as touché à une question importante : celle du filtre. Je l'utilise de façon très directe, dans sa dimension albertienne de fenêtre sur le monde — la *Durchsehungsmaschine* de Dürer — de grille qui restitue et agrandit au carré. Avec, en outre, l'idée que la grille est aussi une médiation de la peinture et permet d'éviter un rapport trop direct, qu'elle permet aussi d'esquiver l'égarement « héroïque » et de créer un processus presque mécanique. Comme avec les peintures intitulées *PROJECTIONS* où il y a un jeu de langage sur le double sens de projection : la projection mentale qu'on se fait et l'idée que le tableau est fabriqué à partir de projections de peinture au moyen d'une sulfateuse — sans contact direct

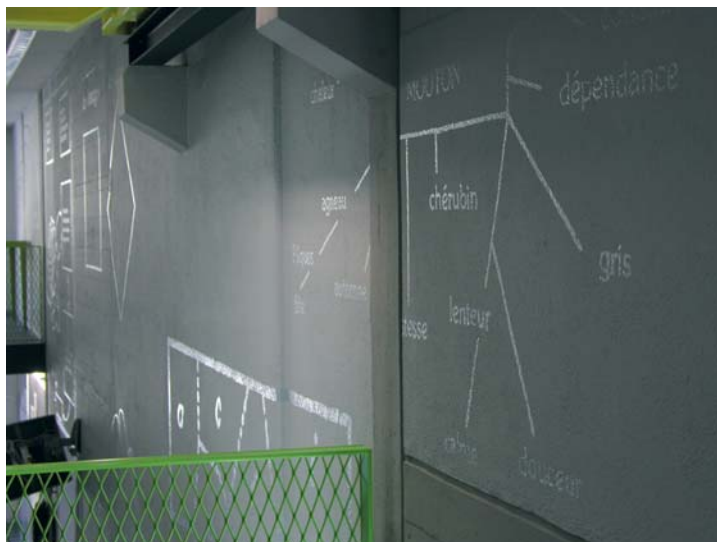
avec le support et avec un pochoir en tulle comme intermédiaire.

Il y a, chez moi, la volonté de procéder en deux temps. Quand on utilise le filtre, on travaille à l'aveugle, comme avec la révélation photographique. L'image n'apparaît qu'après avoir enlevé ce qui a cadré l'image, soit la carte découpée, le tulle ou le papier calque pour les photogrammes. Le moment de la révélation produit un choc esthétique : subitement, je découvre l'image. Dans tout ce processus, il y a de ma part une perte de contrôle qui va de pair avec une perte d'information.

C'est la question de la mémoire : c'est une mise en abyme de son propre fonctionnement.



Si l'on prend l'écran au sens que lui donne Lacan : iris, paupière, etc. On doit se protéger de ce que l'on voit. De même que l'on ferme les yeux pour se remémorer.



Mais il y a aussi ce que l'on n'arrive pas à voir, ce que Freud appelait les « gardiens de l'inconscient ».

Je reviens à *PROJECTIONS*, ces deux immenses tableaux que tu dis n'avoir pas remarqués dans l'exposition *SPEAKING OF PICTURES*. Ce qui m'a en fin de compte ravi car c'était un peu ce que je voulais : ces peintures sont très présentes parce que grandes et, en même temps, il n'y a rien à voir ; ce sont des informations en passe de disparaître, de s'effacer parce qu'elles sont caduques ; ce sont des systèmes de classification ou de perception du monde obsolètes... Dans ce cas-ci, je n'ai pas brouillé l'information par cumul mais plutôt par effacement. La peinture murale de *RÉSURGENCES*, elle, met en œuvre du gris sur du gris de sorte que l'on ne voit les schémas que par intermittence, au hasard des jeux de reflets et de brillance. Présence absente...

Ce sont des fragments de visions.

CONTEXTES DE PRODUCTION

À propos des « contextes de production » : il y a Rome par exemple. Il y a eu d'autres lieux aussi. Et puis il y a ce qu'on a réalisé ensemble dans le cadre d'une exposition. Comment ces choses continuent-elles d'exister pour toi après-coup ?

Le dernier point d'abord. On disait de l'amnésie qu'elle est nécessaire à la fondation de la mémoire. Il y a une nouvelle de Borges — *Funès ou la mémoire* — qui est une belle allégorie de cela et qui montre que, si l'on devait se remémorer tout ce que l'on a vécu, on y passerait tout notre temps et notre vie. Quand je fabrique, j'ai un rapport à l'urgence. Ensuite, je range systématiquement les images soit parce qu'elles sont finies soit parce que je ne sais pas quoi en faire. J'ai besoin de libérer l'espace de mon atelier et de mettre hors de ma vue tout ce que j'ai produit. C'est la raison pour laquelle il m'arrive souvent de retravailler les mêmes questions, en ayant oublié que je les avais déjà abordées auparavant. Cela dit, on travaille toujours en spirale : avoir en mémoire ce qu'on a réalisé n'empêche pas de continuer d'approfondir ce qui nous « travaille ». Je ne puis pas me complaire dans ces images. Et, longtemps, j'ai refusé d'accrocher mes pièces chez moi. Les images que je produis ne me sont pas destinées, sinon au sens où elles répondent à un besoin existentiel, plastique. De même, je ne travaille pas dans l'intention de fabriquer un matériel durable.

C'est la recherche plutôt que l'objet qui t'intéresse.

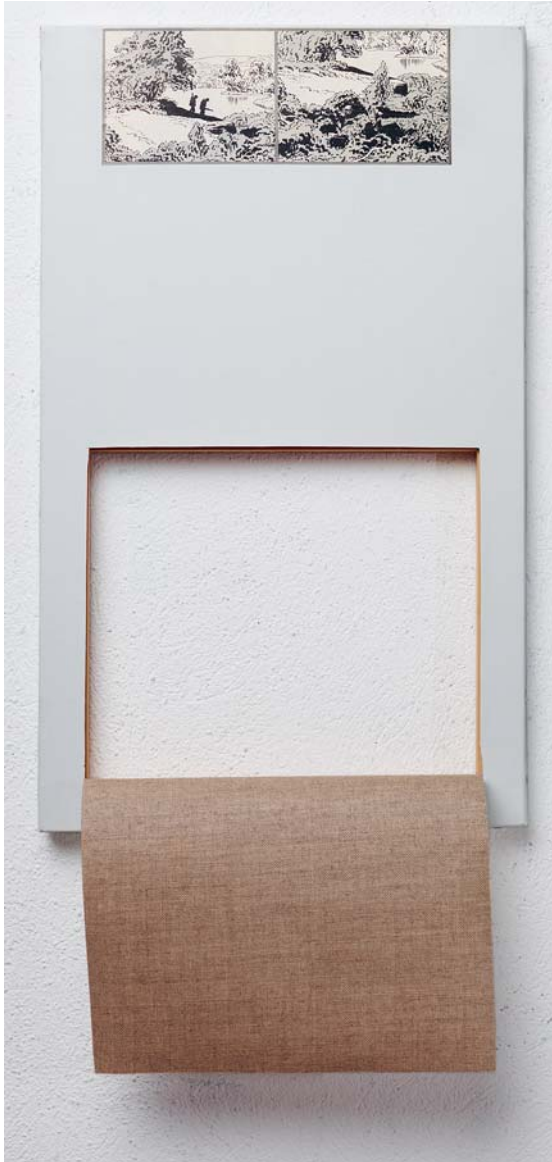
Oui. Ce sont la quête et le processus. D'ailleurs, si j'aime bien faire des expositions, c'est que j'y apprends des choses sur moi-même... C'est comme une découverte très distante. On rejoint là encore la notion de filtre. L'artiste doit trouver



un rapport juste, bien que fluctuant, entre son investissement personnel et passionnel, tout en maintenant une certaine distance.

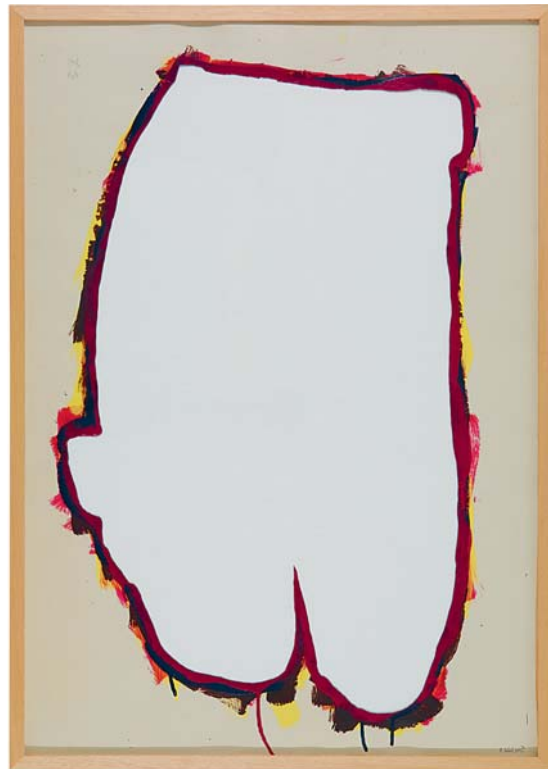
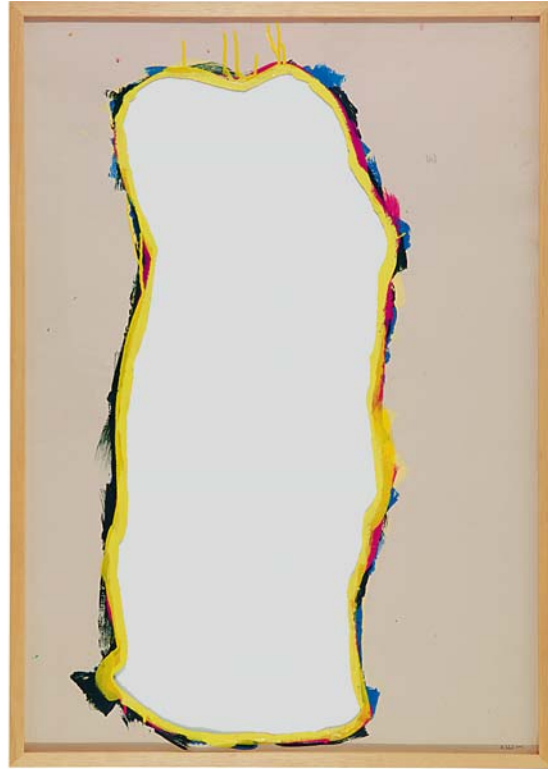
Revenons à la question des contextes et des temporalités de production... Au début, je t'interrogeais sur les dates et mes questions ne te paraissaient pas très pertinentes, sauf lorsqu'on les a rattachées à des lieux, comme par exemple à Rome. Ces lieux peuvent-ils fonctionner comme des repères ?

Je peux dire, par exemple, que j'ai eu une période « zurichoise » de deux ans et demi, période iconoclaste où j'ai expérimenté les limites du code de l'image par pliage, découpage, tronçonnage pour voir jusqu'où « tenait » l'image ; aspect très « Zwingli » et « jusqu'au-boutiste » : défaire ce que j'ai fait. Le fait d'habiter dans l'atelier a sans doute renforcé cette radicalité. Pas au point d'utiliser mes propres toiles comme nappe ainsi que l'a fait le Caravage... encore que. Et puis, il y a eu Paris. Trois ans et demi. Depuis, je travaille toujours dans le même atelier à Lausanne. Avec un an d'inter-



ruption à Rome. Mais il faut encore nommer un quatrième lieu fondamental : le lieu de l'exposition qui est le lieu du voir, à ne pas confondre avec celui de la production.

Par rapport à la période « zwinglienne », je souhaiterais revenir aux *MUTILATIONS* : on a des formes qui ont été découpées dans du carton. Étaient-elles peintes au préalable ?



RIGHT & WRONG, papier collé et toile de coton préparée, découpée, 1997, 33 x 55 cm

MUTILATIONS (I et II), peinture acrylique sur carton découpé, 2002, 100 x 70 cm

En fait les fonds étaient des pochoirs : à l'origine, je voulais faire des silhouettes, finalement la matrice était plus intéressante et énigmatique, avec ses traces et bavures de couleurs. Elle attestait du sujet traité. Le point de départ était un livre d'archéologie sur les bustes romains. Pas un seul de ces bustes n'était entier, il manquait toujours un bras, une jambe ou une tête : ce qui m'intéressait était que, s'il ne nous reste pas grand-chose — le torse étant la partie la plus importante —, il reste cependant toujours un élément qui atteste d'une certaine beauté, à travers un geste, un mouvement, un drapé. En dépit de l'acéphalisme. Ce qui m'a intéressé alors est de voir jusqu'où la sculpture pouvait «tenir» tout en restant fragmentaire. Cela rejoint la dimension iconoclaste : jusqu'où le support peut-il résister pour être encore une peinture.

MUSÉES, ESPACES D'ATTENTE

Ce point limite après lequel il n'y a plus rien se retrouve encore dans tes pièces les plus récentes.

L'image était l'espoir d'un lieu utopique dans lequel on puisse se projeter.

Il ne s'agissait pas uniquement d'«enlever» mais aussi de créer un nouvel espace.

Je dirai même que l'image s'y révèle par son absence. Je fais remonter la trace de l'espace de conservation dans celui de l'exposition, lieu de la mémoire collective. J'y attache beaucoup d'importance. Les lieux de l'image sont des lieux essentiels.



Avec tes dessins intitulés *RÉSERVES*, assez monumentaux (échelle 1:1), tu supprimes des images mais finis par en créer une quand même.

Je rebondis sur les *RÉSERVES* pour relever que c'est un système d'agencement de l'espace. Le seul critère de classement des toiles était l'espace disponible et non la chronologie, etc... Il y a un côté concentrationnaire ; ce qui renvoie aux *DÉPENDANCES*, montrées dans le même musée, quatre ans plus tôt : le châssis devient une grille servant à déposer la mémoire, temporairement. On aurait pu déplacer ces toiles et papiers qui pendaient comme du linge qui sèche. Pour ce qui est des *RÉSERVES*, je suis fasciné de voir comment se créent des agencements et comment les gens les fabriquent.



On l'a vu avec tes références: systèmes de classification botanique et autres. Si l'on parle de système l'on pourrait parler de tes propres systèmes puisqu'on est devant une image d'exposition.

Je te demandais quelle était l'importance de l'ensemble. Quels liens liaient des ensembles différents? En voyant ces images de l'exposition à Nyon, j'avais l'impression qu'on comprenait ton travail grâce à cet accrochage.

C'était la question. C'est une forme très complète.

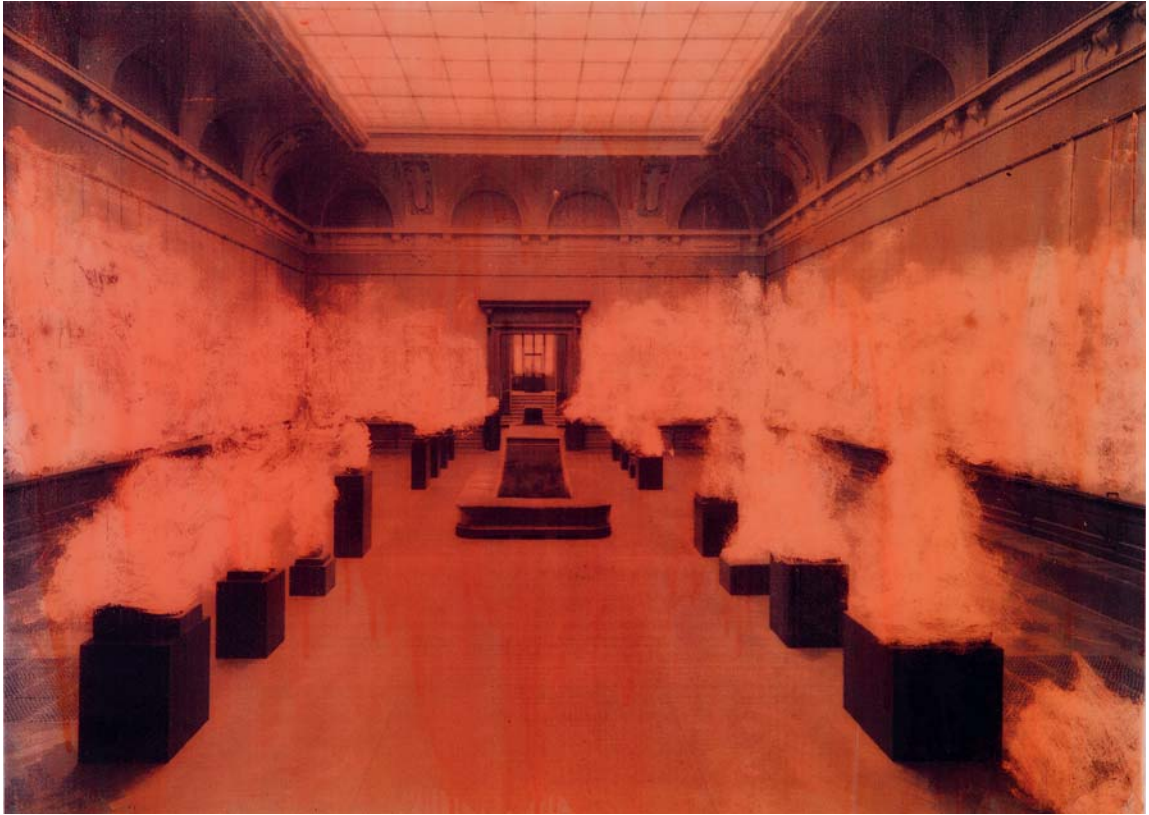
Plus qu'une œuvre individuelle en fait.

Oui. Et d'ailleurs les choix ne se sont pas forcément portés sur des pièces récentes car ce qui m'intéressait avant tout, c'était leur agencement: si je mets cette image, elle induit telle autre, de sorte que même des pièces qui, en tant que telles, ne m'intéressent guère, ont pris sens intégrées



dans cet ensemble. L'opportunité était magnifique: un bel espace, avec des murs de quatre mètres de haut... Je voulais reproduire la densité d'un cabinet d'amateur ou celle des images du Louvre qui se retrouvent sur la paroi. Ainsi que *LES BONS VOISINAGES* d'après Warburg, qui étaient des pochoirs en carton.

Je ne sais pas s'il faut revenir sur l'exposition *ÉCLAIRAGES* où tu as travaillé à partir de la mémoire du musée, en jouant avec ses collections, mais aussi avec l'histoire de ses espaces d'exposition. Tu as recouru autant à des archives du musée, à ses socles, à des



photos de ses peintures, à des empreintes de ses sculptures. De sorte que tes images révèlent, au présent, les mêmes espaces au passé...

Cette exposition a représenté une opportunité importante pour moi, puisqu'elle portait sur ce qu'est une collection et, finalement, sur ce qu'est un musée — ou pas, dans le cas actuel de déni de la mémoire. J'ai travaillé sur le musée comme « matière ». Qu'est-ce que rôder dans les réserves, qu'est-ce que regarder, comment fonctionne ce système: le subconscient des réserves, d'un côté, et la clarté de l'exposition, de l'autre, alors que les réserves sont incommensurablement plus grandes que ce qui est montré... Le rôle du musée: archivage, protection, comment conserver... Le problème que je désirais soulever était très simple: pour révéler, il faut cacher. Ce n'est que lorsqu'on enlève un objet que les gens se rendent

compte qu'il n'est plus là. En revanche, on ne le voit pas quand il est là. C'est la question de l'écran, de l'aveuglement, de la disparition ou du moment de rupture qui va vers la disparition. Ces images où j'ai oblitéré les tableaux aux murs ou les sculptures sur leurs socles les rendent on ne peut plus présentes.



LES ÉVIDEMENTS, peinture synthétique sur papier photocopie, 2008, 70 x 100 cm

LES ÉVIDEMENTS, installation pour l'exposition *Éclairages*, mcb-a, Lausanne, 2008



OPACITÉ

Cette manière de travailler ces espaces révélait très fortement la notion d'historicité du musée. Me revient une question à propos de *MNÉMOZYNE* et de la photographie: je pensais aux photos expressément faites pour l'exposition dont on vient de parler, où tu as photographié des détails de peintures. Ce qui t'intéressait, m'as-tu dit, était la question des cadres: où commence ou finit un tableau, autrement dit, qu'est-ce qui fait le tableau?

Les légendes, le cadre, le système...

L'œil était attiré par des textures particulières qu'on n'aurait pu voir autrement. Un fragment se révélait.

Encore une fois, il faut se faire violence pour montrer les choses. Et pour révéler une partie, il faut mutiler. Dans ce cas là, il était nécessaire de restreindre le champ de vision sur le seul tableau pour occulter son aspect purement narratif. Et c'est en décadrant-recadrant un détail que l'on construit le plaisir purement optique de la matérialité, d'un coup de pinceau, des compositions, du lisse, du brillant, mais aussi de l'usure. Certains tableaux étaient craquelés. Cet intérêt provient de l'époque où j'habitais Paris et où j'ai fait



des photos au Musée Condé de Chantilly, des Courbet notamment, où l'on voit la légende. On sait que l'on est face à un Watteau, mais les reflets, la lourdeur du cadre, etc., font que l'on ne distingue rien, comme si l'on se trouvait face à un monochrome. Or ce monochrome, précisément, est un espace utopique. C'est dans cette perspective que la question des limites de la peinture est fondamentale à mes yeux, en ce qu'elles me semblent plus une ouverture constructive et positive qu'un obstacle. Nous sommes dans une culture de la clarté, de l'obscénité au sens où il faut mettre les choses «en avant». Les restaurations au dix-huit et dix-neuvième siècle ont aussi opéré ainsi, enlevant le vernis et «nettoyant» les Rembrandt. On voulait les voir, les éclairer, enlever leur couche de mystère — ou le filtre — qui faisait qu'on ne pouvait qu'imaginer les choses. Ce que Merleau-Ponty appelait les *Lacs-de-non-être*: on sait qu'il y a quelque chose, mais on ne peut pas vraiment y accéder. Cela fait partie non seulement de l'optique, mais aussi de l'haptique, de la conjonction des sens face à l'image. Du moins, c'est là ma philosophie.

Tu prônes une forme d'opacité.

D'opacité, de filtre, encore une fois. Là est la question.



CONTACT

Je voudrais faire une remarque supplémentaire à propos de *MUTILATIONS*. La pièce pose la question de la forme : on sent qu'il y a une forme, qu'il y a un torse, qu'il y a une beauté, malgré l'aspect très sommaire de la silhouette. Je relie cela à une réflexion que j'avais entreprise d'écrire. Je l'avais intitulée *ATTACHES*. Une attache, c'est l'envers du fragment. On a souvent retrouvé des pièces dont il ne restait qu'une main touchant une cuisse ou, dans le cas d'une sculpture de groupe, une trace de l'une des figures disparues liée à un buste. J'ai aimé ce terme d'« attache », car s'attacher à quelqu'un suppose une persistance du lien en dépit de la disparition de l'autre : il suffit d'une main sans corps pour créer un lien, un contact. L'analyse, la divagation que j'ai faite sur ces sculptures mutilées allait dans le sens du hors-champ, du « plus là », qui maintient une présence malgré la rupture et la fragmentation.

On complète par l'imagination, par la mémoire. Parlons à présent des EX-VOTOS puisqu'on est à la fois dans le fragment et dans la trace indicielle.



Ma fascination pour les *ex-votos* provient de mon séjour à Rome où j'ai pu visiter des sites étrusques — civilisation que je ne connaissais pas très bien auparavant. Je me suis rendu compte qu'on trouvait ces *ex-votos* chez les Romains aussi : ils déposaient toujours ces mini sculptures d'organes malades dans des lieux de dévotion, comme par exemple au pied d'un temple de nymphe ou d'une divinité. C'était des entrailles, des bouts de visages ou de seins, ou encore de nez... Il y avait alors des artisans spécialisés qui fabriquaient ces formes en terre cuite. Ils utilisaient aussi des moules. Ce qui nous intéresse par rapport à la question de la matrice. Mais par ailleurs, il s'agissait de formes informes, comme le dit Georges Didi-Huberman : « inesthétiques, pas faites pour être vues », parce que situées, pour la plupart d'entre elles, à l'intérieur du corps. Ces formes entraînent dans un re-

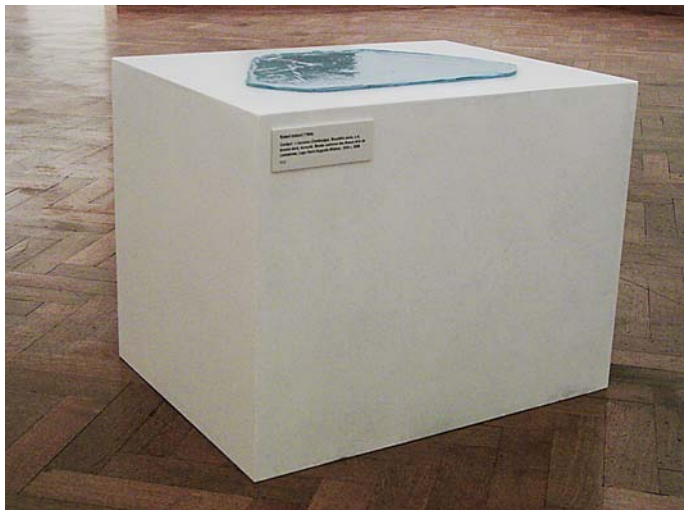
gistre «non-noble», celui de l'art populaire. Mon intérêt s'est aussi porté sur l'ordonnement que créent les archéologues qui excavent, retrouvent et classent ces *ex-votos* pour voir si, statistiquement, les foies sont plus nombreux que les pieds... Ce qui est frappant est la relation que ces objets instaurent avec le corps. De même, à l'église St-Louis-des-Français de Rome, par exemple, on trouve des médaillons figurant des cœurs précieusement présentés dans des cadres. Le monde de l'image populaire se trouve rassemblé, fétiche, idolâtrie et reliquaire. Ils sont très présents en Italie.

Tu les as reproduits en deux dimensions, leur faisant perdre leur aspect tactile.

Le tactile est fondamental pour les iconolâtres : il vient du besoin de toucher.

À propos du toucher, avec tes sculptures CONTACT, tu as créé une zone de contact entre les sculptures de la réserve du musée et, finalement, elles sont devenues semblable à des peintures. Comme une nouvelle mise à distance.

Ce fut très intuitif. Ces sculptures entreposées dans les réserves, je les voyais comme une «image», une métaphore : c'est la raison pour laquelle le résultat reste une «image». L'image de la sculpture, sous forme d'inventaire, c'est de la photographie. Avec les *ex-votos* par exemple, je n'ai pas réalisé mes dessins à partir des objets réels, mais bien à partir de documents photographiques. L'objet est filtré par son image qui s'y substitue. De même, si je fais de la sculpture, cela reste une image. Je me suis toujours posé la question du passage de la bi- à la tridimensionnalité. J'ai souvent «accroché» des éléments tridimensionnels au mur. Or le mur est l'espace du «voir», et non du «stare», de l'«être-debout».



Cela rejoint le propos de HIATUS et la question de l'espace du tableau qui te laisse plus de liberté que la fabrication de l'objet.

C'est absolument cela! On parle de profondeur de la sculpture dans les vieux débats sur le *paragone*, mais, à mon sens, la peinture creuse bien plus en profondeur, et cela par son seul pouvoir d'évocation. Pour la sculpture, on ne peut jouer que sur la manière de l'exposer et de la disposer dans l'espace. Si la peinture est d'abord une question de surface, elle n'est pas superficielle pour autant.