

ENTRETIEN AVEC AURELE CRASSON

Directrice Adjointe de l'ITEM : Institut des Textes & Manuscrits Modernes (CNRS/ENS)

Depuis quelques années déjà, nombreuses ont été nos conversations autour de l'art et de la photographie et plus précisément autour de votre création. J'ai lu quelques-uns de vos entretiens, pris connaissance des films^[1] faits sur votre travail, chacun d'eux engageant votre parole et vos œuvres de manière différente. Je me suis moi-même essayée à construire un film avec l'idée de faire émerger cette machine que vous avez construite et qui se dissimule dans toutes vos photos, pour laisser entrevoir à la fois la complexité de la création et le désir obsessionnel qui la nourrit. Ainsi, d'un commun accord, vous et moi, avons souhaité maintenir ici, cette forme dialogique, qui prolonge nos conversations, en cherchant à faire sourdre cette part de vous jusque-là non traversée autour de laquelle beaucoup de choses sont encore à dire.

A.C. Vous naissez dans les Pyrénées, votre enfance est marquée par le mutisme de votre père, il fallait randonner en ordre de bataille, admirer les héros de la montagne, et ne surtout pas se plaindre des vides abyssaux de part et d'autre des sentiers lorsque vous marchiez dans ses pas. Que diriez-vous plus amplement de votre enfance ?

J-M.F. Je suis né dans une famille de quatre enfants, j'étais le second de la fratrie très proche de mon frère aîné aussi bien en âge qu'en complicité. Mes deux autres frères étant nés longtemps après, les liens n'étaient pas les mêmes. C'était les années cinquante, nous vivions au cœur des banlieues rouges dans le Bordeaux colonial de cet après-guerre. Nous occupions une petite cité Castor dans laquelle je partageais la chambre de mes frères. Puis il a fallu suivre les déplacements saisonniers d'un père employé des postes et, de ce Bordeaux du lumpen prolétariat, nous nous sommes retrouvés dans ces villes balnéaires de grands palaces (Lourdes, Bagnères de Luchon), marquées par le romantisme décadent du XIXe siècle et dont les thermes avaient fait la notoriété. Sur le buffet de la salle à manger, trônaient *l'Humanité*, les *Lettres françaises*, *France-Urss* et la *Pologne* - il y avait du reste dans ce magazine une iconographie dont l'incroyable marquage du noir et blanc, proche de la richesse de l'héliogravure me fascinait. Les livres de notre bibliothèque venaient pour beaucoup des Éditions de Moscou. Pourtant, c'est le port de Bordeaux qui, pour moi, représentait le vrai « monde » ; les cargos, les bordels dont les lumières colorées de rouge clignotaient tout le long du port ont profondément nourri mon imaginaire. Vers le milieu des années soixante, arrive ce que je qualifierais d'événement annonciateur des années soixante-huit, l'aventure « Sigma » qui installe dans ce Bordeaux paradoxalement clos et bourgeois, le *Living Theatre*, la galerie Froment Putman et de nombreuses propositions artistiques avant-gardistes. Je découvre cela émerveillé, à 15 ans.

A.C. L'ouverture des camps nazis en 1945 fait découvrir aux alliés les survivants décharnés de l'Holocauste. Vous avez douze ans quand votre père vous emmène voir *Nuits et Brouillards*. Trente-deux minutes qui vous marqueront à vie. Dès lors, sans en avoir pleinement conscience, vos rencontres seront pour la plupart, guidées par une sorte de responsabilité qui s'impose envers le peuple juif, interrogeant au-delà de ce drame votre démarche artistique.

^[1] *IDDU: L'atelier de Jean-Michel Fauquet*, Film d'Henri Colomer (2007)

L'exposition de Jean Michel Fauquet au château de Tours en image, Film de Arthur Le Fol (2009)

Retour à la base, un film d'Émerance Dubas (2011)

Jean-Michel Fauquet, Rencontres photographiques d'Arles, (2013)

Le Châle espagnol, Film de Aurèle Crasson et Claude Nourry (2016)

J-M.F. Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi moi j'avais survécu à cette histoire. « Regardez ce à quoi vous avez échappé, ce ventre encore fécond d'où est sortie la bête immonde », tel était le message terrifiant que je recevais en pleine figure. Je comprenais que nous avions une dette. Vérité ou déni, nous ne savions pas que les goulags étaient pleins de prisonniers, tant nous étions convaincus que le salut en passerait par le communisme. Mon exil de douze ans au Canada, provoqué par un désir ardent de fuir l'oppression qui m'habitait alors, efface provisoirement de mon esprit cette tragédie de l'Histoire. Le mot communisme était imprononçable au Canada, la sexualité était libre, les rencontres faciles, et mon désir de photographie était trop fort pour que je me retourne sur l'horreur. Ce n'est qu'en revenant à Paris que je prends conscience que cette réalité juive passe par l'absence de territoire. À la différence de mes amis juifs pour qui le livre représente le lieu de leur existence, je me rends compte à quel point mon territoire me constitue et me sens plus disciple du sol que régent de l'Histoire. Ils étaient de partout, toujours un livre à la main ou à écrire, leur monde était vaste, le mien était rural, pastoral. Sans l'avoir cherché, je me suis retrouvé à Paris dans le creuset de la création où se côtoyaient des peintres, des écrivains, des architectes, des réalisateurs, - juifs pour la plupart.

A.C. À l'âge adulte, vous perdez votre frère ; nouvelle prise de conscience de la mort, nouvelle blessure qui vous ramène après un long exil au Canada à ce que vous nommez « l'enfance » avec ce « in » privatif qui renvoie à une enfance privée de parole.

J-M.F. Depuis je construis des objets suspendus...

A.C. Dans les années quatre-vingt, une rupture totale s'opère. Vous vous installez à Paris, dans un petit atelier d'une rue au nom prédestiné, rue Beauregard, et épousez cette condition d'artiste dont on pourrait dire qu'elle est « involontaire » car vous travaillez la journée au Centre national du cinéma. Le désir de créer a-t-il été le fruit d'une décision irrévocable ? L'avez-vous laissé s'installer « malgré vous » ?

J-M.F. Ce désir m'habite depuis qu'à quatorze ans j'ai vu, à la lumière d'une lampe de poche, apparaître une image dans une assiette à soupe. Ce mot, révélation, propre à la photographie, est aussi à prendre dans le sens où le désir de revivre cet instant s'est lui-même révélé et ne m'a jamais plus quitté. Mon agrandisseur m'accompagnait partout où je me déplaçais. Alors, après ma journée de travail au CNC, je rentrais chez moi et me remettait à la tâche. J'y passais les trois quarts de mes nuits - ce qui sans doute m'a renvoyé à une certaine solitude pendant de très nombreuses années.

A.C. Comment conciliez-vous vos activités professionnelles avec votre travail de plasticien ?

J-M.F. Un jour je recevais André Labarthe en commission, il me demanda comment je faisais pour tenir cette position. Je lui répondis que c'était schizophrénique ; je vivais un état de déséquilibre et de dédoublement permanent qui oblige à marcher contre le pouvoir culturel institutionnel. Avec mes activités au CNC qui me confrontaient à longueur de journées « aux projets » de film que l'on me donnait à lire, j'ai appris là à tuer l'idée du projet ; je n'y croyais pas, il passait par une terminologie que je ne comprenais pas et sa fonction même ne pouvait en aucun cas s'appliquer à mon propre travail. Je ne suis pas un homme de projet, ce n'est qu'en travaillant que je vois ce que je fais.

A.C. Qui découvre vos œuvres constate inmanquablement qu'elles ne sont d'aucun genre, d'aucune référence directe, à peine si l'on y discerne cette frontière ténue qui sépare l'œuvre picturale de l'œuvre de photographie. Quelle résistance opposez-vous à la photographie ?

J-M.F.

« Je n'ai aucune peur de la photographie, tant qu'elle ne peut pas être utilisée dans le ciel et en enfer. »

Edward Munch.

Pour ce qui me concerne, je cesse de travailler la photographie lorsqu'elle effleure le réel. J'ai tenté de m'affranchir des limites de la photographie, je voulais élargir le geste et assouplir les contraintes qu'elle oppose au geste artistique qui est le mien.

A.C. Vous ne vous efforcez pas de photographier la nature, ou très peu, vos dessins ne sont pas non plus produits d'après nature et pourtant des paysages y sont bien présents. La démarche est constructiviste, processuelle. Vous élaborez des objets sculpturaux moins pour les faire vivre en tant que sculptures, que pour produire une sorte de langage ramené à la double dimension de la photographie qui raconte la nature telle que vous la percevez sans chercher de représentation imitative. Un des mystères de votre œuvre réside dans ce curieux phénomène qui consiste à construire des formes et à les donner à voir comme des objets du réel dans un décor qui passe également pour tel. Comment mesurez-vous cette impossibilité de « reproduire » la nature ?

J-M.F. Donner une juste place à ces objets mémoriels. Dans les années quatre-vingt, lorsque je réalise le livre *Ordalies*, j'ajoute en sous-titre « Crime avec paysage ». L'impossibilité de reproduire la nature est un moteur essentiel qui me permet de donner à voir l'invisibilité des choses, le hors-champ. L'icône parle tout autant par son hors cadre.

A.C. Vous évoquez très spontanément des auteurs d'écriture (Jacques Roubaud, Auguste Strinberg, Thomas Bernhard, Maurice Blanchot) (écrivains, poètes, philosophes) ou des peintres (Twombly, de Stäel, Vélasquez, Turner, Rembrandt). Les voix radiophoniques vous troublent autant que leurs propos nourrissent votre insatiable curiosité. Ces expériences sensorielles et intellectuelles sont manifestement parties prenantes de vos œuvres. Vous collectez, ramassez, amassez des objets venus d'ici, ailleurs et autre part en leur offrant l'hospitalité de votre atelier. Mais vous élaborez aussi d'étranges suspensions, vous travaillez vos formes avec la main vigoureuse du sculpteur et à la fois, celle, caressante du cireur, vous fabriquez toutes sortes d'abstractions qui toutes ensemble, participent d'une sorte d'immense « machine » à partir de laquelle les œuvres vont naître.

Pourriez-vous évoquer ce dispositif ?

J-M.F. Il s'agit d'une machine dont je suis à la fois l'un des rouages et celui qui la met en fonction, la développe. Elle s'exerce parce que la main aveugle – celle, de l'inconscient qui agit *malgré soi* –, façonne les objets ravivés de ma mémoire. Je dis souvent une chose qui peut paraître assez laconique « je suis. Je construis » et qui résume dans le fond l'idée que toute création « ferait » symptôme. L'existence est fondée sur de la perte ; et à construire, on reconstruit. Là réside un des ressorts de la création.

A.C. Votre studio de travail est lui aussi soumis aux rites et logiques de la création qui obéissent au rythme binaire du jour et de la nuit.

Le jour et la nuit, autre entité organique, quelle influence sur votre travail ?

J-M.F. À propos de la nuit, je vais citer cette phrase très fameuse de Blanchot « Quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît »^[2]. Il faut passer par la procédure des ténèbres pour que se révèle l'image photographique, mais c'est de l'image latente dont il est question. Lorsque l'on pousse le processus de révélation à son apogée, la photo retourne au noir mais elle contient ce qu'elle a fait disparaître.

^[2] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1968, p 215-216

A.C. Vous construisez les objets de vos photographies avec du carton – parfois même, du carton de récupération d’emballage de rouleaux de textile. Comment ce matériau joue-t-il conceptuellement dans les formes que vous lui donnez ?

J-M.F. C’était une chance que ce matériau pauvre, ce déchet issu du quartier industriel du Sentier, me soit donné comme support de mon travail plastique. De sa pauvreté vernaculaire émerge une certaine noblesse de forme et de langage.

A.C. Quelle fragilité voulez-vous montrer alors ?

J-M.F. L’ère du carton. Les systèmes les plus complexes de notre époque sont d’une immense fragilité.

A.C. « IDDU » revient souvent, entre autres vocables, qu’est-ce que c’est au juste ?

J-M.F. Iddu : « il est » en sicilien, c’est l’existence de l’autre.

A.C. Les montagnes sont rarement présentes dans vos photographies. Lorsqu’elles le sont, les images ne sont pas légendées, vous taisez le lieu ou faites d’un lieu, le lieu de toutes les montagnes. LA montagne est, chez vous, obsessionnelle - le « chez vous », renvoie également à votre atelier – on la retrouve dans les guides, les cartes IGN, les récits d’alpinistes fameux, dans tous ces ouvrages empilés, à portée de main... Comment ressurgit-elle ? Comment se réinvente-elle ?

J-M.F. La montagne réapparaît de la mémoire par le dessin. Elle est une forme première. Une forme écrasante qui pointe et qui monte. Elle est aussi fragile et préhensible dans mon atelier qu’elle m’a effarée enfant. Je peux désormais l’appréhender. Le dessin est ce qui capte la première surrection de ces formes.

A.C. À propos de l’absence de légendes, pourquoi laissez-vous le public décider du titre de vos œuvres ?

J-M.F. Parce qu’elles lui appartiennent. Chacun recrée son œuvre et donc la nomme. Francis Cohen, philosophe, rapporte le commentaire d’une spectatrice voyant dans la photo qui figure un homme de dos avec une kippa, (photo) le sexe d’une femme... très psychanalytique ! Le spectateur ne donne pas nécessairement de légende à l’image, en revanche, il construit Une légende.

Certes, ne pas titrer les œuvres complique les choses, notamment pour ma galerie. En parler revient à les décrire. Les pochettes, par contre, contenant mes négatifs, sont pleines de mots et de dessins. Cela me permet de retrouver mes images ce qui est primordial mais cela marque aussi la frontière de ce qui n’est pas encore exprimé peut-être, du non exprimable certainement.

A.C. Comment entrent vos livres dans le périmètre de votre œuvre ?

J-M.F. Les livres établissent très précisément des territoires de chaque travail abouti. Ce sont des marqueurs temporels de ma vie (*Le Chien noir, Le Grand séparateur, Le Mont Né, etc.*). Ces livres sont des espaces photo- biographiques.

A.C. Dans chacune de vos expositions, tant aux Rencontres d’Arles, qu’à la Maison européenne de la photographie ou dans la présente exposition du Musée de Nice, des ensembles composés se donnent à voir en polyptyques monumentaux dans lesquels les images résonnent entre elles. Chacune y trouve une place *ininterchangeable* à partir du moment où vous l’avez fixée dans son rapport à ses voisines immédiates. Poursuivant la question, plus intrigantes que le dispositif lui-même qui rappelle incontestablement les retables, sont les images insistantes et répétitives (la « Mariée », le « Grand séparateur », les objets suspendus, les objets « oratoires »). Elles

prennent place au milieu des nouvelles œuvres, et se donnent à lire comme des scènes charnières de cette grande narration constituée par la juxtaposition des photographies.

Qu'est-ce qui vous attache à elles ?

J-M.F. « La Fente », « la Couronne » et « la Séparâtre » constituent l'épine dorsale de mes retables. Ces trois images sont fondatrices d'une forme scripturale qui se donne à lire dans toutes ses tensions, ses vibrations, ses interprétations, ses formes originelles.

A.C. À quand remonte votre premier retable ? Qu'est-ce qui a soudainement fait basculer une présentation linéaire dans cette forme verticale dont certains cadres de photos, d'ailleurs, rappellent les riches ornements de retables d'église ?

J-M.F. 2010. On revient à ce qui a été dit précédemment, de l'accident ou de l'expérimentation naît une chose inattendue. Mettre une image de fruit à côté d'une architecture scénographiée, installe une dimension narrative extrêmement vaste. De ce principe d'« un plus un suggère trois », se crée une dynamique d'hybridation qui est la base même de la construction du retable.

A.C. Comment adaptez-vous ce dispositif à l'espace de l'exposition ?

J-M.F. Dans toutes les expositions je cherche le lieu, « la chapelle ardente ». J'adapte mes retables en fonction de l'espace d'accrochage, et je le positionne très haut comme un vitrail. Chaque lieu appelle un aménagement particulier, une écriture de l'image qui lui est propre. La forme même du retable se déploie autour d'une colonne vertébrale verticale où se positionnent des images particulières.

A.C. Vous ne travaillez pas, dites-vous, dans une perspective de « séries ». Ce qui interpelle néanmoins dans votre travail, c'est la répétition, le mouvement reconduit des images à motifs singuliers comme ceux de vos paysages par exemple : les fentes, les espaces clos, les chrysalides, l'eau furieuse, ce que vous nommez des « attracteurs ». Quelle différence faites-vous entre la répétition et la série ?

J-M.F. Je dirai que la série c'est la raison, le projet ; la répétition, l'inconscient. Bâtir un projet est un processus de planification, un programme, qui d'une certaine façon évite le doute, restreint les accidents. Je suis plutôt en attente d'une expérimentation auto génétique.

A.C. Y avait-il des photos dans la maison familiale de votre enfance ?

J-M.F. Il y avait une photo généalogique devant laquelle, très jeune, on m'a pointé toutes les filiations de suicidés.

A.C. Vous dessinez en permanence, depuis toujours. Aujourd'hui, ce médium semble prendre une importance considérable, allant presque mordre sur le terrain de la photographie. Des petits carnets aux grandes feuilles raisin, vous ne cessez de fabriquer des images que vous utiliserez ou non dans une intention photographique. À la différence d'avec la photographie que vous cherchez à effacer, vos dessins, dans leurs traits, dans leurs encres, dans leurs motifs sont d'une autre facture, plus clairvoyante, vous y cherchez le détail, vous l'accentuez. Quelle place pour vous occupe à présent le dessin ?

J-M.F. Une place première, nécessaire, chronique. C'est une respiration.

A.C. Nous avons souvent été ramenés à l'idée que votre atelier était un grand hypertexte, dans lequel chaque élément, dessin, sculpture, photographie, textes, mais aussi suspensions, éclairages, outils, dispositifs photographiques, etc. était partie prenante de ce réseau organique. Chacune de vos œuvres, une fois achevée, accueille tout ou partie de ce réseau, pour le refermer sur elle-même. Votre atelier donne cela à comprendre. Comment regardez-vous les œuvres produites ? Vivez-vous avec elles ?

J-M.F. Les œuvres coulent dans le bronze du temps des instants de ma vie. J'ai donc une mémoire assez précise de leur chronologie d'autant qu'elles sont souvent associées à des personnes avec qui s'est installé un dialogue critique. Je vis dans mon atelier, au milieu de mon travail. Certaines photos sont au mur depuis longtemps, ces images ne sont pas neutres. Il y a une sorte d'épreuve à les garder ainsi, une force de résistance qui m'interdit de les « liquider » et de passer à autre chose. Il y a un effet miroir. Si demain j'investissais un grand atelier, ses murs seraient destinés à servir de support d'un travail en expansion. Les œuvres une fois créées deviennent étrangères, elles n'ont pas vocation à être exposées dans un atelier de création.

A.C. Jusqu'à quelles limites pensez-vous pouvoir étirer la photographie, est-ce une manière peut-être paradoxale de continuer à la faire exister ?

J-M.F. J'ai un grand désir de confronter la photo à d'autres matériaux, aller plus loin dans la fusion de la sculpture et de la photo. J'expérimente les matières d'aujourd'hui leur fragilité, leur immédiateté (les tirages bon marché notamment), je cherche ce que peut produire la répétition, je laisse dériver et vois ce que cela produit.