

2.0.1

Revue de recherche sur l'art du XIX^e au XXI^e siècle

—

Dossier hors série « Revues d'artistes »

Février 2010

—

Entretien avec Céline Duval

Céline Duval constitue depuis de nombreuses années un fonds iconographique composé de photographies : les siennes, mais aussi et surtout des clichés amateurs, des cartes postales, des publicités, des images découpées dans les magazines, la presse, etc. Penser, classer, ordonner, remettre en circulation ces images à travers toutes sortes d'imprimés ou encore des diaporamas, caractérise alors l'activité qu'elle réalise sous le nom [documentation céline duval](#), en s'attachant à la fois aux stéréotypes ou aux standards que ces photographies véhiculent et à la possibilité d'une écriture par le montage d'images.

Entre 2001 et 2009, cette démarche a notamment donné lieu à l'édition de la Revue en 4 images.

Jérôme Dupeyrat : Votre pratique artistique s'appuie sur la vaste collection d'images que vous avez constituée depuis plusieurs années, la documentation céline duval, une dénomination qui est devenue votre signature. Pourriez-vous tout d'abord expliquer pourquoi utiliser cette identification plutôt que simplement votre nom ? Et pourquoi avoir choisi le terme de « documentation », plutôt que celui d'« archive » par exemple ?

Céline Duval : Lorsque j'ai fabriqué mes premiers tampons pour marquer les images passées entre mes mains, j'ai testé différents noms : archive céline duval, recherche céline duval, offert par céline duval et documentation céline duval. J'ai finalement choisi la dernière solution et l'ai utilisée comme une marque. C'est d'ailleurs sous ce nom que j'ai créé ma micro-entreprise en 1999 et je l'affirme comme une signature. Déjà le mot « documentation » apparaissait sur mes albums photos restituant mes balades dominicales, lorsque j'étais aux Beaux-Arts. Une tentative de documenter le monde.

J'ai toujours considéré ce fonds iconographique comme étant actif, avec prêts, échanges ou dons possibles, alors que dans le mot « archive » ou bien « collection », il y a une notion plus figée, plus morbide aussi.

J.D. : Est-ce qu'il faut envisager « documentation » dans la même perspective que Douglas Huebler – et de nombreux artistes conceptuels de sa génération – lorsqu'il déclarait, à propos de son travail prenant la forme d'une documentation du réel : « Le

monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu¹ » ?

C.D. : Exactement, je suis tout à fait d'accord avec cela. Un autre élément important dans la construction de mon intérêt pour les pratiques de documentation a été ma visite de l'exposition *Hors-Limite*, qui a eu lieu au centre Georges Pompidou en 1994. L'exposition montrait de nombreux documents d'archives sur les performances des années 1970. Il s'agissait d'artistes qui voulaient résister au musée à travers cette pratique, et finalement, ce que l'on pouvait voir de ces performances en 1994, c'était de grands tirages photographiques, présentés aux murs de façons très sacralisante. C'est à travers ces traces que ces artistes ont finalement été muséifiés, mais il était clair pour moi que l'art ne réside pas là. Les photographies de performances, tout comme les vidéos d'ailleurs, sont une restitution documentaire de l'acte, mais pas l'acte artistique. C'est seulement pour mémoriser l'évènement ou pour des raisons commerciales que ces traces ont été produites.

En tout cas la question de la documentation vient de cette histoire : celle de l'art conceptuel et des pratiques processuelles, et en effet, je dis désormais que documentation céline duval est mon nom d'artiste, et ce, tout en lettres minuscules. J'insiste sur ce point. Même si c'est une erreur typographique, je l'assume, car je n'aime pas qu'une lettre soit plus grande qu'une autre.

J.D. : Tout comme herman de vries, qui a fait le choix de n'écrire qu'en minuscules, pour manifester son opposition à toute forme de pensée hiérarchique ? Il a d'ailleurs réussi à imposer cet usage pour l'écriture de son nom et parfois même dans l'intégralité des textes qui lui sont consacrés, ce qui est peut-être bien un aspect à part entière de son corpus artistique.

C.D. : Oui, il s'agit de la même démarche, bien que je n'aie découvert son travail qu'en 2006. Je n'aime pas qu'il y ait de hiérarchie entre les lettres comme je n'aime pas qu'il y ait une hiérarchie entre les êtres, en raison de leur profession, de leur titre, ou de quoi que ce soit d'autre. Il y a dans la majuscule quelque chose de l'ordre de la supériorité et de la révérence auquel je ne veux pas adhérer.

J.D. : Quand le travail de collecte d'images a-t-il commencé et comment la documentation se constitue t-elle, d'un point de vue pratique et temporel ?

C.D. : De 8 à 18 ans, j'avais une pratique du dessin, mais en réalité je ne faisais que recopier des images. Lorsque j'en ai pris conscience, j'ai compris qu'il serait plus intéressant de travailler directement avec ces images plutôt que de les recopier.

¹ Douglas Huebler in *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelau, 1969, n.p.

J'ai commencé à découper des magazines et à classer des images publicitaires vers 12 ans, avec l'apparition de magazines à la maison. Parallèlement, j'avais vu dans des brocantes de vieilles publicités, qui avaient été sélectionnées et conservées : une traversée du temps qui leur donnait une valeur ajoutée. De manière plus ou moins consciente, j'avais aussi cette intention de faire traverser le temps aux images qui me plaisaient, témoins d'une époque.

Puis lorsque j'étais aux Beaux-Arts, j'ai compris que je pouvais en faire un usage d'écriture et j'ai continué à découper des images, à acheter des cartes postales couleurs en brocantes, puis plus tard à réunir des photos privées, dites « amateurs ». Maintenant, j'en télécharge aussi beaucoup sur Internet depuis des sites de partages de fichiers.

J.D. : On retrouve à travers les images de votre documentation un certain nombre de stéréotypes visuels. Est-ce dû simplement aux hasards de l'accumulation ou bien cherchez-vous activement à débusquer de tels stéréotypes, et dans ce cas, que révèlent-ils de notre environnement ?

C.D. : Les stéréotypes émergent d'eux-mêmes, sous l'effet de l'accumulation. Ils sont aussi liés à l'évolution de la société et de la photographie. Par exemple, à partir des années 1930 et jusqu'à aujourd'hui, sont produites des photographies de gens qui posent fièrement avec leur voiture. Puis vers les années 1960, on commence à voir des gens qui enlacent des téléviseurs, et un peu avant, des radios. La pose est liée au pouvoir économique (il s'agit d'un signe de distinction sociale : « j'ai de l'argent, regardez comme je suis fort »), ou bien aux exploits sportifs ou aux récoltes de chasse et de pêche. Toutes ces photographies sont des trophées. J'ai appris cela à travers mes recherches, et en ai eu confirmation en lisant trop tardivement *Un Art moyen* de Pierre Bourdieu².

D'autres stéréotypes naissent de l'intimité et de l'amour, comme prendre en photo ses enfants dans le bain, ce que l'on voit à partir de l'apparition des flashes sur les appareils.

Lorsque ces thèmes apparaissent, le jeu de l'accumulation me pousse à chercher d'autres photographies semblables. Il y a quelque chose de l'ordre de la quête, pour compléter des séries qui existent, mais qui au départ sont apparues sans que ce soit volontaire, par la force des choses, parce qu'on retrouve des comportements identiques chez toutes les personnes dans les photographies amateurs, parce qu'il y a des principes de compositions ou des thèmes qui reviennent sans cesse dans les publicités et les cartes postales, etc.

Ce sont des choses que j'ai du mal à comprendre, qui souvent me semblent stupides, mais qui reflètent une réalité sociale et des comportements humains. Je les mets en évidence pour tenter de comprendre le monde dans lequel je vis. En pointant du doigt

² Pierre Bourdieu avec Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éd. de Minuit, 1965.

ces failles comportementales, je tente de montrer aux gens un miroir déformant, nous renvoyant l'aberration de nos comportements de consommateurs. C'est quelque chose que je partage avec Taroop & Glabel par exemple.

Toutes ces images sont mon vocabulaire, et j'espère aujourd'hui dépasser le stade du classement de stéréotypes pour trouver mon écriture, parler et montrer notre histoire, montrer comment on construit et détruit notre monde.

J.D. : L'une de vos sources, source de collecte et visiblement source d'intérêt, est donc la photographie amateur. Qu'est-ce qui retient votre attention dans cette pratique ?

C.D. : Oui, c'est venu dans un second temps, mais maintenant la photographie privée a pris le dessus dans mon fonds iconographique. Particulièrement depuis que j'organise des « rencontres albums de famille »³. Pour moi la photographie amateur traduit un réel, elle reproduit un moment passé, qui a eu lieu en vrai, à l'opposé de l'image publicitaire ou de mode, construite sur l'artifice. Plus jeune, je n'avais accès qu'à elles et sélectionnais particulièrement des images reproduisant des moments de vie, manière de me rapprocher au plus près de celle-ci. Avec les photographies trouvées aux puces, j'étais en plein dedans, c'était presque trop, car la mort était aussi présente que la vie. La plupart provenaient d'un temps que je n'avais pas connu, alors la dimension fictive apparaissait, ce qui m'a permis de prendre très vite de la distance et de pouvoir jouer avec. J'aime écrire des histoires (des fictions) avec des fragments du réel. Ce sont ces passages entre réalité et fiction qui m'intéressent.

J.D. : Est-ce que les photos amateurs, les cartes postales, les publicités, ont le même statut au sein de la documentation ?

C.D. : Tout est rigoureusement classé, par type d'images, par thèmes. Mais en revanche le classement évolue en permanence, et il n'empêche pas que je fasse des rapprochements entre des photos qui ne sont pas classées au même endroit, au contraire. Par exemple entre des publicités et des photos amateurs, car la publicité est traversée par des emprunts à la photographie amateur, de même que l'on voit souvent dans les photos amateurs des personnes qui reproduisent par mimétisme des poses ou des stéréotypes véhiculés par la publicité. Des filles mimant des postures de mannequins par exemple. Les gens voient des publicités et les photographes

³ Pour les « rencontres albums de famille », documentation céline duval vous invite munis de vos photos de famille (albums ou boîtes à chaussures et vrac) pour participer à son fonds iconographique. En confiant vos images à son regard, le temps d'un week-end, vous recevrez en échange certaines de ses éditions. Autrement dit, les gens viennent avec leurs photographies privées, l'artiste les regarde avec eux et en sélectionne certaines qui seront numérisées sur place par des assistants. Chaque personne signe un contrat autorisant l'utilisation de ses photographies et repart avec un CD contenant leurs scans bruts, ainsi qu'avec des publications de la documentation céline duval.

professionnels ont forcément vu des photos de famille, des photos amateurs donc, avant d'avoir leur pratique professionnelle. Les échanges sont logiques.

J.D. : Est-ce que cet intérêt pour la photographie amateur, mais aussi pour les cartes postales et la publicité, a plus largement à voir avec une attention aux diverses manifestations de la culture populaire ?

C.D. : Mon intérêt se porte davantage sur ce que véhicule l'image et sur sa construction que sur son statut.

Pour les cartes postales, voir comment les photographes et les éditeurs inventent le monde pour le représenter est passionnant. L'ajout de premiers plans (fleurs, oranges, jambon, bites d'amarrage...), pour vendre un paysage, peut sembler aberrant voir stupide, mais ça existe. J'ai été si déconcertée, après quatre ans de collecte et d'archivage, de découvrir dans ma rubrique « premier plan / ajout » quatre cartes postales avec strictement la même rangée de fleurs devant quatre paysages bien différents. Comment et pourquoi cela existe ? A-t-on réellement besoin de cela ? Mettre en évidence ces aberrations visuelles était une de mes missions, ainsi qu'un jeu. C'est aussi la raison pour laquelle je ne crois pas aux images des cartes postales, qui sont des fictions.

Lorsque que je cherchais ces cartes postales, aux puces de Montreuil, mon vendeur avait aussi une valise pleine de photographies amateurs. À cette époque (en 1998) elles n'intéressaient pas encore grand monde, et c'est à ce moment précis que je m'y suis penchée. Toutes ces photos réalisées dans un contexte privé, dont tout le monde se fichait, finissaient à la poubelle ou aux puces. Aujourd'hui, certaines peuvent atteindre des prix exorbitant sur Ebay ou chez des marchands spécialisés, c'est assez écœurant.

Un jour, une photographie de vestiges à Athènes a particulièrement retenu mon attention, sans savoir pourquoi ; on y voyait un panneau au milieu de ruines. J'ai finalement compris la raison au bout d'un an lorsque que j'ai vu ce même panneau et ce même endroit dans une de mes cartes postales. Une sorte de choc entre une fiction (la carte postale) et une réalité. C'est ainsi que sont nés mes premiers *Tilt*⁴, par le rapprochement de cartes postales et de photographies amateurs similaires.

J.D. : Ces photos peuvent susciter à certains égards un sentiment de nostalgie. Est-ce un aspect présent à votre esprit ?

C.D. : On m'a souvent interrogé sur cette question de la nostalgie, sur sa place dans mon travail, mais je ne pense pas que cela y soit présent, tout d'abord car il s'agit souvent d'images appartenant à des époques que je n'ai pas vécues, et dont je ne peux donc pas être nostalgique.

⁴ Les *Tilt* résultent de la confrontation de deux images dans un livret constitué d'une feuille pliée en deux. Cf. <http://www.doc-cd.net/index2.html>, section « livres uniques », rubrique « tilt ».

Pour moi ce ne sont pas des souvenirs personnels, mais une matière première. J'aime ces images, leur esthétique, mais j'ai la distance suffisante pour ne pas être dans une forme de pathos. Lorsque une image peut se rattacher à des souvenirs personnels, je fais tout pour prendre de la distance. D'ailleurs, d'un point de vue matériel et technique, je ne suis pas du tout dans une approche nostalgique de ces images. Je les retravaille énormément pour supprimer toutes les traces d'usures, de vieillissement, tout ce qu'il pourrait y avoir de fétichiste dans le rapport à l'objet qu'est la photographie. Je recadre, dépoussière, ajuste les densités. Et ce travail de traitement numérique des images est très éloigné d'un comportement nostalgique.

J.D. : Mais même si la dimension nostalgique est totalement absente de votre travail de conception, l'envisagez-vous comme une réception possible et valable de vos œuvres de la part des spectateurs ? Car vous ne pouvez pas empêcher que telle image ou telle autre, à un moment donné, évoque à une tierce personne un souvenir personnel.

C.D. : Effectivement, je ne peux pas l'empêcher. Nous savons qu'à partir du moment où un travail est rendu publique, il échappe à son auteur. Les images sont des réceptacles faciles pour la projection de soi, ainsi chacun y voit ce qu'il a envie d'y voir et si nostalgie il y a, c'est le regardant qui est concerné. Mais personnellement, je ne suis pas nostalgique d'une époque que je n'ai pas connue.

J.D. : Votre rapport à l'image relève t-il d'une forme d'appropriationnisme ?

C.D. : Il y a un emprunt, hérité bien sûr de Duchamp et du fait qu'un artiste aujourd'hui peut travailler avec un matériau déjà existant sans se poser de question. Mais la notion d'autorité, la mort de l'auteur, cela ne me préoccupe pas. C'est vraiment l'image, son contenu, qui m'intéresse. C'est véritablement un travail d'iconographie. Un travail sur la photographie, sur le processus photographique, mais pas sur les conditions de productions de l'art, donc l'autorité, la citation, cela ne fait pas partie de mes préoccupations.

Lorsque j'étais aux Beaux-Arts, j'ai pris beaucoup de photographies, mais elles finissaient toujours dans des boîtes et je trouvais ça trop triste. À un moment donné, j'ai donc décidé de ne plus faire de photographie mais de travailler sur l'acte photographique lui-même – j'ai fait alors de nombreux sténopés qui s'autodétruisaient durant la prise de vue, des *camera obscura* en chocolat, en cire, par exemple. Puis j'ai repris la photographie pour travailler sur la construction du regard ; je photographiais dans les rues des gens en train de regarder, et je classais ces photographies par typologie de regards : affectif, consommateur, lecteur... et effectuais la même recherche dans les images déjà existantes (cartes postales, images de presse, photos de famille). Cette documentation m'a semblé très vite plus riche que mes propres

images et j'ai préféré les montrer sans différenciation ni hiérarchie. C'est précisément là qu'est né mon fonds iconographique.

J.D. : L'un de vos modes de visibilité privilégié est l'édition, en particulier avec la *Revue en 4 images*. Comment en êtes vous venue à l'utilisation de ce support et quel est pour vous l'intérêt de l'imprimé et de l'édition ?

C.D. : Là encore, cela a commencé dès mes études aux Beaux-Arts. Je réalisais des attestations certifiant qu'une personne avait participé aux actions que je réalisais alors avec mes sténopés. Cela était très lié à un usage conceptuel du document et c'était déjà une forme de travail sur l'imprimé. Puis j'avais fait aussi diverses choses restées à l'état de prototype par manque de moyens pour véritablement les éditer.

Enfin, j'ai réalisé que la place de l'image était l'imprimé, la reproduction du papier. C'est le meilleur moyen pour ne pas la sacraliser et pour la diffuser. Pour que ces images ne restent pas uniques et précieuses, mais deviennent plus démocratiques.

J.D. : Les fondements du livre d'artiste donc...

C.D. : Complètement. Je ne le savais pas au départ. Mais lorsque j'ai découvert les livres de Hans-Peter Feldmann, cela m'a conforté dans l'idée que je m'étais engagée sur une bonne voie. Alors je l'ai rencontré et nous avons fait ensemble les sept *Cahiers d'images*⁵ entre 2001 et 2002. La *Revue en 4 images* a commencé elle aussi en 2001.

J.D. : Quelles sont les similitudes et les divergences entre votre pratique aujourd'hui et celle initiée dans les années 1960 par des artistes tel que Hans-Peter Feldmann ?

C.D. : Nous n'avons pas le même type d'intérêt pour l'image. Mon intérêt est très souvent pictural, plus proche de Baldessari que de Feldmann par exemple. Je m'intéresse de plus en plus à des questions abstraites : à des relations d'équilibre, des rapports de composition. Il n'y a pas cela chez Feldmann et nous n'avons donc pas la même écriture, le même vocabulaire, c'est-à-dire la même façon de mettre les images en relation entre elles.

Tout simplement car nous n'avons pas la même histoire. Mais on se rejoint dans notre goût de l'image et dans notre rapport général à l'art. C'est ainsi que nous avons trouvé des compromis et des solutions communes pour les *Cahiers d'images*.

Nous sommes aussi tous les deux auto-éditeurs de notre travail. Lui l'a été pendant longtemps en tout cas. Bien sûr ce sont surtout ses premiers livres autoédités, les *Bilder*, qui m'ont profondément marquée. Et dans la façon d'appréhender le livre d'artiste, ce travail d'autoédition avec une grande économie de moyens est quelque chose que j'apprécie.

⁵ Céline Duval et Hans-Peter Feldmann, *Cahier d'images*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, sept publications en 2001-2002.

J.D. : L'édition marque le passage de la sphère privée à la sphère publique (et inversement). Qui plus est, dans vos éditions se sont souvent véritablement des images privées, empruntées à d'autres, qui sont publicisées. Qu'est-ce qui se joue dans cette mise en circulation ?

C.D. : « Donne une autre chance à la photographie d'être vue » : c'était mon slogan pour la *Revue en 4 images*. En déplaçant ces images du contexte privé de la famille à la sphère publique, elles se chargent d'un tout autre sens. Une fois numérisées, retravaillées, recadrées, assemblées, publiées, ces images s'arrachent à la réalité qu'elles désignaient pour concourir à une fiction. Et c'est aussi notre histoire commune.

J.D. : La *Revue en 4 images* est un périodique. Pourquoi avoir choisi cette récurrence ?

C.D. : Il y a diverses raisons. Parce que j'avais envie de tenir un rythme de travail. Faire un périodique tous les mois plutôt qu'un livre tous les ans, c'était un moyen de travailler régulièrement avec ma banque d'images. Par ailleurs, l'envoi mensuel de la revue aux abonnés me permettait de retrouver un goût là aussi bien antérieur pour la correspondance épistolaire. C'était une manière d'entretenir une relation avec les abonnés (l'abonnement consistant en l'envoi d'un carnet de 10 timbres pour recevoir 4 numéros), de leur livrer les choses par petits morceaux dans la durée plutôt que tout d'un coup.

Il y avait aussi des considérations économiques. Lorsque j'ai commencé, je n'avais pas assez d'argent pour faire un livre, mais je savais que j'en avais assez pour éditer quatre numéros de la *Revue en 4 images*. Quatre images, c'était à la fois un moyen de créer un objet autonome, une série d'images faisant une histoire, et une façon de pouvoir recommencer tous les mois. L'idée étant qu'au fur et à mesure, la réunion de ces revues composerait une sorte de livre. Un livre diffus, un livre en devenir, envoyé aux abonnés cahier par cahier.

J.D. : Le modèle de cela, tout autant que la revue alors, ce serait peut-être aussi ces encyclopédies des années 1950-70, que les lecteurs pouvaient se procurer livret par livret, par abonnement ou chez leur libraire, et qu'ils pouvaient ensuite relier ; ou encore les romans-feuilletons livrés épisode par épisode dans la presse.

C.D. : Oui, mais les revues aussi offrent souvent en fin d'année des coffrets pour réunir ensemble les numéros. C'est plutôt avec ces codes de la revue que j'ai joué : j'ai aussi imprimé des petits billets pour annoncer aux gens la fin de leur abonnement. Fut un temps, j'avais également prévu des cadeaux pour tout réabonnement. Tous ces petits détails sont des codes empruntés aux périodiques.

J.D. : La *Revue en 4 images* repose sur un principe de coédition entre vous et une tierce personne. Quel est le rôle joué par chacun ?

C.D. : J'ai édité seule les quatre premiers numéros de la revue en 2001, chacun à un mois d'intervalle. À chaque fois il s'agissait de quatre images au recto et d'un tampon au verso, avec mon nom et un titre (en fait la numérotation des images). Puis il y a eu une pause, pendant presque trois ans, liée à un séjour en Amérique Latine, et à mon retour, avec beaucoup de nouvelles images, je voulais faire de l'impression couleur. Comme cela coûtait beaucoup plus cher, j'ai pensé faire appel à des sponsors : l'idée était de laisser le verso au sponsor contre paiement de l'impression et la moitié des exemplaires. L'autre moitié me revenant pour mes abonnés, pour en conserver en vue de les réunir plus tard (ce qui est devenu les boîtes de la *Revue en 4 images* aujourd'hui⁶) et pour diffuser par d'autres moyens : la librairie du centre Pompidou en a vendu, Agnès b., la librairie Florence Loewy, etc. J'ai aussi eu un diffuseur en Espagne – ediciones originales – et j'en ai beaucoup donné dans mon entourage.

Au départ, la coédition était donc une solution pratique. Il s'agissait de financer la publication.

En fait, je n'ai jamais fait de *Revue en 4 images* en couleurs, mais le principe de coédition a très bien fonctionné, avec des gens qui ne se sont pas seulement considérés comme des sponsors, mais qui souvent voulaient faire un numéro avec moi. Pierre Leguillon le premier a eu envie de « m'offrir » un numéro. Il a été réalisé avec ses propres photos de famille, et intitulé *La Jetée d'Orly*⁷. Pour moi c'était une forme d'hommage à *La Jetée* de Chris Marker, qui a joué un rôle très important dans ma formation artistique, de par le traitement du temps qui y est proposé à travers le montage d'images fixes.

Et ainsi ont commencé à se développer des interactions entre les coéditeurs et moi-même. Selon les circonstances, je travaillais avec les photos du coéditeur, ou bien c'était lui qui avait des attentes précises à partir de ma collection. Dans tous les cas cela a donné lieu à de véritables échanges.

J.D. : De mécènes, les coéditeurs sont donc devenus collaborateurs.

C.D. : Oui, très rapidement. Pierre Leguillon ne m'a rien demandé de particulier, c'est moi qui ai voulu travailler avec ses images. Au numéro 6, le terme de « sponsor » ne convenait pas à Benoît Porcher, lui-même éditeur (Semiose éditions⁸), alors il m'a convaincue de changer ma formule. C'est à partir de là que la coédition est vraiment devenue un échange entre moi et l'autre personne.

⁶ *La boîte I, Revue en 4 images* n° 01>30, édition documentation céline duval, 2006.

La boîte II, Revue en 4 images n° 31>60, édition documentation céline duval, 2009.

⁷ *Revue en 4 images* n° 5, *La Jetée d'Orly*, coédition documentation céline duval et DiapoRoma (Pierre Leguillon), mars 2004.

⁸ *Revue en 4 images* n° 6, *Le Photographe*, coédition documentation céline duval et Semiose éditions (Benoît Porcher), avril 2004.

Cela a aussi permis de diffuser la revue d'une autre manière, puisque le coéditeur recevait 500 exemplaires qu'il était libre d'utiliser à sa guise. Par exemple, Pierre Leguillon, en résidence à la Villa Médicis, a demandé à ce qu'un exemplaire soit glissé dans chaque bulletin de paye du personnel. Certains les ont utilisés comme cartes de vœux pour la nouvelle année, d'autres les ont customisés pour se les réapproprier (Thorsten Baensch, Yann Sérandour).

Des abonnés fidèles ont également voulu soutenir la revue en devenant à leur tour des coéditeurs.

Au départ, c'était donc simplement une solution financière, puis pragmatique pour la question du stockage, ainsi que pour la diffusion. Puis la qualité des relations avec les différents coéditeurs m'a aussi beaucoup portée durant cette aventure.

J.D. : Cette dimension d'échange et de collaboration semble faire pleinement partie du projet. Cela me fait penser à la façon dont Gilles Mahé envisageait ses projets. Pour lui aussi les images étaient un moyen de créer de l'échange.

C.D. : Cela fait complètement partie du processus, puisque certains coéditeurs m'ont permis d'aller dans des directions que je n'aurais jamais prises sans eux. Aujourd'hui, je pourrais financer la revue sans coéditeur, mais j'ai continué à fonctionner ainsi parce qu'à chaque fois c'était une vraie aventure, un voyage.

Je me vois de plus en plus comme une passeuse d'images, une médiatrice entre les images et les gens, ce qui implique cette part d'échange, qui est d'autant plus possible que même si je travaille avec les images des autres, c'est une mémoire collective. Il y a des images qui parlent à tout le monde même si on ne connaît pas les gens qu'on y voit, parce que l'on a des souvenirs ou des références semblables.

J.D. : Il en va de même avec les abonnés : les échanges que vous avez avec eux sont liés directement à la forme revue. L'abonnement crée pour le périodique une relation avec l'auteur/l'éditeur, qui n'existe pas de manière aussi évidente pour le livre.

C.D. : Tout à fait, car ce sont vraiment des échanges suivis, proches de la correspondance épistolaire.

J.D. : Et pourtant vous allez cesser la publication de la *Revue en 4 images*. Le n° 60⁹ qui vient de paraître sera le dernier. Pourquoi ?

C.D. : Avant tout pour des raisons pratiques : je n'ai vraiment plus de place pour stocker tout cela. Je manque de temps aussi et je ne veux pas en arriver à un stade d'usure, où je me répéterais. Je crois avoir épuisé la forme de la séquence en quatre images.

⁹ *Revue en 4 images* n° 60, *Le Sillage*, coédition documentation céline duval et Eva Prouteau, juillet 2009.

J.D. : Récemment, vous avez eu régulièrement recours à la réalisation de diaporamas, pour des conférences en images. Vous avez également réalisé des expositions. À la Semiose galerie par exemple¹⁰, vous présentiez de grands tirages photographiques, sous forme de tapisserie ou encadrés. C'est un mode de présentation de l'image qui est nouveau me semble t-il dans votre travail. De l'image imprimée multiple et dispersable, à l'image projetée ou encore exposée sur les murs d'une galerie, le statut de l'œuvre change profondément. Qu'en est-il exactement ?

C.D. : Mes images étant en 2D, je continue à penser que le livre est leur lieu le plus logique. Le livre lui aussi se conçoit en 2D, double page par double page, même si l'objet final est tridimensionnel.

Par ailleurs, il y a quelque chose de vertical et d'autoritaire dans l'exposition. Les images y sont forcément plus sacralisées que dans le livre, ou que dans les diaporamas. Dans ceux-ci, les images ne sont pas fixes, ou du moins elles sont multipliées et s'enchaînent sans qu'il y ait de fixation possible sur telle image en particulier. Et elles ne sont pas matérialisées.

Pour l'exposition, j'ai voulu me confronter au devenir icône de l'image, en proposant des concepts auxquels je crois, comme la volonté, l'énergie vitale, le dépassement de soi... Les images peuvent aussi jouer dans un espace 3D. C'est intéressant de voir comment une image peut « tenir » sur l'espace d'un mur. Mais je n'ai pas le sens de la mise en espace, en dehors de l'espace de la page. Pour ce genre d'approche, je laisse faire les professionnels. C'est en grande partie Benoît Porcher qui a conçu la mise en espace des images pour l'exposition à la Semiose galerie. Et c'est quelque chose que je délègue volontiers. J'avais en revanche déterminé un ordre des images : un sens de lecture finalement, comme si nous avions un livre projeté dans l'espace d'exposition en quelque sorte.

Mes expositions et les diaporamas restent ainsi liés à cet intérêt pour l'écriture par le montage d'images.

¹⁰ documentation céline duval, Semiose galerie-éditions, Paris, 30 janvier - 14 mars 2009.

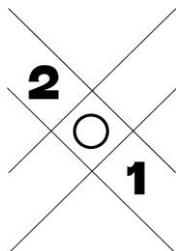
2.0.1

Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle

« Revues d'artistes »

Dossier hors série coordonné par Marie Boivent et Jérôme Dupeyrat

Février 2010



SOMMAIRE

<http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/>

Marie BOIVENT. — Avant-propos. [\[Lire\]](#)

Didier MATHIEU. — Publications d'artistes, en séries, à géométrie et périodicité variables : un réseau de dispersion des idées et des œuvres. [\[Lire\]](#)

Pascal LE COQ. — Ce que j'écris n'était peut-être pas vrai hier et sera peut-être faux demain mais aujourd'hui j'y crois. [\[Lire\]](#)

Céline DUVAL / Jérôme DUPEYRAT. — Entretien. [\[Lire\]](#)

Jérôme DUPEYRAT. — Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition. [\[Lire\]](#)