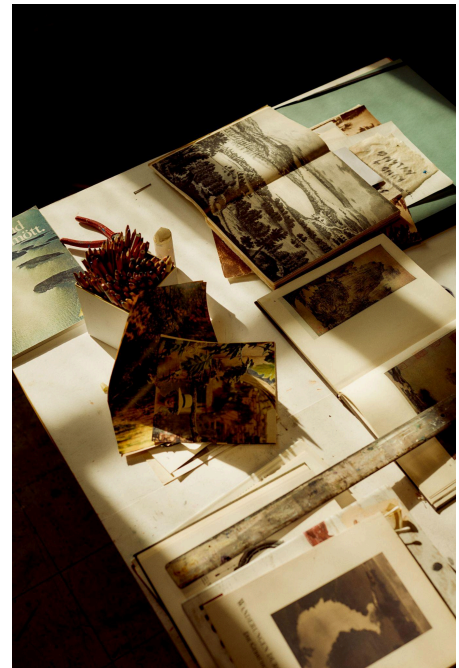


## *Studio Conversations*

Commissaire : Anaël Pigeat

1<sup>er</sup> avril – 24 mai 2025

108, rue Vieille du Temple, Paris



Studio de Mamma Andersson  
© Photo de Staffan Sundström

David Zwirner a le plaisir de présenter *Studio Conversations*, une exposition sous le commissariat d'Anaël Pigeat sous forme de dialogues entre trois artistes choisis d'une part parce qu'ils sont le reflet d'une scène parisienne actuelle, et d'autre part trois autres artistes qui les inspirent depuis leurs débuts. Admiration, appropriation, inspiration... en quoi consiste le regard d'un artiste sur l'œuvre d'un autre ? Quels sont les dialogues et les jeux qui peuvent voir le jour entre eux ? Des rencontres ont eu lieu entre ces peintres, de la conversation à la collaboration, occasionnant des échanges et des réflexions, de frottements en résonances.

Trois entretiens ont été réalisés au cours des mois de préparation de l'exposition, témoignant de ces échanges sur les œuvres exposées et les manières de produire. Elles ont été modérées par Anaël Pigeat, sous la forme de conversations ou de correspondances.

## LA PEINTURE COMME HISTOIRE

Une conversation entre Suzan Frecon et Christine Safa, modérée par Anaël Pigeat

Christine Safa (née en 1994) a dialogué avec Suzan Frecon (née en 1941), dont l'œuvre l'a fortement marquée depuis ses premières années à l'École des beaux-arts de Paris. L'œuvre de Suzan Frecon ouvrait alors pour Christine Safa un chemin vers l'abstraction, pendant des années où la peinture figurative était partout. Ensemble, elles ont discuté de l'art et de l'architecture italiens et minoens, des différentes caractéristiques des pigments, de la géométrie dans les compositions picturales, de la lumière et des échelles, et enfin de la nature insaisissable de la peinture.

AP : Christine, comment avez-vous découvert le travail de Suzan Frecon ?

CS : C'était il y a presque dix ans, à l'École des beaux-arts de Paris. Nous y étudions la peinture figurative, et je voulais découvrir de nouvelles façons de peindre. Je me suis alors rappelé qu'un ami m'avait montré une peinture de Suzan sur son téléphone portable, et cette image était restée gravée dans ma mémoire. À l'époque, j'étudiais aussi des artistes comme Agnes Martin, Barnett Newman, Mark Rothko... La première fois que j'ai vu l'une de ses œuvres en vrai, c'était à la galerie David Zwirner, il y a cinq ans.

AP : Suzan, qu'est-ce qui vous a conduite à Strasbourg et à Paris, à l'École des beaux-arts, en 1963 ?

SF : Je suis arrivée à Strasbourg en 1962 dans le cadre d'un programme d'échange universitaire. L'année suivante, je me suis rendue à Paris. J'ai été acceptée à l'Atelier André Chastel à l'École des beaux-arts en tant qu'auditrice libre. Les frais étaient de 10 \$, et j'étais ravie de disposer d'un grand espace où je pouvais continuer à peindre. La principale raison de mon départ à l'étranger et en France était que, lorsque j'étudiais la peinture aux États-Unis, nous apprenions à partir de reproductions d'artistes d'avant-garde de l'époque, comme De Kooning, Richard Diebenkorn et les expressionnistes américains. Cela ne me satisfaisait pas. J'étais venue en France une première fois, mais cette fois-ci je voulais vraiment apprendre la peinture de manière plus approfondie et la voir de mes propres yeux dans des musées comme le Louvre, le musée de Cluny, le musée de l'Homme, les cathédrales, le Prado et bien d'autres encore. Je sentais que j'avais besoin de connaître la peinture et l'art en les voyant réellement. Ainsi, j'ai commencé à comprendre Velázquez, Giotto, Degas, Cézanne... Cela m'a pris des années... Après plus d'un an à Paris, j'ai passé presque deux ans en Espagne, ce qui m'a permis d'avoir accès aux grands maîtres espagnols. Velázquez a été une révélation.

AP : Vous êtes-vous liée d'amitié avec des artistes de la scène artistique française ?

SF : Oui. Il y avait aux Beaux-Arts un groupe très international : un peintre italien de Bologne, très influencé par Morandi, un peintre colombien, un peintre espagnol, un Américain du Texas, et ainsi de suite. Beaucoup semblaient influencés par Fernand Léger et Picasso, et bien sûr par Cézanne. À cette époque, j'étais encore une peintre figurative.

CS : Qu'est-ce qui vous a fait passer de la figuration à l'abstraction ? Y a-t-il eu un tournant ?

SF : En 1962, je travaillais encore avec la figure, mais elle m'entravait et me restreignait. Je voulais me concentrer sur la peinture elle-même et non sur une « histoire » ou une peinture illustrant un sujet. Je voulais passer à la pure abstraction. Et la peinture est devenue l'histoire même. C'est en 1962 que j'ai définitivement éliminé la figuration de mes œuvres. Je savais que c'était une bonne décision visuelle, et cela a libéré mes orientations picturales.

AP : Vous avez souvent dit que la couleur vient avant la forme. Comment commencez-vous une peinture ? Comment arrivez-vous à cet « état de suspension » dont vous parlez ?

SF : Peut-être était-ce un chemin personnel, sensuel, intuitif. Par exemple, je voyais les couleurs de la terre rouge dans chaque pays que je visitais. Cela satisfaisait et alimentait ma passion pour ces couleurs. Au début, j'utilisais des rouges de cadmium. Puis, j'ai progressivement commencé à utiliser principalement des rouges terre.

Je regardais l'architecture ancienne en Crète, notamment le labyrinthe de Knossos et d'autres sites minoens. Ces ruines semblaient mystérieuses et fascinantes. J'ai commencé à structurer mon travail en étudiant les plans et les vestiges de cette architecture complexe sur leurs sites. Encore une fois, en observant, j'ai compris à quel point la composition était importante pour réaliser une peinture.

À cette époque, dans les années 1970, j'avais déménagé à New York pour travailler. Je cherchais des solutions géométriques pour renforcer les compositions de mes peintures. Mais beaucoup de mes contemporains utilisaient aussi la géométrie à ce moment-là, et je n'étais pas certaine de pouvoir faire quelque chose d'innovant. J'ai continué avec des coups de pinceau expressionnistes, structurés par les dimensions extérieures des châssis. Mais j'ai gardé la géométrie en arrière-plan.

Comme je l'ai souvent dit, ma découverte du travail de Hilma af Klint à la fin des années 1980 au PS1 a été un tournant. Chris Dercon, alors directeur des programmes du PS1, m'avait recommandé ses peintures. J'ai été frappée par la force visuelle de son travail. C'était magnifiquement exécuté en termes de matériau pictural, de gestion de la matière et de la structure. Il y avait un équilibre suspendu. Ce n'était pas statique. C'était un nouveau commencement, ou une nouvelle continuation. Je n'étais pas intéressée par la théosophie ou la religion, mais par la façon dont Af Klint manipulait la peinture. Elle venait d'une famille de mathématiciens et de navigateurs. J'étais envieuse de sa connaissance de la géométrie ! La voir de mes yeux m'a donné la force de continuer à chercher mes propres solutions géométriques, qui ont lentement évolué en une échelle basée sur la manière dont l'humain perçoit et expérimente la peinture. Je voulais une géométrie visuelle liée à l'humain, pas une théorie de la géométrie. J'ai trouvé le courage de continuer à essayer d'utiliser ma géométrie asymétrique pour créer un équilibre et soutenir la peinture.

CS : Est-ce qu'il vous arrive de commencer une peinture, puis de changer de direction en cours de route ?

SF : Eh bien, il y a beaucoup de recherches préliminaires, d'essais et d'erreurs. Mais non, je travaille de manière incrémentale une fois que j'ai décidé d'aller de l'avant avec une idée, qui devient alors un plan que je pense être bon. Regarder, regarder et encore regarder au fur et à mesure fait aussi partie de la réalisation de l'œuvre. Et à l'huile, cela peut prendre beaucoup de temps. Au fur et à mesure que j'approche de la fin, cela devient plus excitant, car c'est souvent le dernier ajustement qui est crucial pour permettre à la peinture de finalement exister en tant qu'art et de se détacher du mur.

Enfin, « Inaccessible » est un mot que j'aime utiliser. Dans l'art que j'admire, il y a un élément qui transporte le spectateur, quelque chose d'inaccessible ou d'incompréhensible.

Au début, j'essayais toutes sortes de géométries, en écoutant de la musique, du jazz par exemple, pour garder l'asymétrie. J'essayais de déconstruire des théories musicales et de les intégrer dans mes peintures. J'avais un livre qui liait le nombre d'or, les structures musicales, l'architecture et l'art. Plus tard, j'ai commencé à faire des plans préliminaires pour l'échelle des compositions fondamentales de mes peintures à l'huile. Chaque zone de la composition est proportionnelle à chaque autre zone. Je cherchais à jouer avec des dissonances par l'asymétrie. En même temps, je voulais garder la composition très distillée. Le test final était toujours qu'elle devait avoir une « justesse » visuelle. Il m'arrive de constater qu'un arc ne fonctionne pas encore en fonction des mesures. Alors je tente d'obtenir la courbe correcte, et cela peut durer, parfois pendant des années. Cela doit fonctionner visuellement. Mon travail vient de mon travail. Je commence à construire la peinture par l'échelle, les couleurs, la lumière et le matériau pictural. L'ensemble devient une orchestration de tous les éléments ensemble, ce qui constitue la forme.

CS : Les pigments bruts que vous utilisez proviennent de la marque Kremer Pigmente en Allemagne – que j’aime aussi. Les utilisez-vous individuellement ? Les mélangez-vous ? Ou les utilisez-vous séparément ? Et, dans ce cas, ce sont les couches qui font le mélange – ce que je fais maintenant...

SF : Je ne broie plus mes couleurs à partir de pigments. Cependant, la peinture rouge sur laquelle je travaille en ce moment est entièrement composée de pigments, avec quatre nuances différentes de terres rouges, qui varient aussi selon leur brillance. (*Red Incarnation 14*, 2025). Les terres rouges sont vitales dans mon travail de peinture. Les nombreux pigments bruts semblent infinis et captivants. Mais certains pigments sont mieux dans le commerce. Je choisis en fonction de ce que la peinture nécessite, qu’elle soit transparente, rouge ou indigo...

CS : Vous dites aussi que les pigments rouges sont plus lourds que les bleus. Comment gérez-vous cela ?

SF : Chaque pigment a des propriétés uniques. Les pigments de terre rouge peuvent être très denses. Leurs différences de poids et de tons peuvent créer des mouvements subtils, apportant des changements de rythme dans la peinture. Le vert avec lequel je travaille en ce moment est plus dans les terres vertes (*Verona matcha*, 2024). Je pense aux forêts japonaises, aux arbres et aux ombres dans les estampes d’Hiroshige...

AP : À propos d’une autre peinture, vous avez aussi parlé de la couleur des prunes dans un jardin...

SF : C’est un peu différent, je pensais à l’odeur des fleurs de prunier, les premières fleurs à éclore après l’hiver. Leur fragrance est enivrante et imperceptible, très subtile, mais c’est une belle expérience. J’ai utilisé de l’ocre pourpre dans cette peinture (*vernal breath of plum*, 2019).

AP : Bien que vos rouges puissent évoquer des peintures tantriques, il ne semble pas que vous associez vos œuvres à une forme de spiritualité que cette référence pourrait véhiculer.

SF : C’est vrai, mes peintures ne viennent pas des peintures tantriques. (On pourrait aussi comparer des œuvres d’Agnes Martin aux quatre directions dans les peintures tantriques indiennes anonymes contemporaines, mais je pense que ce n’est pas le but.) Je vois les terres rouges dans de nombreuses cultures : Crète, Mexique, Espagne... et même au Mexique, il y a quelques semaines, où l’esprit maya dans les couleurs reste tellement puissant et expressif pour les gens. Il y a un ancien couvent à Valladolid qui est peint entièrement en terres rouges. En entrant, lorsque l’on passe du soleil éclatant à l’intérieur, on est surpris et submergé par les murs peints en rouge. Les formes de l’architecture, la lumière du soleil et le bleu du ciel transforment le rouge en de nombreuses nuances intenses. Ce ne serait pas pareil dans une autre région du monde où les terres seraient rouges différemment, et où la lumière viendrait d’un angle différent. L’un des gardiens a expliqué que la terre rouge et le bleu sont des symboles, mais pour moi, c’est une réaction physique et humaine. Nous avons tous des dénominateurs communs.

CS : Y a-t-il des endroits où vous aimez retourner ? Par exemple, moi, je retourne souvent à Florence et à Venise pour revoir les peintures italiennes encore et encore...

SF : Eh bien, cela n’est pas souvent possible, mais l’art qui m’a le plus façonnée et impressionnée reste avec moi. Il y a une exposition de Cimabue au Louvre que j’aimerais vraiment voir. Je suis attirée par la peinture italienne pré-Renaissance. J’ai un jour voyagé dans une église à Aquilée, dans le nord du Frioul en Italie. Ce qui m’a le plus intéressée, c’est la crypte contenant des fresques anciennes. Lorsque j’ai vu les formes architecturales qui tenaient la composition des fresques et l’émotion transmise par la peinture, j’ai pensé que Cimabue était probablement venu là.

AP : Et le bleu ? Par exemple, dans *m.b.v. haematite* ? Pour moi, Cimabue est bleu.

SF : Là où je vis dans l'État de New York, il y a des montagnes magnifiques, éternelles, mais toujours changeantes, surtout à cause de la lumière du soleil qui se couche à l'ouest et qui les affecte. Les gens disent souvent : « Ah, je vois d'où viennent vos peintures. » Mais en réalité, c'est l'inverse. J'ai souvent utilisé des formes courbes composées de quadrants irréguliers. Mais revenons au bleu : « m.b.v. » signifie *montagne bleu-violet*, une combinaison de couleurs, contrebalancée par le pigment d'hématite rugueux en matière, teinte et réflexion du matériau et de la surface de la peinture. Je peins uniquement à la lumière naturelle et je me soumetts aux changements de lumière au fil des saisons et des moments de la journée. La lumière devient inhérente à la couleur et au matériau de peinture, et sa participation ajoute encore plus de dimensions à l'existence de la peinture, ce qui renforce l'expérience du spectateur.

CS : Utilisez-vous toujours de la poudre de marbre pour préparer vos peintures ?

SF : Non. J'achète du lin déjà préparé avec une base d'huile. Il y a des années, je préparais des panneaux de gesso. J'étais impressionnée par l'or poli qui pouvait être sombre ou lumineux dans la composition, selon la position du spectateur. J'ai fait quelques peintures avec de l'or poli. Mais maîtriser l'or poli a pris beaucoup de temps, et j'ai pensé que c'était mieux de laisser cela aux spécialistes. Donc, je me suis concentrée davantage sur ce que je voulais vraiment faire, qui était la couleur. J'ai commencé à utiliser des couleurs brillantes, comme l'or, qui réfléchissent positivement et négativement la lumière. Au Louvre, il y a une magnifique Madone de Cimabue. J'ai été frappée de voir comment les grandes zones dorées pouvaient être à la fois sombres et claires en fonction de l'angle d'observation. Cela a donné une dimension incroyable à l'expérience.

AP : Comment trouvez-vous la bonne échelle ? Comment composez-vous vos diptyques ?

SF : J'ai travaillé un moment sur un format de rectangle d'or. Puis, je voulais que la peinture soit plus grande, donc j'ai empilé un rectangle d'or de 220 x 137 cm au-dessus d'un autre. Pour moi, cela semblait une solution appropriée pour des peintures plus grandes en relation avec notre posture humaine et notre perception. En étant devant cette échelle, je voulais que le spectateur puisse sentir qu'il pourrait interagir physiquement avec cette échelle. Pourtant, cela ne semblait pas assez grand pour que l'on se sente accablé en entrant ou en expérimentant la peinture.

Ainsi, je voulais que la peinture soit accrochée bas, indépendamment de la hauteur du plafond, de sorte que l'expérience du spectateur soit le facteur le plus important déterminant la hauteur, et non l'architecture. Si beaucoup d'espace blanc se trouvait en bas, cela enlevait un peu de l'immédiateté physique de la peinture et la faisait paraître « flottante ». Les peintures plus petites mesurent 61 cm de large. Elles proviennent des mesures des icônes byzantines, comme un torse. On les regarde de plus près. Ces deux tailles semblent fonctionner pour moi. L'échelle est importante dans mon travail. Toutes les autres œuvres viennent des grandes peintures. Encore une fois, elles sont faites pour maximiser l'expérience du spectateur.

AP : Quand décidez-vous de faire des aquarelles, et comment reliez-vous ces œuvres à vos peintures à l'huile ? Est-ce une manière différente de travailler pour vous ?

SF : Je considère tout cela comme une unité. Depuis le début, je travaille à l'huile. Sauf une année où j'ai été malade et je n'avais pas la force d'exécuter les grandes peintures à l'huile. Alors, j'ai fait des aquarelles. Je préfère l'huile, parce que je ne peux pas utiliser la peinture de la même manière avec l'aquarelle. C'est aussi très différent, car je ne fais pas de travaux préparatoires pour les aquarelles comme j'en fais pour l'huile. Le papier et sa forme extérieure deviennent une partie intégrante de ce qu'est l'aquarelle. Je travaille aussi souvent des idées et des couleurs à travers les aquarelles. Et si j'ai besoin d'attendre pour que mes peintures à l'huile sèchent, ou si je n'ai que peu de temps pour peindre, je travaille sur des aquarelles. Quand je travaille à l'huile, je vais à l'atelier le matin et j'ai besoin de toute la journée pour préparer et peindre...

CS : Avez-vous un papier idéal ?

SF : Oui. J'ai trouvé un paquet de vieux papiers indiens en fibre de coton dans un magasin de fournitures d'art à New York. (Le magasin et le papier n'existent plus.) Le poète Franck André Jamme, qui était un de mes amis, voyageait souvent en Inde et me rapportait parfois des papiers. Il en trouvait dans le Rajasthan et me les ramenait. D'autres collègues et amis savaient que j'aimais ce papier et m'en apportaient parfois d'Inde. J'étais parfois embarrassée de travailler dessus, car les peintres tantriques utilisaient ces feuilles pour les mêmes raisons que moi. En tant que peintres, ils savaient que ce papier prend merveilleusement bien la couleur, il absorbe un peu la peinture, juste assez. Je peux même le laver parfois et le retravailler si ça ne marche pas la première fois.

CS : La poésie est-elle importante pour vous ? Cela vous aide-t-il dans votre peinture ?

SF : La poésie est très importante, pas tellement de manière directe. Comme la musique, je trouve qu'elle peut souvent transporter l'esprit vers un plan plus anonyme, où il peut échapper à certaines interférences des distractions quotidiennes.

CS : Quand je me sens mal, je lis les conseils d'Agnes Martin pour les jeunes artistes. Quels seraient vos conseils pour un jeune artiste ?

SF : Cela dépend de l'artiste, tout le monde est différent. Quand j'enseignais, j'essayais de comprendre ce que chaque étudiant voulait faire, et de les aider à aller là où ils voulaient aller. J'aime beaucoup découvrir les travaux de jeunes artistes talentueux, et ils sont nombreux. Je ne dirais jamais à mes étudiants qu'ils devraient être abstraits ou figuratifs, car je trouve qu'une peinture est faite de sa matière même, et de la virtuosité qu'elle porte. C'est à l'artiste de rendre la peinture elle-même captivante et convaincante.

#### Suzan Frecon

Réalisées sur de longues périodes, les peintures à l'huile abstraites et les œuvres sur papier de Suzan Frecon (née en 1941) invitent le spectateur à une attention soutenue. Dans son travail, la composition sert de structure de base, retenant la couleur, la matière et la lumière. Suzan Frecon mélange les pigments et les huiles pour obtenir des effets différents, et l'expérience visuelle de son travail est renforcée par l'utilisation presque tactile de la couleur et le contraste entre les surfaces mates et brillantes. La figure peut devenir sol et le sol peut devenir figure dans un va-et-vient d'espaces pleins et vides.

#### Christine Safa

Christine Safa (née en 1994) peint, de mémoire, des paysages. Elle peint aussi des figures, des portraits, parfois doubles. Des instants et des lieux chargés d'émotion que la mémoire a retenus. Des visages et des montagnes mêlés. Des silhouettes et des horizons dans la lumière d'un moment que le souvenir a figé. Des figures dans le paysage, réduit à l'essentiel mais vibrant. Une palette chaleureuse qui avoue ses origines méditerranéennes. Ce que c'est qu'être là, simplement mais pleinement, voilà ce que disent avec une empathie évidente ces peintures sobres et puissantes.

## VOIR L'ARBRE QUI CACHE LA FORÊT

Extraits d'une correspondance entre Mamma Andersson, Nino Kapanadze et Anaël Pigeat

Nino Kapanadze (née en 1990) a rencontré (Karin) Mamma Andersson (née en 1962) à Paris, au moment où elle travaillait sur une série de gravures dans un atelier à République (atelier René Tazé). Originnaire de Géorgie, Nino Kapanadze admirait de longue date le travail de Mamma Andersson sans savoir que cette artiste suédoise s'était intéressée à la peinture de Niko Pirosmani, l'une des figures artistiques du pays de sa naissance, ni qu'elle avait écrit un texte au sujet de cet artiste encore mal connu, en particulier sur son usage de fonds noirs dans ses peintures. L'une et l'autre se passionnent depuis des années pour l'expérience de la fresque, notamment celles de Giotto dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, pour les contrastes de lumière et les éclats de couleurs dans les toiles du Greco, comme pour les humbles peintures des églises romanes. À la suite de cette première conversation, l'une et l'autre ont peint, dans la perspective de l'exposition, inspirées par des paysages de nature et par des formes simples, dans un étonnant effet d'écho formel et spirituel.

15 janvier 2025, 09 h 48

Chère Karin et chère Nino,

Quel plaisir, notre petit déjeuner au Café Beaubourg ce matin après avoir regardé cette pleine lune depuis trois endroits différents de la ville ! Pour commencer notre conversation, j'aimerais revenir sur cette image dont nous avons parlé : l'artiste comme « transistor » entre l'univers, les énergies du monde et l'œuvre. Nino évoquait la position de l'artiste entre le monde et la représentation du monde. Comment cela résonne-t-il pour vous ?

Chaleureusement,

Anaël

15 janvier 2025, 11 h 49

Chère Anaël, chère Karin,

Mes pensées s'accumulent depuis notre échange d'hier. Notre conversation m'a tellement touchée lorsque nous écoutions Karin réfléchir à la vie et à l'art, aux sentiments, aux expériences métaphysiques, à la connexion à Dieu, à la nature... À présent j'ai trouvé la confiance nécessaire pour vous livrer un minuscule texte que j'avais supprimé auparavant :

« Mon travail existe à cette frontière, entre le monde et sa représentation, c'est une frontière où je dois moi-même disparaître. Mon travail fait partie de ma "méthode de survie" pour me soumettre totalement à :

1. ce que je vois : décomposition de la lumière, transparence de l'air, horizons, poussière entre les objets, dos des passants ;

2. ce que je ressens : grâce (de Dieu) ou peur de son absence.

Et cet état s'exprime physiquement sous deux formes, dans tous les cas : soit la contemplation, soit la peinture. Jusqu'à ce que je doive me rendre visible à nouveau. »

Chaleureusement,

Nino

15 janvier 2025, 13 h 22

Chère Nino et chère Karin,

Karin, nous venons de recevoir l'image de votre nouvelle œuvre. En dialogue avec les trois autres, ce sera fantastique. Nous aimons beaucoup le masque, et aussi le fait que ce soit Marcel qui te l'ait offert. Nino a travaillé sur une œuvre qui entre en résonance avec lui d'une manière très particulière. Cela nous amène au sujet même de l'exposition : que signifie pour un artiste de regarder le travail d'un autre artiste ?

Chaleureusement, Anaël

5 février 2025, 22 h 54

Chères Nino et Anaël,

J'ai été ravie de vous rencontrer tous les deux à Paris.

J'ai passé presque toute ma vie avec un autre artiste. Nos conversations avaient lieu presque tous les jours. Nous avons développé de nombreuses idées côte à côte, et il était parfois difficile de savoir qui avait dit quoi. Parallèlement à ces conversations, j'ai eu un autre type de dialogue avec l'histoire de l'art dans mon atelier, pas vraiment un dialogue, mais plutôt un puits sans fin, dans lequel j'ai découvert différentes approches du travail avec la peinture. Il n'y a pas de bon ou de mauvais choix, différents artistes à travers différentes époques ont travaillé avec des méthodes et des techniques très diverses. Souvent, lorsque je suis bloquée et que je ne sais pas quoi faire, je consulte mes livres ou je visite des musées, ce qui me donne la force et le courage d'aller de l'avant, notamment en termes d'inspiration.

En vérité, le seul artiste avec lequel j'ai vraiment collaboré est Tal R, à deux reprises. La première fois, c'était en 2016, l'exposition s'appelait *Svanesång*. Elle s'est tenue à la Galleri Bo Bjerrggaard à Copenhague et à la Galleri Magnus Karlsson à Stockholm.

La deuxième fois, c'était en 2022-2023. Ensuite, l'exposition a été consacrée à l'artiste suédois Carl-Fredrik Hill (1849-1911). Nous avons organisé des expositions dans trois musées différents : le Kunsten Museum of Modern Art Aalborg au Danemark, le Malmö Museum en Suède et le MORE Museum aux Pays-Bas. Au cours du processus, nous nous sommes envoyés des images et nous nous étions déjà mis d'accord sur une position commune, ou plutôt sur un thème. Mais le fait est que nous n'avons jamais abandonné nos intentions personnelles.

Ce que nous faisons maintenant est différent, je voudrais que nous essayions de nous expliquer mutuellement comment nous voyons nos processus respectifs. Honnêtement, ce n'est pas facile. Je trouve mon processus pour le moins confus. J'aimerais avoir un plan, une idée claire que je puisse suivre. Ce n'est pas le cas. Chaque fois que je commence un tableau, j'ai l'impression de baisser mon pantalon et d'être là, complètement nue, sans carte ni boussole. Je commence quelque part et je suis une voix intérieure qui me conduit parfois sur des chemins complètement erronés. Je dois gratter, repeindre, changer, mais c'est peut-être justement cette incertitude qui fait aussi partie du charme, le fait que je n'ai pas la moindre idée de la direction que je prends. Je considère comme acquis le fait que l'ambiance générale et toute narration potentielle émergeront d'elles-mêmes. Après tout, c'est toujours moi qui tiens le pinceau, le crayon ou tout autre outil que j'utilise.

En général, ce n'est qu'après coup, parfois longtemps après, que je peux comprendre des bribes de ce que je faisais, de ce qui tourbillonnait dans mon esprit et dans mon âme pendant cette période particulière de travail.

Mais je suis d'accord avec toi, Nino. C'est peut-être la poussière, la transparence, certaines combinaisons de couleurs, un horizon ou le fait de voir le dos de quelqu'un qui déclenche le processus. J'aimerais ressentir la grâce, être plus contemplative, m'entourer de moins de soucis, me sentir en sécurité et bien reposée. Ce n'est pas le cas, mais je m'efforce d'y parvenir. Peut-être que cet état d'inquiétude est la batterie qui me maintient en vie. Pour l'instant, je ne peux pas en dire plus, je reviendrai vers vous.

À vous, Karin

9 février 2025, 15 h 07

Chère Karin et chère Nino,

Merci beaucoup pour votre message.

C'est exactement le fil que j'aimerais tirer dans l'exposition. Il ne s'agit pas seulement de regarder un objet, mais le mystère d'un geste créatif. À quoi peut ressembler ce dialogue ?

À vous, Anaël



9 février 2025, 16 h 28

Chère Karin et chère Anaël,

Dans cette nouvelle peinture de Karin, j'aime la maîtrise dont elle reste « grise » alors que des ocres s'allument en contrebas. Je ressens ces bleus discrètement balayés, qui rappellent les bleus de Giotto, les fresques du nord de la Macédoine, etc. L'ombre et la lumière sont magnifiquement dosées.

Mes nouvelles pièces portent une certaine énergie et intensité qui reflètent notre échange non seulement sur la peinture, l'histoire de l'art, mais aussi sur la vie, la résistance physique et psychologique, la fragilité, la stabilité et le fait de passer à travers. La peinture est cette dimension particulière du temps et de l'espace que je « revêts » comme une armure et avec laquelle je me déplace à travers toutes les tempêtes. Le processus lui-même est à la fois intuitif et contre-intuitif, et j'ai parfois l'impression que les peintures sont comme des empreintes de pas, ou qu'elles portent de l'ADN avec plus d'« informations » que je n'en ai jamais eu conscience sur mon propre moi.

Chaleureusement,

Nino

14 mars 2025, 20 h :04

Chère Karin et chère Nino,

En guise de texte pour accompagner l'exposition, l'idée m'est venue de publier des extraits de notre correspondance. Pour compléter cette conversation écrite, voici quelques questions que je souhaitais encore vous poser :

Karin, lorsque je t'ai présenté le travail de Nino, tu as parlé du travail du peintre géorgien Niko Pirosmani (1862-1918), que tu connaissais. Comment t'es-tu intéressée à son travail ? Comment as-tu perçu son utilisation du noir ?

Nino, quel est ton rapport à Pirosmani (à ses représentations d'animaux en particulier) et au noir ?

Karin, tu as également mentionné dans notre conversation précédente un peintre hongrois proche de Pirosmani, Tivadar Csontváry Kosztka. Pourrais-tu nous en dire plus sur la manière dont tu as rencontré son travail et sur ce qui t'a intéressée dans son œuvre ?

Nino, que représentent les icônes pour toi ? Sont-elles liées à ta pratique de la fresque ?

Karin, j'ai cru comprendre que tu étais également intéressée par les icônes, en particulier celles de Novgorod. Est-ce pour la lumière ? D'où vient cet intérêt ?

Karin, quel est ton rapport au surréalisme ? La peinture du buste dans l'exposition semble avoir une tonalité très spécifique dans ton travail. Pourrais-tu nous parler de cet objet ? Et peut-être aussi de ta relation avec l'antiquité ?

Pour conclure, je voulais vous demander à toutes les deux ce que représentent les arbres pour vous. J'ai l'impression que les arbres de Karin sont très humains, et que ceux de Nino ressemblent plus à des nuages ou à de l'air. Comment réagissez-vous à cette interprétation ?

Un grand merci, à très vite.

Anaël

15 mars 2025, 15 h 59

Chères Anaël et Karin,

Dans ma petite enfance, mon premier accès à la peinture, outre les livres que nous avons à la maison, s'est fait par le biais des fresques orthodoxes géorgiennes et des tableaux de Niko Pirosmani. Son existence était égale à la nature, je ne pouvais pas imaginer le monde sans lui, ses animaux sont aussi magnifiés qu'il a magnifié l'amour de sa vie, l'actrice Margarita (Marguerite de Sèvres). Son utilisation du pigment noir, de différentes nuances, est extrêmement riche – dans les arrière-plans, pour les nuits et aussi pour les vêtements qui dépeignent magnifiquement le style géorgien, les vêtements de cette période, qui, d'une certaine manière, restent en rapport avec les vêtements monastiques. Ses blancs sont également très significatifs, en particulier les longs dessus de table ! Le noir et le blanc peuvent être inversés et tous deux peuvent jouer le rôle d'espace négatif dans la peinture. Lors de notre rencontre avec Karin, nous avons fait remarquer que ce que le noir est pour elle, le blanc l'est pour moi.

Les icônes sont pour moi des objets de révérence, elles portent la lumière et la vie, tandis que les fresques sont là en abondance pour raconter des histoires. D'un point de vue technique, elles requièrent

toutes deux la maîtrise de la transparence, une qualité qu'il est devenu de plus en plus difficile de conserver avec l'industrialisation de la peinture. Ma pratique de la fresque n'est pas seulement une exigence technique et physique, mais aussi une exigence spirituelle. Je ne peux pas les transporter avec moi ou les protéger comme des peintures, il faut tout donner et les laisser sur le mur.

Pour moi, les arbres créent des espaces entre la terre et le ciel, et en essayant de défier la gravité vers des hauteurs tout aussi profondes, ils étendent leurs racines. J'aime représenter leur relation avec la lumière et l'air, mais j'éprouve également beaucoup de plaisir à explorer la ligne, l'insertion calligraphique dans la peinture, et pour cela, les arbres constituent un sujet merveilleux.

Amitiés,

Nino

17 mars 2025, 22 h 54

Chère Anaël et chère Nino,

À l'automne 2018, je me suis rendue à Vienne avec mes deux fils et la femme de mon fils pour voir une exposition de Brueghel l'Ancien. Au même moment, une autre grande exposition personnelle de Niko Pirosmani était présentée à l'Albertina Museum. Je n'avais jamais vu son travail auparavant, du moins pas à ma connaissance. Nous étions épuisés après une longue journée remplie d'impressions, mais quelque chose dans l'exposition à l'Albertina a attiré mon attention. Ces peintures naïves, vives et étonnamment crédibles de paysages, de personnes et d'animaux avaient quelque chose de vraiment spécial, presque luminescentes sur les fonds noirs. J'ai pris de nombreuses photos avec mon téléphone, mais je n'ai plus pensé à Pirosmani par la suite.

Ce n'est que lorsque Poul Erik Tøjner m'a contactée au début de l'année 2023, me demandant si je pouvais écrire quelque chose sur les peintures de Pirosmani, ce que j'ai fait. J'ai d'abord répondu que je ne savais pas qui était Pirosmani. Puis, en faisant des recherches, j'ai compris qu'il s'agissait du peintre géorgien, né 100 ans avant moi, qui peignait sur de la « toile cirée » noire, l'artiste même que j'avais vu à l'Albertina de Vienne. J'ai alors rappelé et j'ai dit que je serais heureuse de me plonger dans son œuvre. J'ai été profondément émue par Pirosmani, sa manière unique de peindre et l'histoire de sa vie. Cela m'a amenée à commander des toiles noires apprêtées et à commencer à m'en servir.

En rencontrant Pirosmani, je me suis souvenue d'un autre artiste présentant certaines similitudes avec son travail, et dont l'œuvre me suit depuis ma jeunesse : Tivadar Csontváry Kosztká (1853-1919), né en Hongrie. J'ai vu ses peintures pour la première fois au Liljevalchs Konsthall de Stockholm en 1994. Un beau catalogue d'exposition a été publié à l'époque, et il m'accompagne depuis lors. Comme Pirosmani, Csontváry peint et dessine à sa manière, quelque peu naïve mais incroyablement précise et crédible, en particulier ses paysages vibrants, presque psychédéliques, tels que ceux de Taormine, en Sicile. Comme j'ai moi-même passé plusieurs années à peindre des paysages sur le motif, directement dans l'environnement, cet aspect de son travail m'a intriguée. Il reste une source d'inspiration importante, au même titre que des influences précoces telles que Sidney Nolan et Jean-Baptiste Camille Corot.

Les icônes de l'école de Novgorod m'attirent particulièrement, non seulement d'un point de vue spirituel, mais aussi par leurs compositions brillantes. Mais ce qui me fascine le plus, c'est leur technique de peinture en couches sur des panneaux de bois. La palette de couleurs restreinte est toujours porteuse d'une qualité rayonnante, presque surnaturelle. Leur présence est sérieuse, presque sacrée. J'ai rencontré les icônes pour la première fois physiquement lorsque j'ai travaillé comme gardienne au Nationalmuseum de Stockholm, dans les années 1980. Cela m'a permis de les étudier de près, d'être près d'elles. La salle des icônes russes est devenue un lieu de contemplation.

Aujourd'hui encore, lorsque je visite le Nationalmuseum, je prends le temps de les revoir. Mais ma première véritable rencontre avec les icônes s'est faite par le biais du cinéma – le film Andreï Rublev d'Andreï Tarkovski, sorti en 1966. Tarkovski avait un lien profond avec les arts visuels, et le cinéma a parfois été l'influence artistique la plus importante sur ma propre pratique.

Tu m'interroges sur le surréalisme, sur ce qu'il représente pour moi. La réponse est peut-être tout et rien. Le surréalisme est un terme général désignant un mouvement qui s'est développé au XX<sup>e</sup> siècle. Il englobait l'art qui allait au-delà du réalisme, créant un monde tiré du subconscient, de l'occulte ou de l'imagination pure. Je considère Hieronymus Bosch comme un surréaliste, même si le terme n'a été inventé qu'en 1924. Pendant de nombreuses années, je me sentais presque honteuse lorsque quelqu'un qualifiait mon travail de surréaliste. En effet, j'ai toujours associé le surréalisme à René Magritte et Salvador Dalí, dont le travail ne m'a jamais intéressée. Cependant, de nombreux artistes et écrivains que j'admire profondément sont parfois classés comme surréalistes, tels que Giorgio de Chirico (1888-1978), Odilon Redon (1840-1916), Lewis Carroll (1832-1898) et Gunnar Ekelöf (1907-1968).

En 2023, un ami de Copenhague m'a donné deux copies en plâtre de fragments de sculptures antiques. L'un d'eux était un demi-visage représentant à l'origine Apollon, le dieu grec/romain de la lumière, de la musique et de l'art. Ce fragment est devenu un artefact important dans mon studio et s'est retrouvé dans plusieurs de mes peintures. Il figurait en bonne place dans mon exposition personnelle à la galerie David Zwirner à Paris en octobre 2023. Le visage transmettait quelque chose que je recherchais dans mon travail. Ces dernières années, j'ai pris beaucoup de plaisir à peindre des objets réels dans mon atelier, presque comme des natures mortes.

Enfin, vous m'interrogez sur ma relation avec les arbres. Les arbres sont mes racines, ils ont toujours été présents dans mon imagerie. Ils ont pris de nombreuses formes différentes – bouleaux blanc pur, troncs de chênes massifs à l'écorce épaisse ou forêts désolées coupées à blanc, où seuls quelques pins mourants se dressent comme des symboles calligraphiques contre le ciel. Parfois, nous ne voyons pas l'arbre qui cache la forêt, tout comme dans la vie elle-même.

À vous,  
Karin

### Mamma Andersson

Caractérisées par une combinaison unique de coups de pinceau texturés, de lavis libres, de lignes graphiques sobres et de couleurs évocatrices, les œuvres de Mamma Andersson (née en 1962) incarnent un nouveau genre de peinture qui rappelle le romantisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tout en s'inscrivant dans un intérêt contemporain pour les compositions psychologiques stratifiées qui s'inspirent d'un large éventail de matériaux.

### Nino Kapanadze

Dans ses peintures, Nino Kapanadze (née en 1990) recherche la présence du silence, des sensations de peur ou de paix, et des représentations qui ne sont pas des descriptions. Évitant l'idée qu'une image a une fin ou un point de vue fixe, ni catégorie ni identité prédéfinie, elle explore la sensation de mouvement, de tempo variable et de transparence sur la toile.

## DES PISCINES, DES CHATS ET DES LUNES

Une conversation entre Marcel Dzama et Jean Claracq, modérée par Anaël Pigéat

Jean Claracq (né en 1991), qui se trouve être en résidence à New York depuis le début de l'année, est allé rendre visite à Marcel Dzama (né en 1974) dans son atelier de Brooklyn. Les deux artistes ont parlé de musique, de photographie Polaroid, de surf et de la lumière que produit la lune quand elle est entière. Au fil de la conversation, Jean Claracq et Marcel Dzama ont entrepris de réaliser des œuvres sur papier à quatre mains, mêlant leurs univers dans une forme de jeu. Pour expérimenter des formes nouvelles, Jean Claracq s'est éloigné des grandes lignes de ses recherches, de ses références médiévales et de ses variations picturales sur la lumière des écrans d'ordinateur et de téléphone. Marcel Dzama, dont les travaux vont de la peinture à la sculpture et à la mise en scène, montre également un ensemble de dessins dans lesquels des personnages costumés explorent nos gestes et nos émotions, jusque dans notre subconscient.

AP : Jean, qu'est-ce qui t'a conduit à New York où tu as rencontré Marcel ?

JC : J'ai vécu à Paris pendant dix ans et à Marseille pendant deux ans. J'avais besoin de prendre un peu l'air et d'avoir de nouvelles perspectives. Alors j'ai postulé pour une résidence à l'ISCP (The International Studio & Curatorial Program), financée par la Fondation Salomon.

AP : Marcel, à part ton prénom français, quels sont tes liens avec la France ?

MD : Mon amour pour Marcel Duchamp !

AP : Vous vous êtes rencontrés plusieurs fois dans l'atelier de Marcel à New York. Pouvez-vous décrire cet atelier tel qu'il est aujourd'hui ?

MD : Ça ressemble à un chaos organisé, presque ordonné ! Il y a beaucoup de masques et de costumes de films que j'ai réalisés, beaucoup de livres d'artistes et des objets de brocante qui m'inspirent pour travailler. C'est près de l'endroit où je vis. Je suis ici depuis onze ans maintenant. Au début, c'était mieux rangé, et puis progressivement le désordre m'a encerclé.

AP : La plupart de vos œuvres dans l'exposition sont sur papier. Que signifie pour vous travailler sur papier ? Ces œuvres sont-elles plus intimes ? Comment choisissez-vous vos papiers ?

MD : Pour moi, travailler sur papier, c'est l'intimité, et c'est humble. N'importe qui peut faire ça, contrairement à la peinture à l'huile sur toile ou la photographie. J'ai grandi dans la pauvreté, donc je ne pouvais pas me permettre ce luxe. Un crayon sur du papier : c'était mon principal moyen d'expression. De plus, à l'école d'art, les professeurs me conseillaient de faire mes œuvres sur un ordinateur, en me disant que c'était l'avenir de l'art. Et je me suis rebellé contre cette époque technologique. Une révolte contre la technologie. Je voulais garder une certaine authenticité, une âme.

AP : Comment choisiss-tu tes papiers ? Jean m'a dit qu'il les aimait beaucoup.

MD : Au début, c'étaient des pages de carnet. Maintenant, la galerie me fournit du papier de qualité, ce qui est parfait pour les œuvres plus grandes. Il a tellement de poids qu'il ne se déchire pas et ne se froisse pas.

JC : Au début, je n'avais jamais vraiment réfléchi au papier non plus. Marcel, je me demande ce que tu pensais du papier que je t'ai donné pour notre travail commun : il est tellement différent de celui que tu utilises. Est-ce que tu as aimé l'utiliser ?

MD : Je peux travailler sur n'importe quel support. Je me suis habitué à celui-là. Sur l'œuvre avec la lune, j'ai peut-être mis trop d'eau. Le papier s'est un peu gondolé, mais un cadre le lissera !

JC : Quand tu mets de l'eau sur ces papiers, ils bougent un peu, mais ensuite ils s'aplatissent à nouveau.

AP : Jean, c'est la première fois que tu montres autant d'œuvres sur papier, comme tu le fais dans l'exposition. Pourquoi maintenant ?

JC : Il y a un an et demi, je suis retourné à mon premier amour, qui est le dessin. C'était pour une foire d'art, et ça n'a pas marché. Ensuite, j'ai beaucoup dessiné, jusqu'à aujourd'hui. En réalité, c'est l'aquarelle qui était mon premier amour, c'est tellement amusant. Pour moi, les dessins ne font pas forcément sens sur un mur. Je préfère les carnets. C'est plus intime et lié à ma façon de voir l'art. Mais à présent, j'ai hâte de voir ces œuvres aux murs dans l'exposition.

MD : Quand j'étais à l'école d'art, je peignais sur du bois trouvé. Je vivais encore chez mes parents. Un violent incendie a détruit presque tout ce que j'avais fait, et tout ce que je possédais. La compagnie d'assurances nous a logés dans un hôtel près de l'aéroport. Pour ma thèse, j'ai fait des centaines de dessins sur du papier à en-tête de l'hôtel, avec le nom et l'adresse du Airliner Inn. La même semaine, un conservateur a vu mon travail à l'université et m'a demandé si je voulais participer à une exposition collective à Los Angeles. Et c'est comme ça que je suis entré dans le monde de l'art.

AP : Marcel, il semble que le bleu soit très présent en ce moment. Ton travail est-il bleu ?

MD : Oui, je suis dans ma période bleue en ce moment ! Tout a commencé lorsque je travaillais pour le New York City Ballet : je travaillais en même temps sur les costumes et les décors pour un spectacle dans leur espace d'art, une exposition chez David Zwirner et deux projets de films. À l'époque, ma palette était brune et rouge, des couleurs terreuses. J'étais épuisé après tous ces engagements, et j'ai eu la possibilité de partir un mois au Maroc avec ma famille. Nous nous sommes promenés dans plusieurs villes. La lumière là-bas est différente, elle met vraiment en valeur les couleurs. Devant le spectacle des magnifiques tapis et des textiles sur les marchés, mes yeux se sont ouverts à toutes ces teintes. Mes couleurs préférées étaient le bleu et le jaune. Je voulais un nouveau chapitre, un changement net. Les choses devenaient très déprimantes quand Trump est arrivé au pouvoir, puis Covid a commencé. Le travail que je faisais auparavant était cynique, mais les temps avaient changé et je voulais apporter un peu d'espoir à mon travail. J'ai fait deux types de travaux : des œuvres très politiques et des œuvres avec de la beauté, de la couleur et de l'espoir, mais avec un message fort enveloppé de beauté. Du sucre pour déguiser le médicament. Il y avait aussi un aspect d'évasion, parce qu'avec le Covid, personne ne pouvait voyager, alors je voyageais dans mes dessins vers des lieux lointains.

AP : Jean, tes couleurs vives m'ont toujours rappelé le style du gothique international. Tes peintures ont une large gamme de sources lumineuses : écrans, téléphones, caméras... Et tu as aussi exploré des couleurs très atténuées. Comment travailles-tu la couleur ?

JC : Mes couleurs évoluent toujours avec le temps. Quand j'étais plus jeune, je travaillais la couleur de manière très instinctive. Je ne réfléchissais pas trop. J'étais obsédé par le rouge, et maintenant je suis obsédé par le rose. Ce sont toujours des couleurs atténuées, avec quelques touches de couleurs vives. En fin de compte, si on met trop de couleurs, rien ne fonctionne. Il y a deux ans, j'ai décidé que je voulais mieux travailler les couleurs terreuses. Ces dernières années, j'ai beaucoup regardé les icônes orthodoxes.

AP : Vous avez tous les deux un grand intérêt pour les livres illustrés : Marcel pour les livres pour enfants comme *Little Nemo*, et Jean pour les manuscrits enluminés. Jean, tu as même commencé une des œuvres de l'exposition sous forme de page enluminée. Que représentent les livres pour vous ?

MD : Oui, les livres pour enfants ont été ma première inspiration. J'adorais les livres de Maurice Sendak. J'ai eu la chance de collaborer avec lui sur quelques dessins avant son décès. Il n'y avait pas beaucoup d'expositions d'art à Winnipeg. C'est ainsi que j'ai découvert l'art dans les livres. C'est assez étrange. Enfant, j'avais vu des œuvres de Marcel Duchamp, car nous portions le même nom. Son travail m'est resté en mémoire ! (Mes parents ne connaissaient pas Duchamp. Mon père s'appelle Maurice, le nom que portait un menuisier que ma grand-mère avait bien aimé. Il était boulanger, et il avait vu mon nom écrit dans son casier et il aimait bien sa sonorité, car il ressemblait un peu au sien, mais en différent. À Winnipeg, les hivers sont très longs. Alors, je sortais un maximum de livres et je dessinais dans ma chambre pendant les journées glacées. Les livres étaient donc tout pour moi, ils m'ouvraient sur un monde d'art du passé.)

AP : Tu fais aussi des scrapbooks.

MD : Oui, depuis le lycée, et je les ai gardés. Ça a commencé par des bandes dessinées et des fanzines. Je pensais que j'allais devenir illustrateur plutôt qu'artiste. Je connaissais bien le style des disques punk, et de Raymond Pettibon. À mes débuts, mon travail s'intégrait parfaitement dans un format de livre.

JC : Je m'intéresse aux miniatures depuis longtemps. Et récemment, je me suis plongé dans les manuscrits enluminés du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui est nouveau pour moi. Ils sont magnifiques et représentent une manière différente de raconter une histoire, beaucoup plus intime – chose que je trouve très attrayante. Il y a des compositions qu'on ne trouve nulle part ailleurs, d'une grande liberté – mais avant le papier, c'était sur du vélin, alors peut-être n'était-ce en réalité pas si libre.

AP : Marcel, tu as souvent parlé de William Blake ou Francisco de Goya. Mais dans tes dessins récents, la modernité est très présente, avec Marcel Duchamp ainsi que Francis Picabia ou Léon Bakst et ses travaux pour les Ballets russes. Par rapport à ton travail récent, il semble t'intéresser de près.

MD : J'ai découvert l'œuvre de Léon Bakst lorsque je travaillais avec le New York City Ballet. Il m'a intéressé à propos d'une série de costumes et de rideaux de scène sur lesquels je travaillais, et même à propos de certains dessins. Il y avait dans ses œuvres un peu de cette brillance que j'avais trouvée au Maroc. Picabia a travaillé pour un ballet à Stockholm, pour lequel il a dessiné des costumes avec des pois. Moi, je dessinais ces personnages avec des capuches et un air de rebelle ou de terroriste, mais je voulais qu'ils soient aussi plus plaisants, et un peu clowns, alors je leur ai mis des pois pour les rendre plus proches des clowns ou des performers. Enfin j'essaye toujours de trouver des prétextes pour faire référence à Picabia !

AP : Certains de tes travaux rappellent aussi Loïe Fuller. Comment t'es-tu intéressé à elle ?

MD : J'ai vu des livres ou des films sur la danse de Loïe Fuller dans les années 1990 – je ne sais pas si c'était elle ou quelqu'un qui copiait son style. J'étais aussi obsédé par le cinéma des débuts, comme *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès. Dans mon dessin, Loïe Fuller est comme un papillon de nuit qui vole vers la lune.

AP : Ton intérêt pour la modernité est-il lié à la politique ?

MD : J'ai toujours eu le cœur à gauche depuis mes jeunes années passées avec les groupes punk. Et je savais la bêtise de la guerre contre le terrorisme menée par George W. Bush. Puis, pendant le premier mandat de Trump, il y avait cette masculinité toxique partout. Quand j'étais adolescent, j'adorais les groupes féministes comme The Raincoats, The Slits, Kleenex, Patti Smith, X-Ray Spex et, dans une

certaine mesure, Nirvana. Ces dernières années, les droits des femmes ont été réduits. J'ai participé à quelques manifestations et réalisé quelques œuvres sur le fait qu'aux États-Unis, tout cela est en train de reculer.

AP : Jean, tu as fait ce dessin d'un homme sur la Lune. D'où vient-il ?

JC : Il est inspiré des photos de *l'Élevage de poussière* de Marcel Duchamp par Man Ray, réalisées pendant qu'il travaillait sur *Le Grand Verre*. Je voulais faire quelque chose sur la lune en relation avec Méliès, mais dans une esthétique très Renaissance – un ami m'a donné une petite lune en guise de boucle d'oreille ! Et j'ai fini par faire cet élevage de poussière. Je voulais faire le ciel bleu-noir, qui rappelle la science-fiction, comme dans les photos de stations spatiales. C'est une œuvre triste, parce que cette poussière évoque la mort. J'ai toujours collecté des histoires sur la poussière en relation avec les artistes. J'ai mis de la poussière dans des bocaux et je l'ai utilisée comme pigment. C'est la première couche de la ruine. Je pensais à la volonté de cet astronaute de partir sur Mars comme à une sorte d'échec de la modernité. J'ai fait cela pour cette exposition et en lien avec ton film, Marcel, alors j'ai inclus des références à mon travail et au tien.

AP : Les masques rappellent la commedia dell'arte. Les tenues pourraient rappeler le cirque. Picasso a relié ces deux domaines. Méliès n'en est pas non plus déconnecté. Que représentent tous ces éléments pour toi dans les dessins et dans le film ?

MD : Quand j'étais enfant, j'étais obsédé par les déguisements, et je les portais parfois comme des vêtements quotidiens. J'adorais les masques. J'en avais un que ma grand-mère avait rapporté d'Hawaï, et j'ai encore une version de celui-ci dans mon atelier : deux visages dos à dos, un heureux et un triste, comme dans la comédie et la tragédie grecques. Dans mes premiers films, les acteurs principaux étaient mon père, ma sœur et mon oncle, et ils portaient des masques. C'était plus facile si je devais doubler ce qu'ils disaient. Et comme ça, ils ne souriaient pas ou ne riaient pas pendant que je les filmais.

AP : Associes-tu la lune et le cinéma ?

MD : L'obsession de la lune a commencé lorsque je suis allé au Maroc, près des montagnes de l'Atlas. C'était la lune rose. Elle semblait tellement immense dans les montagnes et tellement brillante, comme je ne l'avais jamais vue auparavant.

La lune avait aussi cette qualité étrange qui m'a beaucoup influencé. Chaque fois qu'il y a une pleine lune, je déborde d'énergie. Cela produit un effet bizarre, comme un loup-garou au travail.

AP : Le film rend également hommage au film *Un Chien andalou* de Luis Buñuel.

MD : L'idée originale du film est un scénario de Federico Garcia Lorca en réponse à *Un Chien andalou*. Buñuel avait mis en scène ce personnage qui tombe d'un vélo. Les gens se moquent de lui parce qu'il semble efféminé. Donc Lorca a fait ce film de vengeance, *Le Voyage vers la Lune*. Il y a un personnage d'artiste mort avec une moustache, probablement Dalí, et un jeune couple qui fait l'amour sur lui. Il a été perdu jusqu'en 1990. C'était très surréaliste. La Fondation Lorca m'a demandé si j'étais intéressé par la réalisation du film et, comme j'aime beaucoup Lorca, j'ai accepté. C'était dix ans avant que je le fasse réellement. Le financement est venu avec Performa à New York, ce qui m'a permis de reprendre le projet. J'ai découvert qu'un artiste catalan en avait, depuis, fait une version avec des scènes de viol et des étranglements d'animaux. J'ai fait en sorte que les victimes prennent toutes leur revanche et ne soient jamais uniquement des victimes, et j'ai rendu le film plus joyeux, une sorte de résurrection de Lorca, devenant la Lune – car il a été tué par le régime fasciste. Dans le film, je joue de la guitare, pour y ajouter une touche espagnole. J'ai un ami qui joue du clavier et de la guitare, et mon fils est aux percussions

AP : Marcel, tu as entendu parler de Lorca par Leonard Cohen. Quelle importance tient la musique dans vos peintures ?

JC : J'ai fait mes peintures de clubs pour représenter les foules, la diversité et les espaces où l'on peut se sentir en sécurité tout en étant perdu en même temps. J'écoute beaucoup de musique quand je travaille. Il faut que cela corresponde à mon état d'esprit. Si je suis très concentré, c'est le silence.

MD : Moi aussi, surtout quand je dessine. Et quand je peins, c'est généralement un livre audio ou un podcast. Quand je peins lentement, et que je veux peindre plus vite, je mets le genre de musique que je veux que la peinture révèle. Quand le travail est réussi, j'ai ce sentiment que je n'existe plus, que tout prend forme et que le temps disparaît.

AP : Marcel, le fait de filmer change-t-il la façon dont tu peins ?

MD : Oui, en général, mes idées viennent d'abord du dessin. Mais parfois, je fais un film et je base les dessins sur ce film pour une exposition afin que ce soit plus cohérent et qu'ils vivent dans le même univers. Et avec le ballet aussi. Ils sont comme des personnages vivant dans ce monde étrange.

AP : La magie est-elle importante ?

MD : Peut-être la magie noire, ha ha. Quand j'étais enfant et adolescent, il y avait beaucoup de magazines sur l'occulte. C'était une chose très populaire après la Première Guerre mondiale : les gens voulaient communiquer avec les soldats morts. Il semble que ce soit en train de revenir.

JC : Beaucoup de personnes autour de moi sont impliquées dans le chamanisme. Je crois aux sorts. Et je suis un personnage obsessionnel, parfois je me réveille d'une obsession et je me dis qu'il y avait un sort jeté sur moi ! Mais je n'ai jamais fait de recherches là-dessus, et je ne le ferai probablement jamais. J'y suis simplement sensible.

AP : Je voudrais maintenant que nous abordions vos œuvres collaboratives. Marcel, tu as collaboré plusieurs fois avec d'autres artistes, comme Raymond Pettibon. À Winnipeg, tu étais aussi membre de The Royal Art Lodge. De quoi s'agissait-il ?

MD : Je suis allé à l'école avec mon oncle, qui avait un an de moins que moi. Nous étions comme des cousins ou des frères. Nous étions tous les deux dans des groupes de musique, et chaque mercredi nous faisons des dessins collaboratifs. Il y avait trois valises : de bons dessins, des dessins moyens, des dessins à détruire. C'était vraiment amusant parce qu'il n'y avait pas d'ego dans cette aventure. Nous ne mettions même pas nos noms dessus, juste un tampon avec la date. Et maintenant, je fais beaucoup de cadavres exquis avec mon fils. Pendant le confinement, il a aussi écrit des idées de films.

J'ai beaucoup appris de la collaboration. Avant de commencer mes collaborations avec Raymond Pettibon, je ne faisais pas de dessins en grand format. Puis, j'ai dû changer pour que la taille de mes dessins corresponde à celle des siens. Cela a joué un rôle très important pour moi. Il m'a aussi fait découvrir de nouveaux pinceaux. Mon travail est devenu plus pictural – plutôt que de simplement colorier les dessins.

AP : Comment les nouvelles images ont-elles émergé ?

MD : Nous avons parlé de thèmes en lien avec nos œuvres : la lune, les chats, les piscines... J'avais un chat, qui est décédé l'année dernière à l'âge de 21 ans. C'était mon principal compagnon lorsque je dessinais tard dans la nuit. Je collaborais beaucoup avec lui parce qu'il avait cette énergie maniaque à 3 heures du matin et venait éclabousser les œuvres.

Aussi, je suis un peu maladroit socialement, mais quand je collabore avec un autre artiste, j'ai ce sentiment que nous pouvons avoir une conversation plus profonde. Il y a aussi dans ce travail une résistance à ce qu'il se passe aux États-Unis, avec tout qui part en vrille.



AP : Quel conseil donnerais-tu à un jeune qui voudrait devenir artiste ?

MD : Amuse-toi quand tu travailles : si tu prends du plaisir, cette énergie se ressent dans l'œuvre...

#### Jean Claracq

Peintre de miniatures et d'icônes, Jean Claracq crée un dialogue entre peinture traditionnelle et monde numérique. Ses modèles sont issus des réseaux sociaux comme Instagram et Grindr. Ils interagissent dans ses tableaux avec de nombreuses références à l'histoire de l'art classique, notamment aux écoles d'Europe du Nord. Attaché aux techniques traditionnelles – par son utilisation de la peinture à l'huile sur bois et son attention portée aux détails –, l'artiste joue avec différents niveaux de lecture possibles et dépeint avec précision notre rapport aux écrans et à la solitude en milieu urbain.

#### Marcel Dzama

Depuis qu'il s'est fait connaître à la fin des années 1990, Marcel Dzama (né en 1974) a développé un langage visuel immédiatement reconnaissable qui étudie l'action et la motivation humaines, ainsi que la relation floue entre le réel et le subconscient. Puisant aussi bien dans le folklore vernaculaire que dans l'histoire de l'art et les influences contemporaines, l'œuvre de Marcel Dzama donne vie à un univers de fantasmes d'enfance et de contes de fées d'un autre monde.