Mémoire et transmission

Rencontre avec Cécile Massart

Véronique Gorczynski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/887>

DOI : 10.4000/estampe.887

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 58-64

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Véronique Gorczynski, « Mémoire et transmission », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 243 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 17 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/887> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.887>

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MÉMOIRE ET TRANSMISSION. RENCONTRE AVEC CÉCILE MASSART

Propos recueillis par Véronique Gorczynski

Cécile Massart est une artiste plasticienne belge qui ne s'est jamais limitée à la pratique d'un seul médium. En 1994, elle commence à réaliser des reportages sur les sites de stockage des déchets radioactifs et leur identification dans plusieurs pays. Ces reportages donnent naissance à une production artistique très variée. Ces différentes œuvres reprises sous le titre *Un site archivé pour alpha, bêta, gamma* sont exposées dans des galeries du monde entier.

Comment vous êtes-vous formée à la gravure ?

Par hasard, je venais de m'installer à Bruxelles et par le biais d'une amie inscrite dans un atelier de gravure, j'ai rejoint l'académie d'Ixelles (Bruxelles). J'ai suivi le cours de gravure dans l'atelier de Marthe Velle. Je n'avais pas envie de faire de la gravure particulièrement, c'était une suite logique, je faisais déjà de la musique, chantais au sein d'un groupe, faisais de la céramique. Je m'intéressais à toutes les formes d'art. Donc pourquoi pas la gravure ? Je cherchais quelqu'un qui puisse m'enseigner une technique, mais aussi la personne avec qui je pourrais aller beaucoup plus loin. Lorsqu'on se cherche, peu importe la technique, c'est la personne qui va vous accompagner et vous posez la question : « Pourquoi ? », qui est importante.

Quelles techniques avez-vous apprises ?

Toutes les techniques, la taille douce, la xylographie, la linogravure, la sérigraphie... tout en apprenant les techniques d'impression et cela pendant cinq ans. J'ai rencontré Hayter dans son atelier, et par l'intermédiaire de Denise Zayan, taille-doucière, Henri Goetz. Ensuite, je suis partie en Pologne à Katowice, où il y avait de très bons graveurs. J'ai participé à quatorze biennales, en Allemagne mais aussi en Espagne...

Pour participer à des biennales vous aviez donc déjà beaucoup gravé ?

En effet, j'ai beaucoup travaillé, réalisé des recherches pendant mon apprentissage, mais aussi par la suite, puisque j'ai repris le poste de professeur, abandonné par Marthe Velle après son départ à la retraite !

Vous maîtrisez les techniques mais aussi les couleurs avec une grande dextérité.

Je ne suis pas peintre, je manipule très mal la couleur avec le pinceau, pourtant en gravure c'est un plaisir. La seule chose qui m'a agacée très rapidement lors de mon apprentissage, c'est la dimension réduite des matrices. Pour palier à ce problème, j'ai conçu de grands patchworks en assemblant les feuilles entre-elles. La gravure génère

beaucoup d'essais pour tester l'encre, ces papiers coûtent cher et cela me gênait de les jeter. L'intérêt était de voir les différents rendus d'impression, de donner aux différents papiers l'empreinte des traces, cela a donné l'exposition *Les papiers parlent de gravure*, à Bruxelles en 1983.

Vous réalisez des estampes, des livres d'artistes, des cartes postales entre autres. Qu'est-ce qui vous incite à choisir un support plutôt qu'un autre ?

Ces supports correspondent à chaque étape à la justesse du propos. Pendant dix ans, de 1982 à 1992, j'ai expérimenté divers champs en gravure autour du pixel, du point et de la ligne. Nous étions peu à utiliser les outils informatiques, au début des années 1980, il y avait Peter Beyls et Vera Molnar à Paris qui travaillait avec un plotter (un périphérique pour les impressions informatiques en mode trait). En sortant de l'opacité des encres on se retrouvait devant un écran, devant une image immatérielle. Cette immatérialité m'intéressait beaucoup car elle allait complètement transformer notre vision, notre présence au monde. Pour présenter mon travail aux galeristes, dans les Centres d'art, je devais me déplacer avec mon ordinateur. Photographier l'écran était la solution trouvée pour stocker les images puisque je n'avais pas d'imprimante. Concernant ce travail, *Pixel story*, j'ai utilisé la photocopie sur des films en plastique, du papier bulle peint ou du verre gravé pour montrer l'impact lumineux. Comme il était impossible d'encre ce plastique bulle avec une presse, je suis retournée vers un geste très primitif en appliquant la couleur avec mes doigts. J'ai exposé ce travail au Centre genevois de gravure contemporaine à Genève, au Centre culturel le Botanique à Bruxelles, à la galerie ON à Poznan, à la galerie Debras Bical à Bruxelles, à la galerie du Lincoln Center à New York, à la biennale de la gravure de Cracovie, au Museo de Arte Contemporaneo à Sao Paulo...

Vous utilisez de l'encre blanche, le marouflage à la feuille d'argent, pouvez-vous nous dire pourquoi ?

À chaque fois, que j'éteignais l'ordinateur, j'avais un Commodore 64 et un Amiga 1 000, il y avait un moment fabuleux, merveilleux, le moment où la trace de la ligne, du point ou du carré restait à l'écran une fraction de seconde. Cette diffraction de la lumière à côté du pixel était magnifique. On ne peut plus obtenir cet effet maintenant. J'ai opté pour la feuille d'argent qui capte la lumière sans être trop brillante, elle reste mystérieuse et n'est pas trop présente. L'encre à blanc a aussi ce mystère de la présence dans l'absence.

Vous dites qu'Internet nous a rendu transparents, n'est-ce pas en contradiction avec la diffusion de l'information qu'offre internet ?

Cette profusion d'images, d'informations, nous distrait, ne nous permet pas d'aller à l'essentiel et cette nouvelle technologie peut nous rendre inefficace. J'utilise Internet, mais il ne bouscule pas mon travail. L'analyse des connaissances grâce auxquelles on peut essayer de « tracer » le futur dans le projet qui m'occupe, ne s'y trouve pas. On peut s'y perdre, on y copie, dans l'art comme partout, sans se poser de question : le risque de s'éloigner du sens de l'inédit.

Comment vous êtes-vous intéressée aux sites d'enfouissement des déchets radioactifs ? Y a-t-il eu un évènement déclencheur ?

En 1991-1992, pour Pixel story, j'imprimais des carrés de couleur. En rentrant de l'atelier, ma voisine m'a appelée en me disant « Viens vite, c'est incroyable, on voit ton boulot à la télé ! ». C'était une émission sur le site de Soulaines-Dhuys (Aube) et un ingénieur disait : « Nous allons identifier les déchets radioactifs dans les caissons et les couleurs correspondront aux temps de demi-vie de ces déchets ». À cette même époque, j'assemblais mes carrés de couleurs suite à de nombreux essais et cet ingénieur utilisait les couleurs sans autre but que d'identifier les déchets et elles fonctionnaient ensemble ! Une nouvelle donnée s'était introduite dans mon travail et une série de cent sérigraphies a vu le jour sous le titre de « La couleur et le temps ». Je me suis intéressée au sujet dès le lendemain et j'ai commencé à chercher des informations auprès du ministère de l'Énergie en Belgique, à l'Andra (Agence nationale pour la gestion des déchets radioactifs) en France, mais tout le monde me renvoyait. Ne trouvant aucun point d'accès, j'ai même failli arrêter à un moment. C'était un monde opaque qui n'avait aucune envie de partager ses connaissances.

Comment avez-vous fait pour accéder aux informations et à ces sites ?

Avec grande difficulté et quatre années de patience car c'était un milieu fermé aux idées artistiques. Les responsables des agences qui ont la gestion des sites de déchets en charge, ne comprenaient pas qu'une artiste, qui plus est une femme, puisse s'intéresser au stockage des déchets radioactifs et à leur enfouis-

III.1. (p. 59). Portrait de Cécile Massart.

III. 2 (à gauche). *La Couleur et le Temps* (série), sérigraphie sur papier de soie, 750 x 510, 1994. BnF, Estampes, Cc-92-Ft5.

III. 3. *Site de El Cabril, Espagne*, sérigraphie sur papier millimétré, 300 x 420, 2000. BnF, Estampes, Cc-92-Boîte Fol.

sement. Ils ne comprenaient pas ma démarche. Je n'arrivais pas à accéder à un site, et l'on m'a conseillé en 1996 de me joindre à un groupe d'étudiants de l'Institut Gramme de Liège qui visitait Belgoprocess à Dessel. Ce que j'ai fait, et une fois entrée, je leur ai dit la vérité. Heureusement, j'y ai rencontré des gens ouverts qui étaient ravis qu'une artiste s'intéresse au sujet de leur travail. Dans le cadre de l'Exposition universelle de Lisbonne en 1998, invitée à participer en off par Galerías Trem et Arco à Faro et soutenue par le WBI à Bruxelles, j'ai pu réaliser mon premier travail autour de la problématique des océans. J'ai conçu *Nunca mais nos oceanos, mas num local arquivo para alfa, beta, gamma* (*Plus jamais dans les océans, mais un site archivé pour alpha, beta, gamma*). Je savais que l'on avait jeté beaucoup de déchets dans les failles profondes de l'océan, tout près du lieu où se tenait l'Exposition universelle. Les responsables portugais du site de Sacavem ont été très intéressés par ma démarche, j'ai pu filmer, prendre des photos... Ensuite, ils m'ont facilité l'accès en 1998 au site d'El Cabril dans les montagnes entre l'Andalousie et l'Estrémadure. Là, c'était magnifique, un grand choc comme on l'attend m'a submergée. Lorsque j'ai demandé le suivi du grand ouvrage construit pour recevoir les déchets, la suite réservée à cette grande sculpture dans les montagnes, l'ingénieur m'a dit que la société allait recomposer la colline pour tout cacher et replanter des arbres et que « Comme ça les paysans pourront continuer à chasser le sanglier dans les collines. » À partir de là, j'ai commencé à introduire au sein de mon travail artistique, dans les textes et les débats, la question du camouflage, marteler l'urgence de communiquer autrement et mener une recherche sur la mémoire de ces lieux et sa transmission. Petit à petit, quelques responsables se sont intéressés. Les sites d'enfouissement sont des lieux privés, mais un jour ils redeviendront publics. Pour moi ces lieux ne doivent pas être fermés, mais le terrain ouvert aux propositions du public pour y réaliser un travail de mémoire à l'aide des outils qui seront contemporains aux générations futures. Les agences les sécurisent et les ouvrent à la recherche. C'est ce que je vais défendre bientôt lors d'une réunion organisée par la Commission européenne. C'est ainsi qu'est née l'idée des archisculptures, un vocabulaire spécifique, des formes, des couleurs et les marqueurs qui sont au nombre de sept, à régénérer au cours du temps. Consciente des problèmes liés à l'approvisionnement en énergie, il faut être vigilant dès à présent sur l'organisation des territoires européens, surtout s'ils sont composés de sites de déchets radioactifs, mines d'uranium et centrales nucléaires démantelées.

Comment avez-vous développé les codes liés à la lisibilité des sites ?

Quand j'ai commencé à m'intéresser aux sites d'enfouissement des déchets nucléaires, ma première question a été : Comment va-t-on transmettre l'information ? Sur quels supports ? À l'époque, les agences avaient prévu de stocker les informations sur du papier permanent, mais il faut un site pour protéger et conserver ces données : toxicité, lieux, etc. Tout était stocké sur des CD, tout est informatisé me disait-on. Ayant eu l'expérience de l'obsolescence de ce type de support avec mon propre travail, j'ai interpellé l'Andra en 2000 par le biais d'une exposition en leur demandant de développer un pôle mémoire. Ma vision des choses était de travailler directement dans le paysage, sur le lieu, travailler avec les locaux, il faut que les gens sachent ce qui se passe près de chez eux. Il est irresponsable de choisir la dissimulation en comptant sur l'oubli. Plus tard, d'autres responsables de l'AEN/OCDE, des écrivains et philosophes m'ont aidée à définir mes intuitions avec le langage approprié.

Quels ont été les pays les plus ouverts à votre démarche ?

Les premières années, les déplacements hors Europe ont été importants pour la compréhension du sujet. C'est au gré des autorisations reçues que le planning s'organisait. Le Brésil n'a vraiment pas fait de difficulté, alors qu'au point de vue environnemental, c'est catastrophique. Au Japon, je suis allée sur le grand site de Rokkasho Mura et j'ai présenté une exposition à la galerie Gen à Tokyo Rokkasho Mura Site, en 2003. À l'ambassade de Belgique à Tokyo, un délégué scientifique m'a ouvert toutes les archives, le projet l'intéressait vraiment, il a fait tout son possible pour que je puisse obtenir les autorisations d'accès. J'y suis retournée cinq ans plus tard, pour donner plusieurs conférences, à l'agence NUMO (Nuclear Waste Management Organization of Japan) qui gère l'énorme site de déchets radioactifs. À la Nagoya Univer-

III. 4. *Un local por aquilo por alfa, beta, gama*, sérigraphie sur papier millimétré, 420 x 595, 1995. BnF, Estampes, Cc-92-Boîte Fol.

III. 5. *La Couverture*, texte d'Hélène Nerveu, 365 x 235, 2005. BnF, Estampes, Cc-164-Pet Fol.

sity Museum & Graduate school of Environmental studies et à la Nagoya University of Arts, school of Art & Design, en relation avec une exposition. Il faut intéresser les ingénieurs, tous ceux qui vont garantir la sécurité de ces sites, les sensibiliser, leur faire comprendre que la lisibilité doit prévaloir sur le camouflage puisque le monde est à moitié nucléarisé et que l'atome n'a pas de frontière.

Quel espoir avez-vous d'être entendue ? Pensez-vous qu'un jour, la mise en place d'une archisculpture serait possible sur ces sites ?

Cette transmission de la mémoire des sites dans le paysage, n'est pas entendue par tous car elle met en avant l'idée de « déchet » et la capacité pour les pays de financer son stockage sécurisé. Cette première proposition de marquage sur les sites a un écho parce que nous sommes encore attachés à notre terre. C'est probablement une réaction d'artiste du XII^e siècle qui pense que le camouflage des sites, c'est comme un musée en plein air fermé à double tour. L'artiste est là pour travailler un autre mode de communication, pour être plus virulent, défendre l'idée de régénérescence, de rituel, et rester sensible encore un peu à cette part d'humanité que l'art doit défendre.

Une archisculpture pourrait voir le jour sur le site Manche dans le Cotentin, site composé de petites collines qui ressemblent aux tombes d'Uppsala. En faisant mes reportages, je visite les sites archéologiques. C'est ainsi qu'en allant à Forsmark, près de Stockholm, j'ai été frappée par la ressemblance avec Uppsala.

Il est surprenant aussi de voir que les kofuns japonais ressemblent à ce que l'on trouve en Amérique du Sud. Et que, sans faire la même chose pour les sites de déchets, on peut s'interroger pour trouver le langage et le marquage spécifiques. Ce n'est pas la mémoire d'une génération, c'est un transfert et c'est pour cette raison que le rôle de l'artiste est important.

Votre discours n'est pas dans le slogan, ni dans la violence. Pourtant c'est quelque chose qui est très fort.

Violence contre violence, slogan contre slogan, pas dans ce milieu. Quand, j'ai commencé on m'a suggéré d'adhérer à Greenpeace ou de faire partie d'un groupe d'activistes, mais j'avais peur de me perdre,

d'épuiser mon énergie. Si je voulais avancer et être entendue, il fallait rester l'artiste que je suis et ne pas modifier mon trait (trace) mon dessin (projet). Il n'y a pas chez moi de tête de mort ou de code typique des signes radioactifs. Dans ce territoire mondial des pays nucléarisés qui fait partie de notre univers très complexe, je n'aurai jamais pu entrer en communication avec les personnes qui se sont maintenant ouvertes à ma pensée et avec lesquelles je bâtis des projets. Au début, les photographies, les estampes n'étaient pas comprises, mais le discours était entendu. J'ai exposé deux fois à la galerie Cour Carrée à Paris. Nous avons invité des responsables des sites de déchets de différents pays. J'ai réalisé un livre d'artiste *La Couverture*, le texte de ce livre a été écrit par Hélène Hervieu, qui est poète et traductrice. C'est un texte merveilleux ! Quelqu'un a lu ce texte très fort, très beau et il n'y a eu aucune réaction. Ces visiteurs ressentaient que mon travail est nourri de quelque chose d'inévitable, d'incontournable mais il faut l'écoute mutuelle au travers de deux mondes bien différents. Pour rendre le dialogue plus aisé, je présente des conférences et y définis les objectifs.

Qu'est-ce qui change les choses, à votre avis ?

Depuis plus de dix ans, la rencontre avec des personnes d'univers différents qui ont l'intelligence et la disponibilité d'esprit pour m'aider dans cette réflexion ont contribué à élargir le champ, éditer, inscrire, présenter le travail artistique. Le Nuclear Culture Symposium de Londres dernièrement illustre cela très bien. L'édition de livres reste un atout, elle participe à ce que j'appelle la mémoire fractionnée.

Quels sont vos projets ?

Actuellement, je prépare avec la Commission européenne, l'exposition de sept œuvres sur papier pour Euradwaste'13 en octobre à Vilnius pour aller défendre un travail de mémoire commun à tous les pays européens. Il y aura à Paris lors de Safety Case Symposium, la lecture de « Les déchets radioactifs entre dans la strate archéologique du XXI^e siècle, le savoir n'est pas l'accepter ».

À la fin du mois d'octobre, un reportage est prévu aux États-Unis. Après cinq années de démarches et d'attente, le DOE (Department of Ecology) a autorisé un reportage sur le site de Yucca Mountain. J'ai obtenu cette autorisation car une des personnes en charge au WIPP (USA) connaissait un de mes livres. Il faut continuer à éditer des livres !

Une résidence d'artiste est prévue au Goldwell Museum, je pourrai y loger et travailler les photos, une vidéo, un livre d'artiste, l'écriture du deuxième chapitre des *Sarcophages technologiques*. Le premier chapitre est consacré au site du Cotentin, celui-ci à Yucca Mountain, à la montagne sarcophage. Le troisième concernera Fukushima. Ce troisième sarcophage est immatériel, car Fukushima n'aura jamais de sarcophage. Il faudra une centaine d'années pour décontaminer la zone puisque la radioactivité est partout, sur terre mais aussi dans la mer. Voilà pour mes projets, ce qui implique aussi de les financer et les produire.

J'envoie parfois aussi des bouteilles à la mer.