
Entretien avec Manon Recordon

Dans le cadre de l'exposition *Mon beau souci*, présentée au centre d'art du 14 octobre 2016 au 17 janvier 2017

Cette invitation à exposer au centre d'art image/ image est née d'un questionnement sur ton rapport à la photographie. Car si c'est un médium que tu utilises depuis le début de ta pratique, tu sembles sans cesse le mettre à l'épreuve à travers des collages, installations, vidéos ou projections... Peux-tu revenir sur ton parcours et la place de ce médium dans ta pratique qui me semble à la fois centrale et non exclusive ?

J'ai étudié l'art au sein de trois maisons différentes, la Villa Arson, la fac de cinéma et les Beaux-arts de Paris, trois lieux où j'ai appris à lire une image par des biais différents. J'appréhende l'image comme une forme-vestige qui nous revient tel un boomerang. C'est une somme de récurrences que je questionne en parallèle du temps qui s'est étendu entre chacune d'elles, des intervalles, des similitudes et des pauses. La photographie, la vidéo et avant même notre propre vision, enregistrent par fragment. Nous passons notre temps à refaire des puzzles, nous souvenir d'un instant T, nous rappelant lui même un autre état, etc. L'exposition *Mon beau souci* s'intéresse à la notion d'image selon ses diverses sources — archives, images trouvées, internet, images réalisées etc. Elles prennent par exemple la forme du collage rephotographié, ce qui me permet via la juxtaposition de multiples typologies d'images, d'observer notre rapport aux images-sources. Les légendes inscrites au sein de cet ensemble de photographies introduisent une distance entre ce que nous regardons et la provenance initiale de ces images.

Suite aux attentats de 2015, nous avons été tourmenté par la véracité de certaines sources et de certains discours. Et nous avons finalement puisé au fin fond du spectre de la presse française et internationale pour parvenir à nous faire notre propre idée — vraie ou fausse — car il est impossible d'en juger. Nous nous sommes fabriqué un « discours » qui correspondait à ce que chacun de nous voulions voir et entendre à ce moment là.

Peux-tu nous dire comment s'opèrent tes choix d'images ?

En 2013, lors d'une exposition, j'ai intégré une photographie de la pyramide de Khéops dans une installation ; je n'ai pourtant jamais mis les pieds en Égypte. Je n'ai

trouvé aucune difficulté à me procurer l'image rêvée. Google est un curieux trésor, qui donne aux images une récurrence, une répétition, jusqu'à même trouver des images similaires à nos propres projections mentales. C'est un flux d'images qui encercle notre quotidien, certaines d'entre elles se manifestent, d'autres taillent les formes, d'autres encore affûtent les discours. Et ce flux incessant d'information tord la réalité. Le « rapt » d'images est devenu un leitmotiv pour bien des artistes, c'est devenu un enjeu : une manière de s'inscrire dans notre propre contemporanéité, faire sienne la frise d'un monde moteur-producteur d'images de toutes sortes / sources. Internet constitue une base de donnée et de mémoire. Je fais partie de cette génération qui a grandi avec une encyclopédie dans sa poche, au quotidien, ce monde extraordinaire à portée de main.

Lorsque je cherche une image, que je me la figure mais que je ne peux pas la réaliser pour diverses raisons, je trouve d'autres solutions. Dans l'exposition, je souhaitais qu'apparaisse un souci (la fleur, le calendula officinalis), et comme ce n'était pas la saison, j'ai plongé mon nez dans Google pour y trouver l'image espérée. Je crois très peu en la propriété de l'image, je pense qu'elles doivent circuler. Eustache n'a pas réalisé *La Maman et la Putain* pour que son film reste inconnu de toute une génération, ce qui est le cas actuellement à cause d'un imbroglio entre les ayants-droits et les producteurs. Ma relation au cinéma et, en extrapolant, au monde n'aurait pas été la même si j'avais manqué l'occasion de voir ce film projeté au cinéma.

Comment te situes-tu par rapport aux « Relecteurs d'images » ou aux artistes « appropriationnistes », te sens-tu des affinités avec une certaine famille d'artistes pour qui les images existantes constituent une matière première ?

L'appropriationisme tel qu'il s'est développé dans les années 70-80 est un courant de « méta-artistes » qui ne me plaît pas. Dans ma pratique, les images que j'emprunte constituent une base de données me permettant de tisser des narrations. J'utilise telle image d'actualité car je n'étais pas là au moment dit, je filme tel tableau dans un musée ou encore telle carte postale, pour fabriquer une nouvelle mémoire, et donner une place aux fantômes qui ne sortiront jamais de leurs murailles. Finalement j'aimerais mieux me réincarner dans la peau

d'Aby Warburg que dans celle de Sherrie Levine. Quant aux « Relecteurs d'images », c'est un courant qui m'intéresse : je passe beaucoup de temps à classer, à compartimenter, je crée des dossiers correspondants à des types d'images, je les associe puis les dissocie, et je reconstruis à nouveau.

Au sein de l'exposition, j'ai souhaité travailler à nouveau avec le topos de Marie Madeleine Pénitente ; j'ai utilisé une huile sur bois de Johan Moreelse peinte vers 1630 comme point de départ à une mise en scène. Puiser dans l'histoire et faire surgir certains fragments qui m'émeuvent ou m'interpellent par leurs propos, c'est ainsi que la relecture d'image me fascine, lorsqu'elle est réactualisée : voilà l'effet boomerang dont je parlais précédemment.

L'histoire, l'histoire de l'art, les vestiges archéologiques, la Grèce antique (etc.) semblent opérer sur toi une forme de « fascination ». Est-ce un certain rapport au sacré ou au sublime qui te pousse (ou qui t'attire) vers ces images, et ces lieux ? Est-ce plutôt un questionnement sur la mémoire ?

Tout ce que tu cites là — l'histoire, l'histoire de l'art, les vestiges archéologiques, la Grèce antique — ce sont pour moi des fondations, et paradoxalement ce sont aussi des décors mouvants. J'ai grandi dans un village de Provence à proximité d'un site archéologique Gallo-Romain, les vieux cailloux et les vestiges de colonnes étaient mon terrain de jeu. Bien des années après, j'ai été reçue comme pensionnaire à la Villa Médicis à Rome ; plus récemment j'ai été invitée en résidence à Bibracte, un étonnant site gaulois puis romain dans le Morvan. J'ai traversé ces lieux comme un funambule le ferait sur sa corde, avec prudence, cherchant sans cesse à redresser l'équilibre.

Rome, Assise, Arezzo, Padoue se sont révélées être des expériences fondamentales. L'Italie a eu une influence très forte sur ma pratique, je pense que le sacré y est immuable, il opère sans cesse autour de tous de manière inconsciente. En Italie, le quotidien des gens est bercé par les rituels, les fêtes, cela fait partie des mœurs. Faire face au cycle de fresques de La légende de la vraie croix (Leggenda della Vera Croce), à Arezzo, fait fatalement sourdre un récit originel, nimbé d'un caractère sacré et populaire, dans notre mémoire. En décidant de s'écarter de la narration traditionnelle — la Storia — pour construire un récit mêlant Ancien et

Nouveau Testament, Piero della Francesca complexifie la syntaxe picturale jusqu'à flanquer certains paysages des alentours d'Arezzo et de Florence aux portes de Jérusalem. Ce collage narratif et géographique, en dépit de toutes les lois de l'exactitude, permet à l'histoire de construire des ponts. C'est dans ce collage que j'opère les miens : quelque part entre Google, notre quotidien et Piero della Francesca, dans une remise en surface du passé.

Tes pièces s'apparentent à des déambulations labyrinthiques, des dérives infinies et poétiques où le fil se perd. Cela me rappelle Borges quelquefois... Peux-tu nous en dire un peu plus sur cette notion de « dérive » ou de « labyrinthe » dans ton processus de recherche et de création ?

Je travaille de manière rhizomatique, j'aime me perdre avant de parvenir à une forme, il faut que les choses prennent leur temps. J'accumule beaucoup d'informations en dormance sur les murs et dans mes disques durs qui finissent par s'actualiser dans une forme.

J'ouvre myriades de livres, de fenêtres google, je visionne de nombreux films, je prête attention aux récits des gens ... et au fur et à mesure, je tisse ma toile. Pour une raison quelconque, un fragment de ce corpus me saisit et j'en développe une partie qui peut devenir une vidéo, une photographie, une installation, et ainsi de suite. Je ne suis pas de protocole. Cela évoque effectivement un labyrinthe dans lequel j'ai plaisir à explorer pour trouver mon chemin.

Je ne fonctionne jamais avec une idée de départ, je crois d'ailleurs que la notion d'idée ne relève pas de l'art ; les idées appartiennent aux inventeurs. J'effeuille le temps, les strates, je superpose, c'est un grand montage au sein duquel je trébuche pour éprouver l'Histoire. Les connections se construisent graduellement. Lire et reproposez *La Divine Comédie* de Dante au XXI^e siècle nous aide à cerner les vases communicants de l'Histoire. J'ai relu Borges en préparant l'exposition, je pense d'ailleurs que cela se sent ; à force d'errer dans un labyrinthe, j'en ai construit une amorce en trois dimensions.

Tu parles ici d'une nouvelle pièce sur laquelle tu travailles actuellement et qui se situe à la frontière entre le dispositif de consultation, le livre géant, mais qui pourrait aussi renvoyer au retable, à la fresque... peux-tu nous parler de cette pièce ?

C'est un polyptyque de bois à 8 pans de 165,5 x 80 cm chacun, reliés les uns aux autres et dessinant in fine, une esquisse de spirale, l'entrée d'un labyrinthe...

Cette cimaise mobile accueille une réflexion plastique sur le processus de création, sur les images fantômes qui hantent chaque image produite selon un procédé de résonance. C'est une exposition dans l'exposition, à la manière d'une église qui en plus d'être un lieu de culte est aussi un musée. J'ai longtemps été fascinée par l'utilisation que les artistes ont faite du polyptyque et, pour ne citer que quelques exemples, *La Madonna della Misericordia* de Piero della Francesca (1445-1462), *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch (1490 - 1510), ou encore *Le retable d'Issenheim* de Matthias Grünewald (1512 - 1516).

La forme du polyptyque permet un déploiement dans l'espace que l'on peut effectivement percevoir comme un livre géant, un livre avec ses interstices, ses chapitres, ses respirations. Il peut se lire dans un sens et dans l'autre, de devant et de dos. C'est une forme massive et mobile qui abrite des images composant un récit. Le mien n'a ni début ni fin, il met en rapport par strates successives les connivences produites par l'histoire de l'art : ces images mnésiques, latentes, rémanentes qui construisent, en somme, ma définition de l'art. Ce polyptyque est un panthéon où conversent Marie Madeleine, mon grand père inconnu, la Medusa... C'est dans cet ensemble que vient dialoguer un photomontage de Benoît Maire prêté par le Frac Aquitaine. Il investit un pan du polyptyque et cette place qui lui est attribuée constitue la première étape d'un projet au long cours. Ce dispositif « d'invitation » sera réactivé à chaque nouvelle exposition, laissant cet emplacement ouvert à de nouvelles correspondances avec d'autres artistes.

Tes installations peuvent ainsi se déployer dans l'espace. C'est le cas aussi de cette installation vidéo que tu avais présentée à Rome et qui emplissait complètement l'espace ou encore à cette image sculpture intitulée *Madame Berthe Morisot* »... Tu opères un déplacement qui va de l'image plane et

l'image/volume ou l'image/installée. Peux-tu revenir sur cette attention que tu sembles porter à l'espace ?

La relation qui s'établit entre une œuvre en volume et nous diffère de l'expérience que l'on fait d'une pièce encadrée sur un mur. Je pense, comme de nombreux artistes que la place de la photographie n'est pas exclusivement de reposer contre un mur. La spacialisation d'une image introduit un second niveau de lecture, notre attitude évolue et des questions d'échelle et de déplacements s'immiscent pour en modifier la lecture. Le cas de *Madame Berthe Morisot* (2015) s'est imposé comme une évidence. Je souhaitais que le spectateur entretienne une relation physique avec cette image, qu'une familiarité s'induisse entre eux du fait de leur échelle, dans ce nouvel espace créé par leur proximité. Élever une photographie, c'est lui donner une certaine monumentalité et, en ce sens, c'est aussi lui offrir une nouvelle place (au sens d'existence). La photographie est un médium qui a largement évolué depuis son invention. La progression du tirage par contact à celui de l'agrandissement est la métamorphose fondamentale qu'elle a subi lors de ses débuts. Passer de la photographie plane reposant sur un mur à celle transposée dans l'espace est assurément une transformation que le 20^e siècle lui a apportée.

Dans l'exposition nous pourrions découvrir une autre pièce dont le point de départ est *Le martyr de Saint Denis*, une esquisse de Léon Bonnat présentée dans l'église Saint Pierre à Orthez. Peux-tu nous parler de cette pièce ?

Je me suis installée dans un atelier à Montmartre à peu près au moment où tu m'as invitée à exposer au centre d'art image/matge et j'ai découvert l'esquisse du martyr de Saint Denis lors de ma première venue à Orthez. Tout cela a pris la forme d'une heureuse coïncidence. En rentrant à Paris, je suis allée voir l'original qui se trouve au Panthéon et j'ai mis en relation mon quotidien avec cette rencontre. Le quartier de Montmartre (mons martyrum) doit son nom au martyr de Saint Denis, premier évêque de Paris, et de ces deux acolytes qui, prêchant la parole du Christ vers 250, ont été décapités par des prêtres païens.

Tu intitules l'exposition *Mon beau souci*. Peux-tu revenir sur le choix de ce titre ?

La langue française à ses ambiguïtés qui font sa richesse et d'homonymes en homonymes, nous construisons des phrases à double sens. *Mon beau souci*, c'est l'état de préoccupation qui m'habite, celui du rapport que j'entretiens avec l'art et, par extension, avec le monde. *Mon beau souci*, c'est aussi une fleur, le *Calendula Officinalis*, que l'on plante dans les potagers pour éloigner les parasites. C'est pourtant, à l'origine, un poème de Malherbe datant des années 1610 :

Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine
A, comme l'Océan, son flux et son reflux (...)

C'est aussi un texte de Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, publié dans les Cahiers du cinéma en 1965 et au sein duquel il met en rapport le travail de la mise en scène à celui du montage.

Mon beau souci est un film que j'ai réalisé en 2016 et qui est destiné à être projeté sur l'un des pans du polypytique, dans lequel je rapproche ces deux textes ; faire muer la parole de Malherbe dans celle de Godard, c'est envisager une conversation qui n'aura jamais lieu que dans cet espace produit par le montage. Et c'est en même temps reprendre tous les codes de récurrences.

Propos recueillis par Cécile Archambeaud,
septembre 2016.