

de compréhension. Est-ce que c'est à l'artiste de le faire ou à des médiateurs, je ne sais pas. En tout cas, je crois que l'art contemporain est en manque d'éducation. Cette difficulté est devenue si grande qu'aujourd'hui un centre d'art ne se permet plus de faire une exposition sauf si elle est grand public. L'artiste a un contrat : il doit s'investir dans le local, faire des interventions en collège, au lycée voire en maternelle.

**En termes d'espace public, d'œuvre collective, qu'espères-tu produire ?**

**Y a-t-il des montées en généralité ?**

J'aimerais que l'on se pose des questions sur ce qui fait art et même œuvre. Je suis particulièrement intéressée par la notion de convivialité, par le rapport à autrui. Que fait-on comment gère-t-on le rapport à autrui, artistes comme curistes, dans cet espace du centre d'art, un véritable espace communautaire ? Dans le monde de l'art, on dit « la Cure n'est pas une œuvre ».

## Entretien avec Katherine Blanc

**J**e travaille sur le flux, l'idée de flux. Ma démarche, c'est essayer de comprendre comment les flux nous arrivent à travers la matière et nous permettent de percevoir l'espace. Ce que je fais, j'utilise une plaque qui va être soumise à la lumière mais pas seulement à la lumière artificielle, mais aussi à la lumière naturelle. Je suis passé d'une matière opaque sur laquelle il y a un recouvrement, où tout le travail pictural c'est du recouvrement, à l'idée que si c'est bien construit de l'intérieur la trace, l'empreinte, sera bonne. C'est pour ça que j'en arrive à un travail de photographie, c'est-à-dire que je peux capturer par photographie ce qui s'exprime à travers un flux. Pour moi, la photographie c'est une trace, ce genre de traces me permet de voir si ma perception de la lumière, la manière dont je la travaille est proche, ce qu'on a pu enregistrer par l'appareil photographique, un flux qui passe à travers la matière et qui donc peut être reproduit comme espace. Les gens sont toujours persuadés que j'ai une technologie d'enfer pour repérer ça, alors qu'il n'y a pas de technologie, il y a de la matière, tu as un flux, et à travers cette matière, tu peux obtenir un espace d'une profondeur absolument incroyable parce que tu te retrouves la nuit là-dedans, tu rentres dans cet espace, tu n'es plus extérieur. Et moi je suis rentré dans le mot latin *perspicere*, voir à travers exactement. Après j'ai retravaillé sur l'idée de la perspective à travers cette idée de voir à travers et non plus le point de fuite.

Alors que notre mode de perception est uniquement basée sur la lumière ; le fait que le signal lumineux soit enregistré soit de manière divine, soit de manière marchande mercantile et qu'il n'y ait pas eu d'entre deux possible, m'interroge. Je n'ai pas la réponse, il y a une clé par rapport au fait qu'on ait basculé dans un monde dit « scientifique » avec le refus de toute connotation sacrée et avec le fait qu'on est en train de re-basculer dans le commercial d'abord avant de repasser peut-être au sacré. Pendant des années, les gens ne voyaient pas dans mes tableaux les vitraux puis tout d'un coup, ils commencèrent à me suggérer que tout cela avait à voir avec le vitrail et je trouve rigolote la perception visuelle du vitrail qui a été quelque chose de sacré en son temps et qui est devenu quelque chose d'un peu moche.

**Comment en êtes-vous venue à travailler sur l'espace public ? Décrivez quelques expériences marquantes.**

J'avais d'abord fait une expo qui s'appelait « rendre transparent jusqu'à l'opacité » autour de la pensée dont les urbanistes pourraient

■ Katherine Blanc, peintre, née à Fontenay aux Roses en 1966, vit et travaille à Paris. Elle expose à la galerie États d'Art à Paris.

construire des villes où ils penseraient à mettre en espace souterrain ce qui est émis... Si tu prends le travail de James Turrell, tu pourrais penser que le métro est un espace d'habitat absolument fantastique et il suffirait de se pencher sur la température, la lumière pour que de cet espace où tu n'as pas envie de rester tu aies envie d'y rester tout le temps et ça, rien que le fait qu'au niveau de la politique urbanistique, ça n'ait pas été pensé, moi cela m'étonne... Quand j'avais fait cette expo, c'était au moment où l'on parlait beaucoup de transparence politique, c'est pour ça que j'avais dit rendre transparent jusqu'à l'opacité, parce qu'il n'existe pas de transparence, même le verre n'est pas transparent.

J'ai fait deux interventions en espace public, un premier qui était dans le tunnel de la Petite Ceinture qui fait le tour de Paris pour les projets de l'an 2000 avec la DRAC et il y avait 3 kms de tunnel. C'était une installation non pérenne c'est-à-dire qu'elle est restée une nuit et l'idée, (il y avait une fête à ce moment-là), était de faire une ouverture sur le tunnel complètement fermée avec mes tableaux comme fenêtre de cet espace qui était complètement fermé. Il n'y avait pas d'autre lumière finalement que mes tableaux. L'idée, c'était cette mémoire du train qui passait dans le tunnel et moi j'avais travaillé sur la configuration des fenêtres du train, tous les tableaux étaient des fenêtres de format 1,54 m x 1,74 m... c'était le format de la fenêtre de train, il y avait huit tableaux sur 3 km, ce qui n'est pas grand-chose vu leur format, mais ça éclairait jusqu'au bout. J'avais nommé cela transport d'image parce je suis toujours dans l'idée du flux. Cet événement a duré une nuit et 3000 personnes l'ont vu. Depuis on m'en parle parce qu'en plus c'était lié à l'environnement, parce que c'était l'idée de rendre la Petite Ceinture piétonne et donc un espace qui serait déambulatoire.

Du coup, la RATP, à qui j'avais soumis l'installation, m'a proposé une installation provisoire dans le métro sur la nouvelle ligne 14: ils voulaient pré-tester la perception des gens. Ils ont essayé de mettre à l'épreuve mon projet définitif qui était l'installation de la station Arsenal où le train passe sans s'arrêter entre deux quais et je voulais faire deux murs d'image, de part et d'autre du train, en forme de paysage, d'ouverture vers un extérieur imaginaire en cinétique puisque toi tu te déplaçais et le paysage bougeait parce que le train bougeait c'était à l'inverse. C'était le projet que j'avais employé dans le tunnel pour essayer de voir l'impact que faisaient ces fenêtres.

**De quelle manière vous inscrivez-vous dans les évolutions de l'art des dernières années? Comment se modifient le statut de l'artiste et son rapport aux institutions?**  
Les artistes sont sortis de l'atelier et ils ont envie d'être ici, là maintenant dans la société, et en même temps le travail est de plus en plus

différé en réalité. Que ce soit par la projection, les sons, les moyens artistiques utilisés, il y a toujours des écrans, c'est-à-dire qu'on n'est pas dans le cas ici maintenant, on est dans une démarche de là-ici-maintenant avec des outils de différé... Pour moi le flux lumineux, il est là, il te percute de manière instantanée. Quand tu prends une image vidéo, elle passe par un certain nombre d'outils avant d'être retranscrite, ce flux-là est différé. La majorité des artistes utilisent le différé. Il n'y a pas une matière qui est là en elle-même: on assiste à une dématérialisation. Nous avons des écrans divers – pour la vidéo c'est assez évident – pour transcrire ce que nous avons à dire. En d'autres termes, on passe par une multitude de sas qui vont permettre de matérialiser une idée. Les artistes eux-mêmes ne supportent plus l'enfermement: il faut sortir de l'atelier, le monde est en vie, bougeons avec lui, frénétiquement. En plus il y a eu une pression du genre « vous ne pouvez pas être exclus, vous ne pouvez pas être en dehors du monde, le monde avance, il faut que vous avanciez avec lui ». C'est la fonction sociale, le peintre en a eu marre de ne pas avoir de fonction sociale.

Dès le début, je ne me suis jamais dit que je voulais être artiste. Par contre, j'avais énormément envie d'être en recul... Le flux cosmique, j'aime, mais le flux social me perturbe énormément, j'ai trouvé, adulte, un endroit où je pouvais être enfermée et qui me permette un espace hors du code social. Et c'est pas du tout parce que j'aimais peindre ou représenter. Je crois que l'artistique n'est qu'un truc de vie. Mais justement là on est dans une confusion parce que être artiste ou même intellectuel suppose le recul et seulement le recul; c'est-à-dire être à un endroit de la société qui te permette de l'embrasser d'une manière qui n'est pas à l'endroit des autres.

Le problème que j'ai eu avec la RATP après n'était pas sur le coût du projet parce qu'il les intéressait, mais sur la maintenance. Sur cette station à cause des tagueurs, il fallait poster des gens en continu pour pouvoir assurer la pérennité du truc et ça a été le frein... Cela budgétait en fait dix millions de francs... C'est-à-dire qu'ils m'ont demandé un partenaire pour faire le projet, quelqu'un qui investirait de l'argent puisque eux n'en investissent pas ou très peu à ce niveau-là. C'est réellement la limite que je trouve dans le rapport à l'institution, c'est la manière dont ils vont utiliser les forces vives artistiques pour les mettre au service, non pas directement du marché, mais d'idée générale de « commerciabilité » de leur outil.

Il y a eu deux phénomènes, les artistes n'ont plus voulu rester dans l'atelier et les intermédiaires n'ont plus voulu rester intermédiaires, ils ont voulu être partie prenante de l'œuvre. Ce sont en fait ces

institutions qui sont créatrices elles-mêmes des œuvres, c'est-à-dire qu'elles proposent en disant « orientez-vous, travaillez là-dessus ». Il y a un appel d'offres, donc elles sont agissantes. Si tu sais brancher une télé vidéo et mettre un meuble ici, un meuble là et faire l'installation, tu deviens partie prenante de l'œuvre... Plus tu as des moyens d'accès à l'œuvre, plus tu as d'interférences et plus ça s'inscrit dans le champ social. C'est pour ça que la peinture fait peur, ce sont des électrons libres, je ne possède pas l'œuvre, je suis incapable de la produire et le peintre est totalement maître de son tableau.

**Cosmopolitiques : Concevez-vous votre travail comme modifiant les rapports à la nature ou au cosmos et de quelle façon ? De quelle manière pensez-vous que votre travail intervient, à ce titre, dans le champ politique ?**

Je pense que la globalisation vise à ne rendre qu'Un, un ensemble d'individus, pour arriver à la compréhension de l'individu comme Un. Elle abrasera toutes différences entre deux populations, deux cultures, etc. Elle risque d'éliminer un maximum de gens, de dématérialiser un maximum, tout cela me paraît très logique par rapport à l'évolution, mais en tant qu'être, individu, en tant que sujet, ça me fait souffrir. C'est insupportable de penser qu'on va être éradiqué au nom de l'évolution, donc je comprends la globalisation, je comprends qu'on réduise, mais je n'en ai pas envie. Je résiste à cette idée-là en tant que sujet ouvert aux flux du cosmos. Pour moi, la réalité, le monde, la perception du monde que j'ai, constituent un tout extrêmement lié, organique. Quand je vois un arbre, je ne pense pas un arbre, je pense aux flux, à la matière qui arrive. Par ailleurs, j'articule microcosme et macrocosme : je suis partie sur l'idée d'une visualisation interne de mon propre organisme avant de passer au cosmos.

Pourtant, je refuse la notion d'ordre cosmopolitique, car je me place du côté de la gestation. « Il émane de mon travail un univers en devenir, qui s'apparente à une conception du monde non encore arrivée à terme, mais se développant sous des formes déjà existantes dans l'espace qui les contient. C'est comme si le liant d'un monde (d'un informe) organique mettait ça et là en lumière une totalité pressentie, prête à éclore dans le regard de l'autre. Je tiens cependant à préciser que les

■ Extrait d'un autre entretien avec Katherine Blanc, « D'une trace écrite percée lumineuse », recueilli par Isabelle Garron, catalogue, Galerie États d'Art, (1999?).

formes que je travaille n'existent, ni ne s'inspirent pas à proprement parler de cette image fœtale. Un tel rapprochement vient probablement de cette naissance de formes que je vais chercher sur une source lumineuse, donc à une origine »<sup>1</sup>. C'est tellement lié, ça grouille telle-

ment de partout, de choses infimes etc. que l'idée de vouloir mettre un ordre là-dedans, c'est couper tous liens... Kawamata (un artiste que j'aime bien) rend visibles les liens invisibles avec des choses d'une fragilité extrême, qui ne pourraient pas tenir d'une manière pérenne, toujours avec des petits bouts de bois, il lie des bâtiments les uns par les autres et lie des espaces entre eux... Il montre à quel point les choses sont imbriquées, et ça rejoint la question de la gestation : si tout agit sur tout, tu ne peux pas diriger de manière précise parce que ce serait couper une partie de l'univers.