

Marcelline Delbecq et Aurélien Mole

HOW DOES ONE PORTRAY THE WIND?

07/02 — 02/05/2020

Pour commencer cet entretien, pourriez-vous revenir sur ce qui vous a amené à travailler ensemble pour cette exposition ?

AURÉLIEN Dans le cadre de l'invitation qui m'a été faite, j'ai proposé dès le départ de m'associer avec un ou une autre artiste pour réaliser le commissariat. J'ai donc cherché des rapports à l'image photographique singuliers. Par exemple, la première exposition s'est faite avec Julien Carreyn qui travaille la présence du corps nu dans ses images. La seconde exposition était avec Éric Tabuchi qui a un rapport qui m'apparaît intéressant à la typologie. Pour l'invitation qui nous occupe, Marcelline m'a semblé elle aussi entretenir un rapport singulier à l'image photographique. Un rapport à l'écriture qui occupe une place déterminante dans le fait de décrire ou de prolonger la narration d'une image. C'est donc en gardant ce rapport particulier en tête que je l'ai invitée. Je n'ai jamais d'idée précise sur ce que va être l'exposition avant cette invitation. C'est la rencontre qui dessine petit à petit les contours de celle-ci. Ensuite, il suffit juste de trouver une méthode de travail, d'épouser les contours d'une pensée et de se fondre dans la rencontre.

MARCELLINE Quand Aurélien m'a proposé de préparer cette exposition avec lui, j'ai été ravie pour plusieurs raisons : parce que nous nous connaissons depuis longtemps mais n'avions jamais travaillé ensemble ; parce qu'il me semble que nos approches respectives de la photographie sont très différentes et sans doute complémentaires ; parce que je termine une thèse pour laquelle je travaille sur une seule

photographie et que la perspective d'en regrouper plusieurs m'intéressait à plus d'un titre ; parce qu'en 2011 j'ai écrit *Pareidolie*, un petit livre autour du diaporama *Returning* de l'artiste américain Robert Barry qui appartient à la collection photographique du Frac MECA ; parce qu'à ma grande honte je n'étais jamais allée à image/imatge et parce qu'enfin nous avons étudié le commissariat d'exposition dans la même formation à un an d'intervalle (le DESS Arts de l'exposition crée par Catherine Perret à Paris X-Nanterre) et que je ne l'avais mis réellement en pratique qu'une fois au Hessel Museum de Bard College en 2008. L'invitation d'Aurélien a été l'occasion d'essayer quelque chose de nouveau tout en suivant un fil de pensée à l'œuvre depuis de nombreuses années : j'écris en effet sur et à partir de la photographie après avoir en avoir étudié la pratique sans souhaiter devenir photographe in fine. Les images des autres permettent de penser notre rapport au monde ; elles façonnent ma manière d'écrire, c'est-à-dire de donner une interprétation possible de leur mutisme.

Quelles ont été vos premières discussions ? Qu'est ce qui a orienté le propos général de l'exposition ?

MARCELLINE Lors de notre première entrevue, Aurélien m'a parlé des collections et précisé son idée de collaboration pour chaque exposition. Nous avons assez vite pensé à un dispositif d'éclairage qui pourrait conditionner notre choix d'images et puisse engager spectatrices et spectateurs dans une expérience de persistance rétinienne.

J'ai ensuite passé un moment à regarder, trier, garder ou supprimer les images d'une collection (trois collections, en fait) qu'Aurélien connaissait déjà très bien. C'est pendant le trajet vers image/imatge pour notre première visite du lieu que nous avons commencé à articuler ensemble un propos qui nous permettrait de préciser notre sélection, échangé sur ce qu'il était possible de montrer ou non (une partie des photographies avaient été montrées dans les deux précédentes expositions), de quelle manière nos choix respectifs se rejoignaient. Nous nous sommes assez vite arrêtés d'une part sur la légende d'une photographie de Max Pam « How does one portray the wind? » (devenue le titre de l'exposition), d'autre part sur un petit scout photographié à Hong-Kong en 1997 par Bruno Serralongue. Une image, un court texte — ensemble ils nous ont guidés vers le propos de cette exposition : jusqu'à quel point une image peut-elle contenir à la fois un passé révolu et un futur qu'elle n'est pas en mesure de montrer ?

AURÉLIEN Lors des premières discussions que nous avons eues en regardant les images, il a bien fallu jouer cartes sur table. Exprimer des enthousiasmes ou des doutes vis-à-vis des travaux présents dans les collections et définir ainsi les contours du goût de chacun. Une fois ces aveux faits, ce sont les points de rencontre qui ont orienté nos choix. Très vite, nous nous sommes demandé à quel point nous étions perméables à l'actualité en choisissant des œuvres. Nous serions-nous arrêté sur la photo du Sea Scout de Bruno Serralongue si les manifestations pro-indépendance à Hong-Kong n'avaient pas fait la une des quotidiens ? Plutôt que de penser l'exposition hors de tout contexte, nous avons alors décidé au contraire de l'ouvrir à tous vents.

MARCELLINE C'est définitivement le contexte actuel, c'est-à-dire largement globalisé et d'une suprématie humaine prise à son propre piège (économiquement, écologiquement), qui a orienté notre conception de l'exposition. En prenant pour point de départ *Sea Scouts, Carnival of Unity, Hong Kong 30.06.97* de Bruno Serralongue, et forts de ce que sa pratique photographique ne cesse de mettre en jeu au fil du temps, nous avons voulu comprendre de quelle manière une image photographique — qui par définition gèle un événement donné, le fige dans son présent « comme des mouches dans de l'ambre »¹ — pouvait contenir en elle les sédiments d'un futur d'alors devenu notre présent. Et de quelle manière notre lecture au présent de ces images ignore à son tour ce qu'elles contiennent d'un futur qui n'est pas encore écrit et pour cause : chaque événement ou micro-événement à l'échelle locale ou mondiale le conditionne. En préparant l'exposition, les manifestations faisaient rage à Hong Kong ; pendant son accrochage le premier cas de décès lié au Coronavirus y a été déclaré. La fixité photographique renvoie donc à une infinité de mouvements qui s'y immiscent.

L'architecture d'image/imatge n'a pas joué dans la sélection mais est entièrement prise en compte dans l'accrochage : son volume d'un seul tenant, ses courbes, sa hauteur sous plafond comme ses espaces interstitiels (entrée et couloir). L'accrochage crée un rythme visuel à la mesure du lieu.

AURÉLIEN L'idée d'une partition lumineuse a quand même été guidée par l'histoire du lieu. Le fait qu'il s'agisse ici d'un ancien cinéma, une salle close sur elle-même, coupée de la lumière du monde a très naturellement suscité l'idée cinématographique d'images plongées dans l'obscurité. Ce noir qui se fait avant que le film commence ou en toute fin de séance, entre le dernier plan du film et le générique. Cette pénombre remplie de nos attentes ou de nos émotions.

L'exposition rassemble beaucoup d'œuvres et touche à de nombreux sujets, avez-vous souhaité jouer avec les notions de profusion et/ou d'excès (d'images) ?

AURÉLIEN Une fois décidé que l'actualité orienterait nos choix, nous avons chacun fait des propositions sans jamais avoir à nous justifier. Les images se sont accumulées, simplement filtrées par leur disponibilité au moment de l'exposition. Les événements du monde ayant par nature une grande hétérogénéité, elle se retrouve par conséquent dans la diversité des œuvres qui constituent l'exposition. Notre travail de commissaire a principalement consisté à faire que toutes ces photographies puissent tenir ensemble grâce à l'accrochage. On peut voir celui-ci comme la maquette d'un quotidien avec filet et entrefilet, une hiérarchisation des niveaux de lecture, des pleins et des vides qui permettent de circuler de façon fluide parmi les informations.

MARCELLINE À l'heure actuelle, l'image photographique est omniprésente dans nos quotidiens, sous des formes exponentielles : écrans placés stratégiquement dans les villes, réseaux sociaux en flux tendu, multiplicité des sources visuelles constamment mises en ligne. On peut difficilement y échapper, elles entrent et sortent de nos cerveaux par tous les moyens. Et à moins de vivre comme Pascal, l'homme isolé photographié par Anne-Lise Seusse, il est devenu très difficile de ne « voir » aucune image, même si on décide de ne pas les regarder. C'est pour cette raison que notre choix relativement dense regroupe des photographies d'époques, de formats et de techniques très différents : il permet à chaque image de laisser « clignoter » sa singularité et qu'ensemble elles ne cessent d'activer chez le public un faisceau de liens simultanément faits et défaits. La densité de cet accrochage évoque un flux laissé d'une certaine manière en suspens.

Avez-vous conçu l'exposition comme un potentiel récit ?

MARCELLINE Je ne crois pas que l'exposition ait été conçue comme un récit, c'est plutôt sa conception qui a généré l'un des nombreux récits susceptibles de l'accompagner, de lui faire écho. En réunissant des œuvres disparates dans un même espace/temps, une exposition leur permet d'avoir tout à coup « quelque chose à voir » les unes avec les autres. Et c'est ce quelque chose qui nous a occupé et que l'accrochage tente de suggérer. Un quelque chose dans l'air, porté par le vent. Spectatrices et spectateurs sont entièrement libres d'inventer leur propre récit à partir de cette proposition et de ce qu'elles et ils lisent à travers des images de lieux désertés, de corps saisis sur le vif, de paysages sans légende.

AURÉLIEN Nous avons plutôt pensé l'exposition comme une densité. Quelque chose de cacophonique comme les fracas du monde. Des récits qui se superposent et se recouvrent. Après tout la réalité nous arrive de façon désorganisée, nous la mettons en forme par notre expérience et nos intérêts. Cela rejoint la métaphore du cadrage photographique qui va organiser la vision. Ici l'accrochage vise à montrer les collections des Fracs comme un flux. Mais il est aussi un instantané de l'état du monde aujourd'hui.

Comment avez-vous imaginé la partition lumineuse en lien avec les images ? Selon quels rapports avec le temps du spectateur ?

AURÉLIEN L'idée de plonger l'exposition dans un noir total par intermittence est venue très rapidement. En amont même de la décision de choisir des images en écho à l'actualité. C'était une façon de produire un coup de flash en négatif : la persistance rétinienne figeant la dernière image vue avant que l'obscurité survienne. Nous eussions pu choisir de sélectionner alors des images en rapport avec l'éblouissement, mais les photographies auraient alors été dans un rapport d'illustration vis-à-vis du dispositif. Les seules images qui soulignent la survivance de cette idée sont la photographie de Jean Dieuzaide, Semaine sainte, située en préambule à l'entrée de l'exposition et l'image d'un paon blanc de Patxi Bergé qui peut être vue comme un feu d'artifice animal. La persistance rétinienne est aussi une forme de mémoire à court terme involontaire et c'est là-dessus que s'articule le sujet de l'exposition et son dispositif. Pour comprendre le choix que Marcelline et moi avons fait dans les collections, il faut se souvenir de l'actualité des trois derniers mois, chercher dans sa mémoire à quels événements récents les photographies peuvent faire référence. Dans ces instants aveugles, l'exposition peut alors être comprise comme ce qui persiste de l'actualité et constitue la trame d'une histoire commune.

Marcelline, depuis quelque temps tu as cessé de produire des images pour te tourner exclusivement vers l'écriture. Pourquoi ?

MARCELLINE C'est une longue histoire que je vais raccourcir. J'ai commencé par des études de photographie mais ai trouvé très tôt que mes images n'en disaient pas assez et ai eu besoin d'écrire à partir d'elles pour leur donner du sens. Depuis, je trouve dans les documents photographiques une source d'inspiration constamment renouvelée. Mais étrangement, je n'écris pas tant « sur » les images que sur ce qu'elles convoquent sans montrer. Je n'ai en fait jamais vraiment cessé de produire des images mais ne le fais que dans la mesure où elles vont permettre à une forme de texte d'exister. Et c'est aussi et surtout à partir des images des autres que les choses s'embraient, qu'émergent des pistes que seule l'écriture parvient à creuser. Le texte est à présent mon principal outil et si j'ai effectivement arrêté de produire des objets c'est parce que le texte et la solitude du travail qui lui donne forme me suffisent. L'écriture est un puits sans fond, chaque nouveau texte est un recommencement dans la lignée de ce qui a précédé et pose une pierre pour l'édifice branlant du prochain, dont on ne sait jamais ce qu'il va contenir. Donc rien n'est jamais terminé. Le texte est aussi un mélange rare de discrétion et de force : il a le pouvoir d'accompagner en pensée les lectrices et lecteurs en produisant des images totalement évanescences, sans surface ni dimensions.

Pour cette exposition tu as écrit un texte qui est à la disposition du public. Ce texte renvoie à certaines images de l'exposition mais il ne s'agit ni de les décrire ni de les expliquer. C'est autre chose, peux-tu en parler ?

MARCELLINE La proposition d'Aurélien était idéale en ce sens : travailler sur un ensemble d'images auxquelles l'écriture pourrait faire dire un ensemble de choses qui ne les concerne qu'en partie. Nous n'avions pour autant pas spécialement convenu que j'écrive un texte mais je n'ai pas pu m'empêcher de le faire ! C'était une manière de saisir les images choisies, de leur donner corps ensemble sous une forme différente de la leur. Je ne les avais d'ailleurs pas vues autrement que sur écran et le texte s'est écrit dans un flux de pensée, tel un enchaînement de possibles situations nées des fichiers classés par ordre alphabétique. Je me suis plongée dans les images plusieurs jours de suite et ai laissé mon esprit vagabonder en elles, convoquer des choses vues ou lues plus ou moins récemment, d'autres images, des souvenirs de choses rapportées ou vécues. Mais ce texte n'est rien d'autre qu'une proposition fugace dans la mesure où l'accrochage joue, lui, une séquence tout à fait différente dont je n'avais pas connaissance en l'écrivant.

Cela vaudrait presque la peine de l'écrire à nouveau ou de bousculer son déroulé en modifiant l'ordre des fragments fondus les uns dans les autres. Il est malléable, sujet à la réécriture, à l'interprétation décousue.

Pourquoi avez-vous opté pour un texte continu, sans paragraphe, sans retour à la ligne ?

MARCELLINE À l'origine le texte a été pensé comme une succession de fragments et c'est Aurélien qui a eu l'idée d'en faire un seul et même bloc, d'amalgamer les fragments pour que le texte ne contienne plus d'espace mais imbrique les images (ou ce qui en est écrit), les unes dans les autres. Dans une exposition, même si les œuvres sont réunies et que l'on peut avoir une vision d'ensemble, le regard prend le temps de dissocier chaque entité et la présence des cadres joue d'ailleurs un grand rôle puisqu'ils isolent les contenus. Tandis que le souvenir d'un film sera celui d'un amalgame de séquences (on ne peut pas mémoriser un flot), le souvenir d'une exposition sera celui d'entités disparates dans un même espace. Dans sa mise en forme, le texte tente de déjouer ce souvenir : si lu en-dehors de l'espace d'exposition, il brouille le souvenir que l'on en garde, oblige à chercher en soi ce que l'on a vu ou pas vu comme ce que l'on a oublié.

AURÉLIEN Ce qui m'a intéressé dans le fait d'éditer le texte en un seul bloc, c'est à nouveau parce que c'est ainsi que nous parvient l'information : comme un flux. Dans l'espace d'exposition, ce sont les images qui vont permettre de morceler le texte en unités et de retrouver les paragraphes initiaux. Cette interdépendance du texte et des images inverse les rapports habituels qui voient la légende orienter la lecture d'une photographie. Ici, c'est l'image qui vient définir le texte. C'est un effort de lecture demandé à celle ou celui qui visite l'exposition, mais il permet de dégager les photographies de leur rapport illustratif. Le texte de Marcelline n'est pas une feuille de salle, c'est une édition qui, une fois l'exposition terminée, entretiendra un rapport dynamique avec le souvenir de celle-ci.

Aurélien, pour chaque exposition de ce cycle, l'objet éditorial est important, et revêt un caractère à chaque fois singulier. Comment conçois-tu la place de ces éditions dans le contexte de ce cycle d'exposition ?

AURÉLIEN Produire une édition pour chaque exposition fait partie des demandes initiales que j'ai formulées quand j'ai été invité. Une fois une exposition terminée, il ne reste souvent que les images pour documenter son existence. Ces images sont importantes mais elles écrasent aussi le souvenir personnel que chacun peut avoir d'une visite. Pour reprendre le titre d'une exposition de l'historien Remi Parcollet : *On ne se souvient que des photographies.*

Dans mon idée, je voulais des éditions qui s'éloignent du document mais qui s'attachent plutôt à restituer l'état d'esprit dans lequel l'exposition a été pensée. *Véronique*, la première exposition réalisée au Frac Poitou-Charentes a été accrochée par des nus. L'édition réalisée par My-Lan Hoang-Thuy témoigne de ce moment en présentant des images ou des détails des photographies réalisées lors de cet événement. Elles sont toutes alignées sur le bas de la page, reprenant ainsi le système d'accrochage sur tablettes de l'exposition. Pour l'exposition de la MÉCA, l'édition sera un livre pour enfants qui joue sur la taille des photographies : de quelle manière la dimension des œuvres influe sur la façon de les percevoir. L'édition sera constituée d'images en vis-à-vis, à leur échelle respective. C'est Ninon Chaboud et Jimmy Cintero qui s'occupent de la mettre en page. Car l'édition, c'est aussi pour moi l'occasion de travailler avec des graphistes et d'intégrer d'autres points de vue sur l'exposition. Pour *How does one portray de wind?* Nous avons travaillé avec la/projects qui sont les graphistes du centre d'art image/imatge. Nous avons défini ce que nous attendions par rapport au texte et nous avons travaillé précisément sur la forme que nous souhaitons lui donner pour magnifier cette idée.

Pour chaque exposition de ce cycle, le parti pris scénographique est fort et singulier : au Frac Poitou-Charentes avec Julien Carreyn, les œuvres étaient présentées sur des étagères, à la MÉCA avec Éric Tabuchi vous vous étiez donné une règle de jeu d'accrochage qui consistait à accrocher toutes les œuvres à partir du milieu de la cimaise. Qu'est-ce qui nourrit cette réflexion singulière et récurrente, sur le dispositif d'exposition ?

AURÉLIEN Pour certains, une exposition est la possibilité d'articuler un propos dans un espace. Mon point de vue consiste plutôt à considérer que l'exposition est une expérience. Je tente donc toujours de mettre en place les conditions pour que quelque chose survienne. Mes débuts de commissaire d'exposition ont été marqués par l'expérience du Bureau/ : un collectif curatoriale où les expositions étaient pensées à plusieurs (jusqu'à sept commissaires !). Pour réussir ce travail démocratique, nous nous sommes rendu compte qu'il fallait pour chaque exposition définir des règles du jeu capables ensuite d'accueillir toutes les propositions dissemblables que nous pouvions formuler. Un dispositif est donc un cadre. S'il est transparent, il guide le visiteur dans l'exposition sans avoir à en passer par un thème. La difficulté consiste à faire en sorte qu'il soit toujours au service des œuvres qu'il montre. Si le dispositif écrase les œuvres alors c'est fichu. Il faut qu'il favorise cette expérience décisive qu'est la rencontre entre une personne et la pensée d'un artiste.