



Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Entretien avec Marianne Massin (décembre 2016)

Umut Ungan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1269>

DOI : 10.4000/marges.1269

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 94-101

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « Entretien avec Marianne Massin (décembre 2016) », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1269> ; DOI : 10.4000/marges.1269

Entretien avec Marianne Massin

Par Umut Ungan (décembre 2016)

Umut Ungan : *Vous venez de la tradition historique de la philosophie de l'art et de l'esthétique. Comment est né votre intérêt pour l'art contemporain qui a constitué, on le rappelle, votre terrain théorique avec votre habilitation à diriger des recherches (HDR) en 2010 et qui a donné lieu par la suite à la publication d'un ouvrage, L'expérience esthétique et art contemporain (PUR, 2013) ?*

Marianne Massin : D'abord, il ne me paraît pas forcément contradictoire de venir d'une tradition de l'histoire de la philosophie et de s'intéresser à l'art contemporain et, par

ailleurs, je m'inscris plutôt dans la réflexion de la philosophie sur l'art que dans l'histoire de la philosophie comme telle. Un deuxième niveau de réponse est de souligner que ce sont mes objets de recherche eux-mêmes qui m'ont amenée plus spécifiquement à la question de l'art contemporain. J'avais travaillé auparavant sur la question du ravissement, de l'inspiration (*Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Grasset/Le Monde, 2001; *La pensée vive. Essai sur l'inspiration philosophique*, Armand Colin, 2007, NDLR), c'est-à-dire sur la question de ce qui pouvait nous faire perdre nos

repères et nos maîtrises, or il me semble que l'art contemporain pour une bonne part peut poser des problèmes spécifiques et susciter un certain type de malaise par rapport aux catégories qu'on pourrait avoir. C'est exactement ce qui m'intéresse dans l'art contemporain : cette nécessité de remettre en question nos repères. Donc pour moi il y a une continuité assez grande dans le type d'interrogation que j'ai eu dans mes objets de recherche et dans le fait de me donner cet objet de recherche sur l'art contemporain, du moins certaines propositions de l'art contemporain. On reviendra peut-être là-dessus, je trouve qu'on a toujours tort d'homogénéiser trop vite. C'est vraiment quelque chose qui me tient à cœur de penser l'art contemporain sans le réduire à un bloc homogène.

Par ailleurs à côté de ça, il y a des raisons plus ponctuelles : j'ai eu l'occasion d'enseigner à l'université de Rennes dans un département d'histoire de l'art et j'ai pu travailler avec des historiens de l'art contemporain. Il y a peut-être un regard qui s'est affiné, un appétit qui s'est aiguisé, il y a donc des raisons conjoncturelles mais aussi des raisons de fond. Le trajet qui est le mien est ancré dans une philosophie assez classique – mes premiers travaux étaient sur Platon –, mais je réinsiste sur cette idée que ce n'est pas pour moi une césure ou un bond. Cela pose aussi la question de la contemporanéité au sens presque nietzschéen – l'actuel/l'inactuel –, de références qui ne sont pas forcément les références attendues mais qui peuvent continuer à travailler pour interroger ce qui est notre actualité. Donc pour moi il n'y a pas d'écart en ce sens à faire travailler certaines catégories sur le contemporain ; en revanche, une certaine pensée de l'esthétique classique du 18^e siècle demande à être remise en question. C'est ce que j'ai tenté de faire pour montrer comment elle pouvait

être réinterrogée, suspectée peut-être, mise à mal, mais aussi comment elle pouvait être éventuellement renouvelée par l'art contemporain. C'est vraiment ce qui m'intéresse, ce travail de non-césure, d'arriver à penser les différences sans les penser comme des radicales discontinuités. Cela appauvrit la complexité et l'intérêt des œuvres.

UU : *La distinction actuel/inactuel dans la vision nietzschéenne vous en parlez aussi dans votre ouvrage...*

MM : Oui, c'est aussi quelque chose qui m'intéresse, l'idée que le terme « contemporain » ne dit pas grand-chose en fait. Il dit une catégorie temporelle mais on est contemporain de tas de choses qu'on ne juge pas être de « l'art contemporain ». Donc il faut aussi inquiéter ce syntagme par cette catégorie nietzschéenne de l'actuel/inactuel. En effet, il y a des forces d'interpellation qui ne sont pas strictement liées par les périodes chronologiques. Il faut souligner constamment le fait que l'art contemporain est une dénomination faussement chronologique et qui est en fait une dénomination axiologique, qui désigne un certain type d'art.

UU : *Jean-Marie Schaeffer, dans son dernier ouvrage L'expérience esthétique (Gallimard, 2015), décrit au moins cinq sens que l'on peut attribuer à la notion « d'expérience » ; en plus d'Erlebnis (vécu phénoménal) et d'Erfahrung (structure globale des vécus intentionnels), ou la considération des empiristes anglais (David Hume, John Locke, etc.) de l'expérience comme « l'ensemble de nos connaissances sensibles » ainsi que celle de la « cristallisation des compétences acquises grâce à nos interactions avec le monde », on y trouve également l'usage de la notion élargie par les sciences cognitives : celle de « l'ensemble*

de nos interactions cognitives, affectives et volitives avec le monde » et ce, même si ces dernières se déroulent sur un plan pré-attentionnel, qui n'arrive donc pas à la conscience phénoménale. Quel usage faites-vous de cette notion d'expérience dans vos propres réflexions sur l'art contemporain et quelle place accordez-vous à cette définition élargie de l'expérience qui ne se réalise pas forcément sur un plan phénoménal, mais qui affecte et oriente tout de même l'attention ?

MM : Dans le travail de Jean-Marie Schaeffer, il y a beaucoup de choses, établies en partant d'autres bases, desquelles je pense être assez proche; il y a des points d'accord; par exemple, je me sers beaucoup de la distinction *Erlebnis/Erfahrung*, mais pour insister plutôt sur l'idée de la construction qui serait du côté de l'*Erfahrung*, un peu dans la lignée de Walter Benjamin, contre le morcellement atomisé des *Erlebnisse*, et pour insister sur la nécessité d'une recollection et d'une construction de l'expérience, et pour défendre cette possibilité dans l'art contemporain. C'est quelque chose sur lequel je travaille beaucoup. Aussi sur la dimension de l'opposition de ce qui serait simplement l'empirie et de son dépassement par une recollection construite, ce qui revient un peu à la même idée. Je propose aussi un processus d'expérience en soi et d'expérimentation sur soi, avec la tension cognitive qu'il peut y avoir à l'intérieur même de la notion d'*aisthesis*. Je ne pars pas nécessairement des sciences cognitives mais en tout cas c'est un point qui m'importe beaucoup aussi de penser l'expérience esthétique comme sollicitant l'intelligence et comme enracinée dans l'*aisthesis*. L'*aisthesis* relève nécessairement de l'ordre du sensible et d'un certain rapport aux sensations et au sensible, mais m'intéresse particulièrement la manière dont cet enracinement dans ce sensible nous donne à

penser et est vecteur d'un travail de pensée et de cognition. Donc je n'opposerais certainement pas sensation et intellection et sensation et cognition, en ce sens il me semble qu'il y a vraiment une intelligence à l'œuvre dans l'expérience esthétique à partir et dans son travail sur le sensible. C'est ce que j'ai essayé de montrer d'ailleurs sur plusieurs propositions. Votre question comporte encore un autre niveau qui serait le pré-attentionnel. Contrairement peut-être au dernier livre sur cette question de Jean-Marie Schaeffer qui est sur l'« expérience esthétique » mais pas nécessairement sur celle de l'art et encore moins nécessairement de l'art contemporain, je me focalise sur une expérience d'un objet particulier qui est celui de l'art et de l'art contemporain donc cette dimension de pré-attentionnalité n'est pas ce qui requiert mon attention de façon préférentielle. Néanmoins il y a quelque chose qui m'a beaucoup intéressée et qui est une façon de répondre, en prenant un autre biais peut-être, c'est la manière dont l'expérience esthétique, telle qu'elle se donne à sentir et nous donne à penser aussi dans l'art contemporain, est souvent ce que j'ai appelé une « expérience au second degré », c'est-à-dire une expérience qui nous permet de prendre conscience des conditions de possibilités de l'expérience, et peut-être en conséquence de prendre conscience de cette dimension du pré-attentionnel. Mais c'est plutôt comme un résultat de ce travail de l'expérience esthétique que je l'envisage.

UU : *Sur la question de l'esthétique à proprement parler, vous revenez sur l'histoire de la notion ainsi que sur la manière dont celle-ci enrichit nos usages actuels à travers les considérations de Kant, Hegel, Heidegger ou encore celles des pragmatistes comme Dewey. Cet « héritage » est aussi celui qui « fragilise » sa compréhension, créant des*

« confusions », à commencer par la réduction de l'esthétique à l'artistique. Quels rapports établissez-vous entre les deux sphères ?

MM : Peut-être que je peux aussi revenir en amont sur cette question d'héritage. Là aussi il faut se garder d'homogénéiser trop vite. La dimension kantienne par exemple est un héritage qui donne prévalence à l'esthétique sur l'artistique de toute évidence ; la dimension hégélienne donne prévalence à l'artistique sur une esthétique au sens élargi, donc l'héritage n'est déjà pas du tout homogène. En plus de cette lignée-là de la philosophie plus traditionnelle, continentale disons, il y a le pragmatisme comme vous l'avez dit, mais aussi l'héritage qu'on a de toute la philosophie analytique, qui a remis en question avec beaucoup de virulence une certaine conception de l'esthétique au profit de l'artistique. Donc c'est un héritage déjà très éclaté, ce qui complique les choses certainement mais permet aussi de mettre la focale sur les différents aspects selon ce qu'on choisit de mettre en valeur de façon préférentielle. Il me semble toujours intéressant de jouer de la richesse de l'héritage pour essayer de montrer comment il y a des choses qui sont en opposition dans cet héritage et comment du coup certaines choses peuvent être réutilisées contre d'autres éventuellement, mais peuvent donner des éclairages ou des pistes d'interrogation plus fécondes.

Pour répondre sur la question de la réduction de l'esthétique à l'artistique, dans ce travail sur l'art contemporain, il s'agit bien évidemment de l'artistique, mais je m'y intéresse avec cette focale de l'esthétique, pour me demander ce qui y est renouvelé et continue ou non à s'ancrer dans cette relation à l'*aisthesis*, à la sensation et la sensibilité, cela m'oblige à penser l'artistique par rapport à l'esthétique. Mais pour autant, pour moi, il n'y a pas

équivalence des deux : l'esthétique est bien plus large que ne l'est l'artistique. On peut avoir une relation esthétique et une expérience esthétique d'éléments qui ne soient pas artistiques et réciproquement, rappelons le, il peut y avoir des propositions artistiques qui ne relèvent pas de l'esthétique et qu'il est vain d'essayer de ramener à quelque chose d'une appréciation esthétique : les propositions d'art conceptuel par exemple ne demandent pas toujours à être réalisées ou appréciées esthétiquement. Donc il s'agit surtout de ne pas confondre les deux domaines. Mais cela étant dit, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans certaines propositions d'art contemporain, ce sont des propositions qui se donnent dans une *aisthesis* et donc dans un jeu sur ces limites de l'esthésie, limites qui sont comme telles esthétiques. Même si c'est de « l'inframince » pour le dire avec Marcel Duchamp (j'en profite pour rendre hommage au travail de Thierry Davila), il y a quand même cette manière de mettre en jeu notre esthésie. Dans l'art contemporain, je m'intéresse tout particulièrement aux propositions d'art qui continuent à travailler les limites et l'expérience que l'on peut avoir de l'esthésie. À la question de l'expérience, je rajouterais volontiers aussi une étymologie que je trouve assez belle qui est l'idée que dans l'expérience (*peira*) il y a l'idée de la limite (*peras*) et qu'on va jusqu'aux limites : on met en jeu et on éprouve quelque chose de la limite.

UU : Vous parlez à ce titre du « seuil » dans votre ouvrage...

MM : C'est ça. C'est aussi un peu un plaidoyer pour ces propositions d'art contemporain qui travaillent toujours sur le seuil, qui travaillent toujours sur la limite et qui nous aident à éprouver nos propres limites, esthésiques, esthétiques et artistiques. Et je

pense que c'est la liaison des trois qui m'intéressent : le fait qu'il y a toujours une esthésie, que cette esthésie puisse se donner dans des formulations esthétiques et qu'elles puissent se donner dans la construction des propositions artistiques.

UU : *Vous évoquez, pour expliciter un certain aspect de l'expérience dans l'art contemporain, la question de son « impureté » constitutive. À ce titre, vous faites une analogie avec son usage en chimie, qui comprend à la fois une « durée » et une « instantanéité ». Vous exprimez des réserves sur la conception de la sociologue de l'art Nathalie Heinich par exemple, concernant le système de l'art contemporain qui y décèle un mouvement unique, où le « nouveau » ne s'exprime que dans la « rupture » et la « transgression ». Pourriez-vous développer ainsi cette pensée de l'impureté, ainsi que ce qu'elle implique en terme de temporalités en cours l'art contemporain ?*

MM : En effet la question de l'impureté, je l'ai prise au sens chimique pour éviter tout de suite un amalgame avec l'idée d'une impureté qui serait d'ordre moral ou religieux. Je voulais surtout souligner l'idée qu'il y avait une impureté constitutive dans le contemporain, dans certaines formes d'art contemporain encore une fois, dans la mesure où il y avait comme une espèce de précipité trouble en suspension, c'est-à-dire qu'il y a plusieurs dimensions en suspension qui jouaient les unes avec les autres et qui pouvaient troubler la pureté du jugement esthétique classique de type kantien ; qu'on n'était plus dans ce paradigme-là, quoique je prendrais avec réserve le terme de paradigme, puisqu'il me semble que certaines choses peuvent continuer à coexister. Ce qui est aussi une réponse aux réserves faites sur le travail de Nathalie Heinich, par

ailleurs fort intéressant, mais qui contient peut-être le risque, par sa clarté même, de raidir et de figer les choses, de penser l'art contemporain comme un nouveau paradigme en minimisant alors (voire en oblitérant) des continuités tout à fait importantes et même le jeu des références avec d'autres modèles. Ici, contrairement à ce qui se passe dans les sciences, s'il devait y avoir un paradigme, il n'abolirait pas les précédents, me semble-t-il. Par ailleurs, cela conduit à mettre l'accent sur la dimension de transgression, de la rupture, alors que j'aurais plutôt tendance à souvent souligner une continuité dans le jeu des références, des citations, un effet de second degré, qui fait qu'à mon avis l'art contemporain se construit sur et avec la totalité de l'art et n'est pas une enclave dans l'art.

Pour revenir sur la question de l'impureté, elle n'est pas neuve non plus : on la trouve au 18^e siècle, chez Diderot par exemple ; le jugement de goût (peu « pur ») était rempli de sensualité, d'appétits intéressés. Il reste que, même si ce n'est pas si neuf, cela se retrouve mis en jeu de façon tout à fait particulière parce que les délimitations, le cadre, dans certaines propositions actuelles sont beaucoup moins nettes qu'elles ne l'étaient. L'idée d'une contemplation autarcique, autotélique en quelque sorte, de l'œuvre d'art, dans la pureté d'un moment consacré, n'a plus lieu d'être ou ne répond plus à l'expérience qu'on peut avoir. Cette expérience me semble impure aussi parce qu'elle mêle plein de dimensions, de facultés, comme on l'a dit, l'esthésie, la possibilité d'un regard esthétique, la possibilité aussi d'une compréhension de l'artistique, de l'histoire de l'art qui irrigue cet art, fût-il en rupture par rapport à quelque chose. Parce que cela mêle aussi peut-être de façon relativement inédite une certaine forme de déplaisir ou de désappointement, de recherche et de quête, ce qui

perturbe la quiétude du plaisir attendu. Donc cela me semble aussi assez particulier à certaines propositions d'art contemporain et à l'expérience qu'on en peut avoir. Ça mêle évidemment aussi quelque chose qui ne serait plus du seul sensible mais de l'intellectuel, et aussi une dimension constamment relancée de l'heuristique dans ce malaise, ce désajustement de nos catégories, et peut-être encore le plaisir qu'on en peut escompter, d'aller plus loin et de co-construire (pour une part) le sens et la proposition. Puis peut-être de façon plus fondamentale encore, il y a l'impureté en ce que beaucoup de propositions d'art contemporain défont les limites de l'autarcie, d'un art pensé comme autonome et interpellent complètement nos relations avec le quotidien, avec l'ordinaire, avec le réel. En ce sens il y a forcément quelque chose de relativement impur au meilleur sens du terme ici, c'est-à-dire une non-clôture, une porosité qui permet d'enrichir du coup notre expérience de la vie ordinaire par retour ; pour le dire autrement une expérience esthétique de l'artistique peut être un moment privilégié certes, mais qui a des rebonds dans notre vie de tous les jours ; elle irrigue en ce sens notre expérience au quotidien.

Il faut donc défendre l'intérêt de cette impureté, j'ai par exemple soutenu cette idée par rapport au travail de Claudio Parmiggiani, au Collège des Bernardins à Paris (22 novembre 2008-31 janvier 2009, NDLR), il me semblait qu'il y avait là une proposition qui se donnait dans l'expérience vive qu'on en pouvait avoir sur le moment mais qui jouait de toute une série de temporalités contractées puisqu'il y avait ce bris de verre, cette suie déposée, mais encore ce dépôt des cloches ; tout cela demandait une recollection mémorielle par le spectateur et le spectateur, bien mal nommé « spectateur » d'ailleurs, avait à réactiver toutes ces dimensions des temporalités. En

ce sens l'expérience n'était pas pure mais impure, au meilleur sens du terme encore une fois, dans la mesure où elle allait convoquer toutes ces dimensions et nous en faire les répondants au sens fort de la responsabilité. L'expérience dépassait la clôture de l'instant, qui était aussi une expérience du seuil. Cela peut constituer une réponse peut-être à ce que Benjamin avait pointé comme le risque à la fois de la perte des traces et de la dissolution de l'expérience dans ces atomes de sensations morcelées ; ce risque serait l'avènement possible d'une nouvelle forme de barbarie, la barbarie du sans trace, d'un monde de la transparence sans trace. Il me semble qu'on a là, dans l'expérience esthétique sollicitée par Parmiggiani, l'exigence pour le spectateur – et encore une fois le mot de spectateur ne convient pas tout à fait, pour le récepteur, il faudrait mettre dans l'idée de réception l'activité –, pour le répondant, de prendre en charge les traces, de les collecter et de les réactiver, de redonner potentialité à ce qui n'est que virtualité. Ainsi, il y a un déploiement temporel de cette expérience esthétique, lequel est vraiment extrêmement intéressant et mis en œuvre dans bon nombre d'œuvres contemporaines.

UU : *J'avais eu l'occasion de voir également l'installation de Parmiggiani et effectivement cette idée de l'impureté temporelle est vraiment très présente et active...*

MM : Ça exige vraiment que l'on en soit les répondants, je trouve. Il y a aussi une autre dimension de l'impureté qu'il faut évidemment mentionner dans beaucoup de propositions contemporaines, c'est l'hybridation ou l'interrelation des matériaux et des registres des médiums ; par exemple, pour Parmiggiani, dans la recomposition du sonore évoquée par les cloches amoncelées ; beaucoup

de propositions actuelles sont sonores et visuelles. En ce sens il y aurait quelque chose par-delà l'« effrangement des arts » comme disait Theodor W. Adorno, par-delà l'hybridation, la « dé-définition » des arts comme disait Harold Rosenberg. Cela semble aussi une impureté constitutive de l'art contemporain et forger une expérience impure. Mais ce n'est pas à déplorer ; c'est sa richesse en somme.

UU : *Votre ouvrage date de 2013 et vos travaux qui y figurent de 2010, ainsi que vos études de cas qui exemplifient vos réflexions sur l'expérience esthétique en art contemporain. Voyez-vous de nouvelles formes aujourd'hui dans la création ou d'autres types d'œuvres qui vous ont marqués et qui étieraient vos propos ou exigeraient leurs réévaluations ?*

MM : Je commencerais peut-être par une réserve prudente : je ne prétends pas parler de tout l'art contemporain et encore une fois je ne le pense pas aussi homogène qu'on le dit. Je privilégie des types de propositions pour lesquelles j'ai un intérêt, que j'ai essayé de défendre dans mon livre de 2013 et je poursuis évidemment mon travail sur ces dimensions, mais aussi sur d'autres.

Une de ces dimensions est celle de la possibilité que j'évoquais tout à l'heure, de l'expérience esthétique de propositions artistiques qui permettent de prendre conscience des conditions de possibilités de l'expérience. Ce travail rétroactif en quelque sorte et de ré-interrogation sur les conditions de l'expérience, ce que j'ai appelé « l'expérience au second degré », je l'avais travaillé à l'époque en particulier sur les installations de brouillard d'Ann Veronica Janssens. Cette question du brouillard, des formes de brouillard et de nuage, continue à m'intéresser et pour aller plus loin dans mon propos je travaille actuellement sur

l'œuvre de Fujiko Nakaya et dans un autre ordre d'idées sur certaines propositions d'Olafur Eliasson par exemple. C'est dans la suite du travail passé, pour le compléter ou le mettre à l'épreuve. Nombreuses sont les propositions d'art contemporain qui mettent en jeu cette redéfinition de l'expérience esthétique non pas comme une expérience d'un objet devant lequel on aurait une réaction esthétique (« c'est beau/ce n'est pas beau »), mais une expérience esthétique fondamentale qui interroge ce qu'est l'*aisthesis*, ce que sont les conditions d'une possibilité de l'expérience esthétique. Ça c'est une des pistes qui m'intéressent beaucoup.

Peut-être il faudrait en mentionner une autre. Encore une fois je n'ai pas la prétention de faire le tour de la totalité de ce qui se joue dans l'art contemporain, mais m'intéresse tout particulièrement la dimension de la reprise et de la refonte et du « faire œuvre » dans la refonte et dans la citation. C'est aussi un travail que je poursuis en particulier sur le travail de Christian Marclay sur lequel j'avais déjà travaillé à l'époque, mais qui m'intéresse toujours autant, en particulier par la recollection des choses dans leur mise en série organisée. Je pense à *The Clock* (2010) par exemple, en raison de cette expérience rare d'être en phase avec les vingt-quatre heures de l'installation et de la proposition, mais aussi de cette recollection très travaillée de tous les extraits possibles qu'on peut avoir des façons de marquer le temps dans un univers du cinéma et de l'audiovisuel plus généralement ; donc aussi de ce qu'est un art contemporain qui travaille avec toute l'histoire déposée dans l'art et l'histoire de l'art et des techniques, la première assez courte puisqu'il faut l'intervention de la pellicule, la seconde plus longue. C'est encore une des lignes qui étaient mes présupposés et qui me permet de les nourrir ; en tout cas l'idée de

cette expérience est elle aussi relativement impure puisque c'est en même temps notre mode de vie et notre mode de comptage du temps qui nous est donné à voir et pour autant c'est très impressionnant et très prenant. Une autre des dimensions sur lesquelles je travaille (et que je n'avais pas tellement analysée alors) est celle de l'exercice reconduit en art et de l'effet artistique et esthétique qu'il induit. Ce n'est pas si récent en fait et c'est plutôt mon regard à moi qui y prête plus d'intérêt, après avoir travaillé la question de l'écart à partir des formalistes russes et des textes de Victor Chklovski et à partir de cette idée de l'art comme un processus d'écart, comme un processus de mise en écart. Ceci m'a amenée à la question de « l'étrangement » et de l'écart à faire comme un certain type d'exercice spirituel. Ce qui n'est pas incompatible au contraire avec une certaine pratique artistique de l'exercice, de la répétition, de la mise en série. Ce sont encore des ébauches, je ne sais pas si je peux en parler davantage, mais juste pour vous donner une idée, les récents travaux

de Patrick Neu m'intéressent beaucoup en ce sens d'abord parce que c'est un travail sur le seuil et sur les limites des médiums, y compris dans leurs réinventions à l'intérieur d'un autre médium. Je pense à sa série spectaculaire de verres couverts de suie dans lesquels il y avait des reproductions tout à fait méticuleuses et extrêmement impressionnantes des grandes toiles qui hantent notre mémoire iconographique collective, ce qui est aussi un travail sur le seuil passé/présent, sur la manière dont notre réception de l'art intègre au présent la réception passée, sur la manière encore dont est donnée à voir « la mise sous cloche » (sous verre) d'une mémoire et sa réactivation sous des modes inventifs. M'intéresse aussi le jeu sur les matériaux dans l'écart et le déplacement par rapport à leurs usages attendus. M'intéresse enfin la mise en série de cette prise éphémère et répétée de la floraison des iris, dans la série d'*Iris* (depuis 1992). Voilà par exemple une des pistes que j'aimerais bien travailler maintenant et qui me paraît assez différente de celles que j'avais explorées.