
6a." La mémoire du geste, l'œuvre portée"

Conférence de Marie-Ange Guilleminot¹ du 14/04/2011 dans l'amphithéâtre au 7, rue Violette. Avignon.

Projet collaboratif de l'[École Supérieure d'Art d'Avignon](#) (ESAA) en partenariat avec [a.p.r.è.s éditions](#).

Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT : Cette rencontre avec Marie-Ange Guilleminot constitue le deuxième rendez-vous que nous avons pris cette année dans le cadre de l'atelier *Mémoire à l'œuvre* et le sixième de la série depuis son début en 2010. Nous traitons aujourd'hui d'un aspect très particulier de la problématique de conservation, restauration et transmission : la mémoire du geste. En effet, le travail de Marie-Ange Guilleminot met en jeu, depuis ses toutes premières œuvres, la gestuelle, la lutte contre la fixation des formes, que ce soit dans le processus de fabrication des pièces comme dans leur activation sous forme de performances. Cela pose des problèmes très spécifiques quand au devenir de ses œuvres, problèmes que nous allons aborder aujourd'hui.

Je vous propose tout d'abord de regarder un petit film de 8 minutes que j'ai réalisé en 2005 sur la captation de la performance *L'Oursin* que Marie-Ange Guilleminot a faite dans le cadre de l'exposition *Contrepoint* au [Musée du Louvre](#). Je lui laisserai ensuite directement la parole pour qu'elle vous expose ses réflexions sur la restauration et la conservation.

Pour voir un extrait de la vidéo *L'Oursin*, cliquez [ICI](#)

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Les questions de restauration sont des questions importantes. Ce sont des questions de mémorisation, d'enregistrement. Quand une présentation se fait, je trouve important et même primordial, qu'il puisse y avoir une trace. Quand je regarde cette vidéo sur *L'Oursin*, je la trouve en accord avec l'œuvre, c'est l'œuvre.

¹[Marie-Ange Guilleminot](#) est une plasticienne née à Saint-Germain-en-Laye en 1960. Elle vit et travaille à Paris. Très présente sur la scène artistique internationale, au Canada, en Israël, au Mexique, aux États-Unis, et au Japon, elle a participé à de grandes expositions en France, notamment « *Le Paravent* » en 1998 au [Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux](#) (CAPC), ou « *Jour de Fête* » en 2000 au [Musée national d'art moderne](#) (MNAM) du [Centre Georges Pompidou](#) à Paris.

Vous constaterez aussi, que le livre me sert souvent à restituer l'œuvre. Ce travail de Gilles m'intéresse, car il consiste à faire, avec beaucoup de constance, des tournages sur des œuvres ou des moments qui habituellement ne sont jamais enregistrés, des moments où on se dit toujours, après coup, que c'est trop tard... Donc c'est intéressant aussi de parler de cet aspect-là de la transmission, et surtout de la mémoire.

GILLES COUDERT : D'ailleurs dans ce cas, une des grandes difficultés, c'est de préserver



l'une unité de temps. C'est une performance de temps et d'espace. C'est très difficile à restituer, le découpage filmique étant un artifice. C'est la raison pour laquelle j'ai essentiellement filmé en Steadicam². Pour la mobilité, pour avoir toutes les actions, pour être dans une continuité. Il y a bien quelques coupes, mais globalement on est

quasiment dans la longueur. C'était vraiment important. Il y a quelque chose sur quoi je souhaite insister aussi, c'est le son. Cela a été vraiment magique, parce que dans cet endroit, le son qu'émet la *couverture de survie*, enfin cette matière, était amplifiée par l'écho naturel de cette salle. Et le son, pour moi, faisait déjà la moitié du film. Cette espèce de texture sonore qui restitue à la fois la légèreté et la fluidité... On est vraiment dans la matière à travers le son !

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : À l'origine, j'ai conçu l'objet dans le cadre de [l'Atelier](#)



[Calder](#) en Touraine, où j'étais invitée comme sculpteur. Ce qui a provoqué cette œuvre, cette construction, cette forme, c'est l'arrivée du chauffage dans l'atelier. Quand je suis arrivée dans l'atelier vide, la présence de ce chauffage très puissant qui soufflait un air très chaud, et qui était un peu bruyant a suscité chez moi la pensée

d'habiter l'atelier, de le vivre, de l'utiliser comme un atout. C'est la *Couverture de survie* que j'ai choisie ensuite, parce qu'en la réalisant à cette échelle, on peut imaginer l'objet comme un abri, une tente, un dôme. Vous avez remarqué aussi la transparence. On n'est pas enfermé à l'intérieur puisque la matière laisse apparaître la lumière de l'autre côté. Depuis le moment où j'ai fait le choix de cette matière jusqu'au moment où l'objet a été montré, et même remontré et « re remontré », j'ai toujours pris le risque que ça casse, que ça rouille. Pour

²Le [steadicam](#) est un système stabilisateur de prise de vues utilisé par le cinéma et par la télévision, permettant la prise de vue à la volée, e [travellings](#) fluides, grâce à un système de harnais et de bras articulé.

constituer une surface de 12 mètres, j'ai dû tout d'abord travailler le sol pour qu'il soit impeccable, qu'il n'y ait pas d'accros, puis assembler des laies de 1,60 m et trouver le moyen pour que cela s'assemble sans faux plis. Pas facile ! la matière faisant 14 microns et réagissant très fortement au moindre souffle, comme vous avez pu le voir vous-même. Dans ce processus de construction, d'aboutissement, de présentation... c'est cette beauté-là qui m'intéresse, c'est cette fragilité évidente, l'éphémère... d'où, je le dis à nouveau, l'importance



du film qui devient, qui EST l'œuvre.

Là, ce qu'on voit, c'est justement l'atelier Calder entièrement vide. D'un bord à l'autre, il y avait de l'air chaud qui arrivait dans la pièce, du côté où je l'ouvrais. La vidéo est présentée, actuellement, ainsi que l'oursin de 12 mètres en couverture de survie

à Carquefou où j'ai fait une performance il y a 15 jours, en redéployant cet objet. Au Louvre, où l'espace est très grand, avec plein de courants d'air, j'ai dû travailler avec les gens de la climatisation, avec ceux qui s'occupent du chauffage du musée, et bien sûr de la



conservation parce que dans ce cas, la conservation est impliquée. On a donc géré les questions de température, pour que l'espace soit plus froid qu'il ne l'était habituellement, en réglant la climatisation et en l'arrêtant au moment de la présentation pour qu'il n'y ait pas de courants d'air. Sinon ça aurait été

la tempête, ça serait parti dans tous les sens. Ça a l'air très simple comme ça de le déployer, mais, en vérité, ça ne l'est pas du tout.

À l'Atelier Calder il s'est produit quelque chose d'assez magique. La première fois, j'avais travaillé avec des étudiants. J'ai déployé la pièce et on l'a laissée retomber telle qu'elle, derrière nous, avant de partir. Le lendemain, quand je suis revenue dans l'atelier, la pièce s'était déployée toute seule et flottait dans l'espace ! Quelqu'un avait du retirer les petits clous dans le plancher, l'air était passé à travers les petits trous laissés par les clous et avait



regonflé cette forme dans l'espace. Ça, ce sont de jolis moments... qui ne sont pas visibles d'ailleurs !

L'idée de faire plus grand ou plus petit possède, chaque fois, sa raison d'être. C'est comme le *Chapeau-vie* : s'il « un et multiple », c'est que ça doit correspondre à une réalité. Déployer un objet qui fait 1,20 m, c'est évidemment beaucoup plus simple que de déployer un objet qui fait 12 m. Ce paravent, pour moi, ce n'est pas une maquette, mais un objet à échelle réduite. Le *Chapeau-vie* ou L'*Oursin*... c'est aussi un espace qui est un atelier vivant à ciel

ouvert, que j'expose. Je m'expose dans un rapport à l'autre que je tente de définir, mais c'est aussi la matrice, la naissance des choses qui se décident et décident à partir de cette forme.



La cape est née d'une présentation de cette œuvre. Dans *Le Paravent*, chaque élément est fabriqué de A à Z avec cette volonté de n'être pas définitif, pour m'approcher le plus de la matière en transformation. Si je peux faire un parallèle, je le fais volontiers entre, justement, le *Chapeau-vie* et *Le Paravent*. Pour moi, ils ont le même statut : celui de s'adapter à l'autre à travers l'objet, de dialoguer... Ici, dans la réalité, le petit bijou c'est le support, mais il est venu après. Dans le développement de cette œuvre, c'est à petit à petit que se perfectionnent, que s'ajoutent, que se créent, les éléments qui la constituent et qui la définissent dans le temps.

GILLES COUDERT : Contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est vraiment un travail constamment en cours d'exécution. Ce n'est pas une œuvre pré pensée... bien que tout puisse porter à croire que ce type de pièce a été fabriquée d'après des plans. C'est minutieux au possible.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'est les deux !

GILLES COUDERT : Il y a aussi une dimension d'œuvre complètement ouverte, qui s'enrichit au fur et à mesure de l'avancée du projet.



MARIE-ANGE GUILLEMINOT : L'idée est d'essayer d'atteindre plutôt la pensée ou quelque chose qui n'est pas matériel, mais qui s'exprime à travers ces formes. *Le Paravent* est pour moi une grande construction, assez contraignante. Quand je dois l'installer, il représente un effort de transport considérable. Là, on n'est plus du tout dans la légèreté ! d'où la réalisation de cet objet à une échelle plus petite, pour pouvoir mieux le présenter et le faire évoluer. Cela représente aussi des coûts importants à chaque fois... Pour finir, je dirais qu'il est l'expression de la matière, de quelque chose qui a la faculté de muter, de se transformer selon le contexte et le moment. Qu'est-ce que je suis en train de vivre aujourd'hui ? Comment est-ce que je fonctionne avec l'objet, dans la réalité ?

GILLES COUDERT : Quel est le statut du *Paravent* à échelle réduite par rapport au *Paravent* à échelle humaine ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ce sont deux œuvres qui se complètent, dialoguent, se jouxtent. *Le Paravent à échelle réduite*, existe juste pour les raisons pratiques que j'ai évoquées. Pour avoir l'objet sous la main. Pour qu'il soit facile à manipuler. Pour le montrer en le déployant facilement.

La première fois que je l'ai présenté et installé, c'était autour d'un arbre, dans le jardin du musée. On ne passait pas forcément par le musée pour y accéder. Ceux qui passaient par le jardin pouvaient s'y rendre directement et introduire leurs pieds dans le paravent. C'est quelque chose à quoi je tenais et qui nécessitait une grande présence et un gros travail de ma part. J'ai d'ailleurs collaboré à ce moment là avec des gens formidables, qui ont été amenés à faire fonctionner cet espace tout en le définissant.

GILLES COUDERT : Tu n'as pas précisé ce qu'il se passe à ce moment-là. Ils ont effectivement les pieds dans le paravent !

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ce qui m'intéressait, c'était que quelque chose se fasse par le bouche à oreille. Cette œuvre est apparemment fermée. Elle a des moments d'ouverture et des moments de fermeture. Quand l'objet ne fonctionne pas, les ouvertures sont dégagées, on peut voir à l'intérieur. On peut aussi d'ailleurs se glisser par le trou si on veut. Il



y a un panneau qui s'ouvre et qui permet de rentrer aussi de façon moins tortueuse... J'avais défini une relation, qui était celle du toucher plus que du massage. On introduisait, ou pas, si on le souhaitait, ses pieds dans l'espace parce qu'un ami l'avait fait, ou vous avez dit qu'il l'avait fait, et à l'intérieur, moi-

même et d'autres personnes déchaussions ces pieds, et on les lavait et on faisait une espèce de soin (pas exactement un massage puisque aucun de nous n'était spécialiste). Mais les gens avaient tendance à associer très vite positivement et à dire que c'était plutôt un bon



massage. C'est ce contact, pas ordinaire, qui m'intéressait. Il y avait quelque chose qui était fermé, où on ne voyait pas de l'autre côté.

Peu de temps après, je l'ai exposé à Bordeaux, au [CAPC](#), dans un jardin qui se trouve à côté du musée, au bout de la rue. C'est un jardin botanique installé comme un rucher. Donc cette fois, j'y suis allée avec des grandes bottes et on a installé

l'œuvre dans l'eau, sur l'eau, rasante, sur les lotus. Elle est restée là presque 8 mois, et il y a

eu deux récoltes de miel. Je me suis entendue avec un monsieur à la retraite, qui était apiculteur et qui m'a aidé. Je n'avais jamais fait aucune récolte de miel d'aucune sorte, donc je me suis improvisée, avec lui, apicultrice. On a fait une fête au musée. La première récolte s'est faite d'une façon intime et sans qu'il n'y ait de manifestation autour. Pour la deuxième récolte, j'ai lancé une invitation au CAPC, dans l'atrium - la partie où on donne généralement les cocktails - et là, on a amené l'extracteur. Pour les enfants, leurs parents, et grands-parents, ça devenait une fête et l'art contemporain était autrement apprécié !

Ce qui était très beau, c'est que les lotus avaient poussé à l'intérieur de l'œuvre et remplissaient complètement l'espace. Les fleurs de lotus fleurissaient pour les abeilles à l'intérieur. Je n'avais pas posé le sol en bois, j'avais juste conservé la structure métallique.

GILLES COUDERT : En fait, cette pièce est vraiment très modulable ; au départ, c'est un paravent, mais qui a un sol. Mais le sol peut disparaître éventuellement...



MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Il a initialement été construit autour d'un arbre, donc la dimension même du sol a été calculée par rapport à l'arbre de Tokyo. Ensuite il a été bouché à Münster. Et enfin fermé par douze éléments, dans la continuité de ceux qui existaient déjà, avec le labyrinthe dissimulé sous la structure. C'est une manière de signifier que l'on attache autant d'importance à ce qui se voit qu'à ce qui ne se voit pas. On a tendance à raccourcir les choses et à tout de suite les nommer, alors que pour moi, il y a cette idée d'essayer d'échapper à cet enfermement et de répondre au plus juste dans le moment. J'aimerais donc lui donner d'autres fonctions. Le contrat qui me lie à cette œuvre, qui a été produite par la [Caisse des Dépôts](#), stipule que l'utilisation de l'œuvre m'appartient et continue de m'appartenir. Si je veux en faire des allumettes, je peux en faire des allumettes ! Ce que je veux dire, c'est qu'elle n'a pas qu'une seule forme possible. Mais c'est là aussi toute la difficulté. On voit l'œuvre d'une façon un petit peu extérieure, on l'associe, on pense que « c'est ça », on a d'ailleurs eu sa propre expérience, on peut donc même en témoigner. Mais ensuite on est troublé parce que cette expérience se voit contredite par une autre, par exemple... un rucher. A chaque fois, il s'agit aussi de débattre de ça : c'est-à-dire du fait que ce n'est pas fini, c'est en devenir. C'est cette possibilité que je souhaiterais transmettre, pour qu'elle ne soit pas, au-delà de mon existence, limitée à ça !

GILLES COUDERT : Ne pas fermer cette œuvre, de ne pas la bloquer...

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui. C'est le deuxième contrat qu'il va falloir établir. Ce sera plus difficile parce que ce ne sont plus les mêmes personnes qui sont là...

GILLES COUDERT : Du point de vue de la restauration, c'est un vrai casse-tête, parce qu'il y a plusieurs versions de l'œuvre. C'est un outil à géométrie variable.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'est une matière ! Chaque matière dicte sa loi, et moi je m'adapte et je me mets dans la situation de créer ces possibilités inexistantes de relation avec l'autre.

GILLES COUDERT : Donc là, il s'agirait de restaurer l'état d'esprit dans lequel tu l'as faite, c'est encore autre chose !

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Mais c'est très important ! Dernièrement, il y avait une exposition à Berlin où la commissaire a fait un travail remarquable. Elle n'était ni trop scientifique ni trop appliquée. Elle avait sa personnalité, sa position, mais elle a su aussi se mettre parfaitement au service d'un travail sans pour autant être l'artiste, puisque l'artiste n'était plus là !

Maintenant, on peut aborder si vous voulez, la question de la restauration d'une œuvre comme le *Chapeau-vie*, à propos duquel Fanny est venue me voir, puisqu'elle s'occupe de cette restauration.



À nouveau, qu'est-ce qu'on imagine ? J'ai conçu le *Chapeau-vie* en 1994 pour un ami. Ce chapeau est sur sa tête, ou chez lui, il en fait ce qu'il veut. J'en ai conçu un deuxième que je porte et que j'utilise, disons, pourquoi pas, comme coussin ou encore... pour introduire mes pieds dans un paravent, vous

me suivez ? Donc j'ai conçu ce *Chapeau-vie* en 1994 pour un ami. On envisage aujourd'hui sa restauration. Quand je l'ai vendu, l'idée du *Chapeau-vie* était que chacun puisse se le fabriquer soi-même. J'avais fait un patron dans lequel j'expliquais en détail quel tissu il fallait acheter, qu'il fallait en couper deux mètres, faire un ourlet etc. J'ai fait un patron précis du *Chapeau-vie*. Curieusement très peu de gens ont réalisé cet objet. Je connais juste quelques personnes qui l'ont fait. Aujourd'hui on doit le restaurer parce que ce sont des matières fragiles. Il se trouve que la matière ne se fabrique plus. Le fait de la restaurer, c'est donc la réinventer. On se retrouve dans ce cas de figure, par nécessité, par évidence. Cela demande une vraie interprétation de la part de l'autre.

Dans le livre que vous apercevez, ici, on peut voir un dessin de Cauri³ que je vais vous

³Le *cauri* (*Cypraea moneta*) est une variété de coquillages découverte aux îles Maldives et aux îles Soulou (situées entre les Philippines et Borneo). L'étymologie du nom viendrait du mot sanskrit *kaparda* ou *kapardika*, transformé ensuite par les Anglais en *cauri* ou *cowri*. Utilisés d'abord comme monnaie, ces coquillages continuent aujourd'hui à être employés comme décorations et objets de divination en Afrique. Ils auraient été amenés par les Arabes sur les côtes orientales de l'Afrique.



présenter. C'est un objet qui a son histoire, sa vie. C'est un sac à dos fabriqué dans des collants, une transformation que j'ai faite parce que j'avais besoin d'un sac... Je l'ai nommé *Cauri* parce que sa forme pliée sur elle-même, comme vous voyez, évoque un petit coquillage qu'on utilisait comme monnaie

d'échange en Inde et en Afrique. Mais par exemple quand je vois *Cauri*, pour moi, c'est tout le développement autour de cette pièce que j'avais présentée à Munster.

(Elle se lève pour faire une démonstration de l'œuvre).

Donc j'avais installé mon salon de transformation qui se trouvait être juste l'espace définit au sol par un cercle. C'est réversible, le collant peut redevenir collant.

(Elle commente son action).

Je vous le défais complètement, je ne vais pas l'enfiler mais vous me croirez sur parole. Voilà, là on a les collants. Mettons que tout d'un coup j'ai besoin d'un sac. Je décide donc de me le fabriquer en faisant un nœud à une jambe et puis à l'autre jambe, et ensuite un nœud à



l'endroit des pieds. Voilà, la seule chose que j'ai faite c'est que j'ai ouvert le collant à la taille avec des ciseaux, sur la partie de la ceinture, de manière à pouvoir rentrer avec la jambe. Là je passe de l'autre côté. Ici on est dans la continuité des poupées.

L'usage du collant se destine à autre chose, quelque chose d'éminemment plus fonctionnel, mais qui est un prétexte. Si tout d'un coup j'ai besoin d'un sac, je fabrique un sac. Mais après, ce sac se définira à nouveau en fonction de ce que je veux en faire. Et donc je continue à le transformer. Je fais un deuxième nœud sur celui déjà existant de manière à rendre la forme plus jolie mais aussi grossir pour ne pas que ça se rétracte quand je retire... et voilà, j'ai fait mon sac à dos et je n'ai plus qu'à mettre quelque chose dedans, comme un *Chapeau-vie*.

GILLES COUDERT : Belle démonstration en direct.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : J'ai fait un petit film où je montre comment on le fabrique. Quand je l'avais présenté à Venise, j'avais décidé de montrer comment on fabriquait le sac, comme ça on repartait avec mon secret, et on pouvait le refaire à l'infini. Concernant la restauration, si je peux faire un rêve, ce serait qu'au-delà de moi-même ou de mon nom, cet objet qui a une utilité, puisse être reconduit de façon infinie, tant qu'il y aura des collants.

GILLES COUDERT : Ici en l'occurrence, c'est quasiment une recette, parce que le mode

d'emploi est donné avec cette petite étiquette.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : J'ai utilisé mon sponsor gracieux qui m'a permis de réaliser ce travail, ces sculptures, ces objets que j'ai nommé *Cauri*. En tout cas, la marque de ces



collants, c'était Wolford⁴. Ils m'en ont offert une grande quantité pour pouvoir les transformer. Et donc je ne me suis pas approprié cette marque, mais par contre j'ai ajouté à la marque en question, des mentions comme : *Fabriqué en France, Cauri, Sac à dos-collant, Collant-sac à dos...* Le mode d'emploi

ressemble à celui que l'on trouve sur nos vêtements, avec le mode d'entretien, pour savoir si on peut le laver ou pas, si on ne peut pas le repasser ou pas, si on peut pas utiliser tel ou tel produit etc. Au dos de l'étiquette, il y a le dessin expliquant comment fabriquer ce sac. C'est une étiquette volante qui est un peu comme un patron, et que l'on retrouve pour chacune de mes œuvres. J'ai entrepris de faire un livre, le livre « M » où chacune de mes pièces serait définie.

En 1997, j'ai conçu un premier livre qui n'a pas était prêt à temps, et donc j'ai décidé d'inviter des artistes à présenter leur livre, des *Livres d'artistes* uniquement bien sûr et d'artistes qui m'intéressaient particulièrement. J'ai fait les démarches administratives et j'ai finalement obtenu une concession face au 17 quai Conti, où j'ai ce que l'on appelle quatre

boîtes de bouquinistes.

J'ai appelé cette œuvre *La boîte 31*⁵.



GILLES COUDERT : Pour ceux qui ne sont pas Parisiens, j'explique. À Paris, tout le long des quais du Quartier Latin, il y a des boîtes en bois accrochées au parapet du quai. Les libraires ou les

bouquinistes, comme on les appelle, utilisent ces boîtes pour vendre des livres d'occasion. Ces boîtes sont des concessions. Ce sont comme des petits magasins. Pour en avoir une, c'est très difficile. Je ne sais d'ailleurs pas comment tu as fait ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ce qui a surtout été difficile, c'est que je conçoive dans ma façon d'utiliser ce lieu, autre chose qu'une simple collection. C'est une œuvre à part entière,

⁴[Wolford AG](#), fondée en 1949 par Walter Palmers et Reinhold Wolf, situé en Autriche, est un fabricant et distributeur d'articles chaussants haut de gamme et de la lingerie. Dans les années 1990, il a mené une campagne de publicité mettant en vedette célèbre le travail du photographe Helmut Newton. Wolford est un innovateur de premier plan dans le domaine des bas pour femmes et lingerie.

⁵[La Boîte 31](#) de Marie-Ange Guilleminot favorise la rencontre du livre d'artiste avec le plus grand nombre. En 2012, *La Boîte* a fait partie du parcours privé de la [FIAC](#), Foire Internationale d'art contemporain.



une construction dans le temps, avec des invitations des artistes à venir déposer leur livre. Il n'y a pas dans *La Boîte 31* de livres d'occasions ou de souvenirs de Paris. Je trouvais important de ne pas faire juste une présentation à un moment donné et puis de repartir avec mes histoires, mais plutôt d'inscrire cette œuvre dans la durée, qu'elle devienne vraiment un lieu qui ait un prolongement ailleurs, sur un blog par exemple qui référencerait ce qu'il s'y passe...

GILLES COUDERT : Mais là, c'est tout de même un travail de diffusion que tu fais en tant qu'artiste. On ne le dit pas assez, mais les artistes ont un vrai engagement de producteur, de diffuseur auprès des autres artistes. Cette *Boîte 31* est d'une grande générosité pour les autres artistes. Tu as montré ton travail certes, mais tu montres aussi le travail des autres.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, surtout que ce n'est pas complètement un lieu, ce n'est pas un lieu subventionné, c'est une association. C'est une maison d'édition qu'on a créée en 2000 et qui est soutenue de façon amicale. Il n'y a pas de subvention. Donc il faut en trouver. Et pour moi l'objectif c'est que la vente des livres permette de faire des livres, en l'occurrence les *Livres des artistes* qui m'intéressent et avec qui j'ai fait cette présentation...

Mais il y a aussi un autre moment qui est très important. C'est le moment où l'œuvre est



vendue, où elle ne m'appartient plus. C'est une œuvre qui appartient à un musée, et je n'ai plus la même liberté. À ce moment là, d'une certaine manière, on peut dire que mes objets se sont « déclarés », ils ont une existence propre et ils se déploient. J'ai cette nécessité de les accompagner

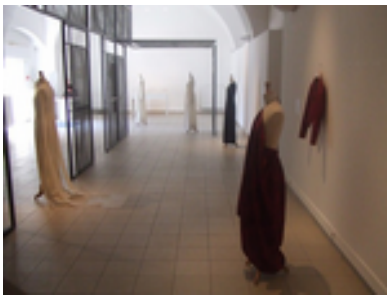
parce que je ne les considère pas juste comme une œuvre. Par exemple, quand j'ai vendu mes robes (c'est un ensemble que j'ai fait en 1991-92-95), j'ai demandé dans le contrat de pouvoir toujours continuer à les emprunter. C'est-à-dire que si je veux, je peux demander au musée de me les rendre.

Ce que vous voyez là c'est un projet que j'ai conçu en 2000 et qui a été présenté au [Musée de Calais](#). C'est un *Meuble spirale*, comme une forme tournante qui se déploie et qui, une fois fermé, devient un socle. C'est monté sur des roulettes, on peut le déplacer. On peut le

mettre en U. J'aime bien cette idée de reprise des lettres de l'alphabet. Là vous voyez le prototype dans l'exposition que j'ai faite à Calais où j'avais présenté les vêtements blanc.

Ah ! voici *Mes robes* !

Il y en a dix, plus même, et elles ont été achetées. Elles ont été conçues pour être portées quotidiennement. Elles sont toutes réalisées un peu sur une même trame, enfin sur un même dessin. La robe longue qui n'est pas moulante, est quand même très près du corps. À chaque fois, il y a un détail qui est marquant mais qui n'est pas très visible au premier abord. Dans la *Robe transpiration*, par exemple, on voit juste les marques dessinées en vert sous les bras qui renvoient évidemment au corps. Dans la *Robe tétou*, on voit juste le tout petit, tout petit, tout petit trou qui correspond au bout du sein et qui fait que, quand on la porte, ça

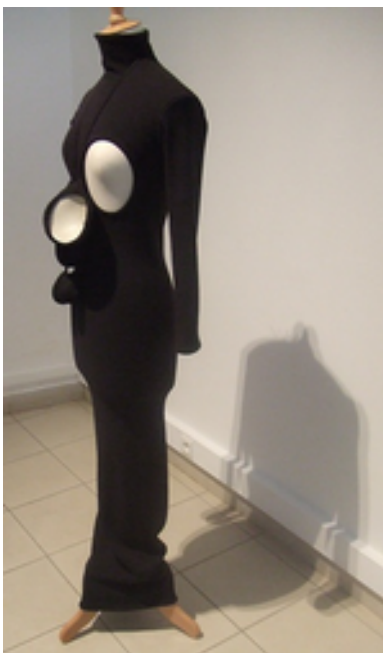


fait comme une petite tache rosée sur la robe : une nudité minimum mais très troublante ! C'était important pour moi, à un moment donné de ma vie de créer toutes ces robes, de pouvoir, en les portant, me sentir plus en accord avec moi dans ma relation aux autres. Je n'arrivais plus à acheter des vêtements dans les magasins. Je ne

voulais pas porter un uniforme, mais j'avais ce souci d'être plus transparente, et d'exprimer à chaque fois des sentiments à travers des accessoires qui, de ce fait, jouaient un rôle totalement opposé à celui de l'accessoire... c'est à dire qu'ils devenaient essentiel.

GILLES COUDERT : Et celle-là, c'est quoi ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'est la *Robe cache sein*. Ici on la voit présentée sur un



mannequin. Sur le côté, vous voyez un objet un peu indépendant qui est comme une espèce de poupée qui peut venir couvrir le sein pour en cacher la nudité. Cela implique que l'on est tenu d'avoir toujours l'objet posé sur soi.

Pour la *Robe nombril*, c'est simplement la fronce du nombril qui correspond à l'emplacement du nombril et qui a donné le nom à la robe.

La *Robe à émotions*, elle, est conçue pour pouvoir permettre de vivre toutes les émotions tout en étant protégée par la robe. J'ai réalisé un tournage où je suis de dos, je porte une *Robe à émotions*. Le plan est fixe et à un moment donné, je lâche mon

corps, je lâche prise, si je peux dire. Mais là c'est de façon très consciente, pour tenter une



expérience de la chute, qui en temps normal est très difficile, et je tombe comme si je m'évanouissais...

Avec le *Manteau de lumière*, réalisé dans un matériau réfléchissant qui capte la lumière, comme certains vêtements de travailleurs, j'ai réalisé une marche qui n'était pas filmée, la nuit, dans une ville que je ne connaissais pas. Donc, je faisais le voyage jusque dans cette ville inconnue. Une fois sur place, je prenais une chambre à l'hôtel et je sortais chaque nuit à la découverte de la ville, sans avoir de plan. Dès que j'étais dans un axe de lumière, la robe

s'éclairait et me protégeait... Enfin me donnait le sentiment d'être protégée, parce qu'elle était extrêmement visible. C'était surtout l'idée de rentrer dans l'inconnu, sans but précis,



sauf celui de marcher, et d'avoir cette relation à la ville, par rapport à son éclairage. Ça a fait l'objet de sept nuits. J'ai réalisé une reconstitution de la marche filmée. Généralement, pour ne pas interférer avec le moment même de l'action, je préfère rejouer l'action plus tard, en décidant moi-même du moment et en choisissant les cadrages.

GILLES COUDERT : En la scénarisant en somme ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, elle est forcément différente de ce qu'elle a été, au moment où je l'ai faite.

La *Robe de mariée* est un vêtement que j'ai conçu pour une cérémonie que j'ai inventé de A à Z : mon mariage. J'ai pris l'avion, de la ville de Saint-Maur à la ville de Saint-Gallen en Suisse, et je n'avais sur moi que cette robe qui pesait très lourd, ce qui n'apparaît pas quand



regarde la photographie, bien qu'elle ait un côté très plombé. Elle est toute cousue de

chapelets. Elle est double et dans chaque petit ourlet, il y a des chapelets de plombs. La robe pèse donc un peu plus de huit kilos. C'était une marche. J'ai fait ce voyage alors que j'étais célibataire, entre deux villes, entre deux hommes.

Puis j'ai conçu un portant à l'occasion d'une des

présentations de la robe. Il reprend le principe des portants japonais pour présenter les kimonos. C'est un drôle de mariage ! Faire ce jeu de mot pour ce portant japonais et pour une robe qui, elle, ne se prête pas à la légèreté habituelle de la présentation des kimonos. Là, du coup, je lui donnais à peu près le statut de kimono mais tout en étant contradictoire.

J'aime bien penser le socle autrement. J'inscris mes objets dans le vivant, dans le vécu, dans le quotidien, dans des films que je ramène au musée, mais aussi que j'expose. Alors quand je les expose, je trouve important de faire quelque chose d'autre, peut-être justement, plus qu'un socle pour présenter le *Chapeau-vie* par exemple. Il s'agit encore d'un autre vocabulaire de formes sur la manière de montrer les objets.

J'ai repris ce que j'ai découvert dans un musée à Hiroshima Préfecture, le Musée de la Chaussure. Dans la vitrine, il y avait deux petites feuilles d'arbre, qui avaient été transformées en tong. Ce geste très poétique m'a beaucoup plu. Je l'ai repris littéralement. Comme vous savez, au Japon on est amené à retirer ses chaussures, parce que la maison japonaise à l'origine était conçue avec des tatamis, et que l'on ne peut pas marcher directement sur le tatami. On se trouve donc souvent dans cette situation : on vous prête des petites chaussures pour marcher, en général elles sont en plastique, pas très jolies, et pas très agréables ; on n'a pas forcément envie de chausser ça. Donc l'idée m'est venue de concevoir un livre qui serait à la porte de la maison, d'où le *Livre de Seuil*.

J'ai confié à Philippe Bonnin⁶ qui est urbaniste et architecte, qui a beaucoup travaillé en France et au Japon,

le soin d'écrire dans ce livre. Et il a écrit le texte qui vient à la première page du livre. Il peut être présenté fermé avec les dimensions d'un parpaing de 39 cm x 19.5 cm x 9 cm. Et quand on l'ouvre, on a la page avec le texte qui apparaît, et puis la petite étiquette. Vous apercevez sur chaque page prédécoupée, une découpe sur la feuille de feutre qui se détache complètement. On a la possibilité d'extraire une page, et de la transformer en tong. On peut aussi la remettre dans le livre, une fois que l'on a fini de l'utiliser. Quand le livre est vide, ça fait une sorte de petit théâtre à gradin.



Ces *Livres de Seuil* peuvent aussi être placés au sol et constituer un tapis ou un lit, mais dans tous les cas, il restent tout de même des livres. Pour la réalisation, je travaille souvent avec des enfants ou des étudiants pour imaginer d'autres formes. On peut « chausser le livre » ou « construire une

maison » avec ! On peut beaucoup s'amuser en tout cas ! L'idée est celle de la fabrication

⁶[Philippe Bonnin](#), architecte et anthropologue français est directeur de recherches au CNRS et professeur invité de l'Université de Niigata (Japon). Il dirige le laboratoire AUS (Architectures, Urbanismes, Société) de l'Université de Paris VIII, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. Il dirige également le Réseau Thématique international [JAPARCHI](#) du Ministère de la culture. Ses publications sont consultables sur la [base de données HAL-SHS](#)

de mobilier à partir d'un livre, à partir d'un objet qui ne se prête pas, normalement, à ce type de transformation.

Vous pourrez venir voir les objets, et les manipuler, si vous le souhaitez.

QUESTION : Est-ce que vous considérez vos objets, comme objets de design ou comme œuvres d'art à part entière ? C'est important pour les restaurateurs futurs.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Un objet de design suit un cahier des charges très précis qui comporte beaucoup de contraintes, ce que je n'ai absolument pas dans mon travail. Il faut que l'objet puisse basculer très librement dans tous les champs possibles. Je prends l'exemple des *Cauris*. Ce sont des collants, donc des objets que l'on connaît tous. Lorsqu'ils sont transformés en sacs, on peut éventuellement dire qu'ils deviennent de petites sculptures. Ce qui va déterminer ensuite leur appartenance au domaine de l'histoire de l'art, plutôt qu'au domaine de l'histoire de l'objet, c'est la durée. L'objet, pour moi, c'est justement quelque chose qui serait de l'ordre du non design. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de produire ! Même s'il y a multiplicité, comme vous avez vu, l'idée est plutôt de partir de quelque chose qui s'est dessiné, au départ, à partir, très souvent, d'une chose existante.

C'est vraiment une œuvre, au sens où l'entendait Richard Buckminster Fuller,⁷ qui avait lui-même ce type de démarche ! Il n'était pas artiste, mais on peut dire que ce qu'il a réalisé est véritablement, une œuvre.

Pour conclure, je dirai que ne je me situe pas dans l'asservissement à l'objet.

J'aime bien penser au travers des formes - que je considère uniquement comme des prétextes - à l'échange, au dialogue qui va s'établir, à la façon dont on va bien ou mal les traiter. Et on en revient presque naturellement à la problématique de la restauration, à travers la façon de traiter l'objet, de le soigner. Ça va bien au-delà de la chose matérielle. Aujourd'hui, on est beaucoup amené à fonctionner avec les objets, et on s'entoure peut-être de trop d'objets. Cette idée de possibilités multiples, d'une certaine façon, revient à en réduire le nombre.

GILLES COUDERT : C'est un paradoxe en fait ! Tu produis des objets, mais qui justement disent, prônent, leur non production, enfin LA non reproduction.

⁷[Richard Buckminster Fuller](#) (1895-1983) est un architecte, designer, inventeur et auteur américain ainsi qu'un futuriste. Il a publié plus de 30 livres, inventant ou popularisant des termes tels que *vaisseau terrestre*, *éphéméralisation* et *synergétique*. Il a également mis au point de nombreuses inventions, principalement dans le domaine de la conception architecturale, la plus connue restant le dôme géodésique. Le [dôme géodésique](#) a été utilisé entre autres pour le Pavillon des États-Unis à l'Exposition Universelle de 1967 à Montréal, où siège maintenant la Biosphère.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui ! On est à la fois dans « l'unique » et dans « le multiple ». Constamment dans ce basculement-là ! L'unique c'est l'œuvre, et le multiple c'est l'objet. Du point de vue du collectionneur ou du musée, l'œuvre est unique et en tant que telle, elle a une certaine valeur. Mais ce qui m'intéresse plus, c'est une valeur de l'objet qui ne soit ni estimable ni inestimable. Par exemple : j'ai fait des collants. Combien ça coûte des collants ? 20 euros chez Woldford, c'est tout de même assez cher pour des collants ! Mais si je vends *Cauris* - qui est une œuvre - 20 euros. Je vends cette œuvre au prix du collant, ce qui n'est pas cher ! Tout d'un coup, je crée un trouble. Il se trouve qu'on m'a offert ces collants, j'ai donc eu la matière première gratuitement, et je la revends au prix du collant. Donc j'accentue, je souligne la question de l'économie. L'objet n'existe pas vraiment, il existe juste dans la façon dont je le transmets. En réalité, j'ai juste l'impression de simplifier la vie, de la rendre plus belle, jusque dans les gestes. Quand j'étais au Japon, j'ai fait tout un travail autour du kimono, j'ai réalisé une série de kimonos avec un maître vivant japonais, en rapport avec un projet sur la mémoire. J'ai trouvé étonnant tout le rituel, la façon de nouer le kimono, qui est absolument remarquable. Peu de japonais d'ailleurs aujourd'hui savent encore le nouer. Si l'on examine vraiment cette manière de le porter et de le mettre, c'est tout un art !

GILLES COUDERT : Une dernière question ?

QUESTION : Est-ce que d'autres gens pourront refaire vos performances, dans d'autres contextes ?



MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Bien sûr, c'est cette transmission-là. Quand je présente la transformation d'un collant en sac, que je l'enseigne, que je la montre, que je la donne, comme quelque chose d'immatériel, je le fais de la même façon que l'on m'a transmis la façon de plier un Tsuru⁸. Ça n'appartient à personne, sauf à celui qui a un papier carré, qui veut le refaire, qui s'associe finalement à quelque chose. L'objet a cette ouverture-là. La déformation des objets est inévitable. A partir du moment où il existe, il est de toute façon amené à être utilisé. Après, les questions de conservation viennent s'ajouter à cette réflexion et permettent, peut-être même, de trouver des solutions. Mais si la forme devient immatérielle, devient une pensée, elle est, bien sûr, réactivable par n'importe qui.

⁸La Tsuru signifie en japonais l'oiseau grue. C'est à la fois le plus célèbre et le plus symbolique pliage de papier de l'art *origami*. Sa pliure constitue comme un schéma de base pour la construction de nombreuses autres figures, ce qui contribue à la diffusion et à la connaissance. Une légende est attachée à l'*ori-tsuru* : "Celui qui construit mille origamis en forme de Tsuru, en exprimant à chaque pliure son désir, quand il arrive à compléter le *sembazuru* (mille Tsurus), il le voit accompli !"

GILLES COUDERT : J'ai vu les deux objets qui sont restaurés par Fanny, étudiante en restauration. Ils sont un peu tachés et abimés, parce qu'ils ont été utilisés et montrés pendant des classes. J'ai remarqué que dans ce cas, dans l'usage, il y avait souvent comme un basculement dans la violence, du genre : « *Puisqu'on peut les utiliser, massacrons-les !* »

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ça doit correspondre à un besoin !

GILLES COUDERT : Je l'ai constaté parce que j'ai filmé énormément de performances et d'œuvres dans ma vie. À partir du moment où il y a autorisation de manipulation, on sent bien que, tout d'un coup, puisque c'est autorisé, on estime qu'on peut quasiment se venger sur l'œuvre.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, il y a de ça. Je l'ai vu aussi. J'y ai assisté. C'est même très fort, c'est vrai que ça se transforme parfois en bataille. J'ai vu des poupées voler ! Mais également des scènes très émouvantes : j'ai vu une personne aveugle qui prenait toutes les poupées les unes après les autres, qui les découvrait avec une douceur très belle. Il s'agit de la question du toucher. Ça me fait penser à tout un travail sur la question de donner. À partir du moment où l'on donne, c'est aussi pour que ce soit déformé... et pourquoi pas au point d'être détruit ? On en revient à ce qu'on disait, la trace, ça va être le film, ou ça va être le livre dans lequel les poupées sont rangées et ne sont plus déformables.

Je veux faire aussi référence à un moment qui m'a fait réfléchir : quand je suis allée au [Musée de la Paix d'Hiroshima](#) en 97 et puis 98. J'ai vu au musée, une chose qui était un amalgame ou plutôt plusieurs amalgames, des espèces de mélanges de tuiles, de pierres, de fers, des choses qui avaient fondues lors de l'explosion atomique et qui, refroidies, étaient redevenues solides, après avoir atteint la température de je sais trop combien de soleils. Et cet objet, ces objets étaient présentés sur des coussins et il y avait écrit : « *Feel free to touch this item* » (*N'hésitez pas à toucher cet objet*). Et là, dans cet endroit, franchement, il n'y avait aucune violence. Je n'ai vu personne prendre le truc et le balancer. L'objet appartenait déjà au monde de la destruction, il matérialisait la destruction. C'est à partir de ce moment là, je crois, que j'ai me suis affirmée dans mon désir d'aller plus loin dans le traitement de l'éphémère.

Pour terminer, j'ai envie aussi de parler de ce livre que j'avais montré à une très petite fille. Je lui montrais des histoires, enfin bon j'avais ouvert le livre et je lui ai mis entre les mains. Je me suis mise à raconter. Je lui ai parlé de la transformation du *Chapeau-vie*. Elle m'écoutait comme un enfant écoute, c'es- à-dire en écoutant très bien, avec une grande attention, en entendant absolument tout et en ayant une capacité incroyable d'ingestion de ce que je

disais. Une fois que j'ai fini de parler, elle a pris le livre et elle l'a lancé en l'air comme un frisbee. C'était merveilleux ! Quel raccourci ! Du coup, je n'ai pas même eu besoin de lui parler de la transformation. Le raccourci a été tellement spontané, c'était ça ! C'est tout !

PHOTOS

1. Portait de Marie-Ange Guilleminot.
2. *L'Oursin*, performance de Marie-Ange Guilleminot au Musée du Louvre, a.p.r.è.s productions, Gilles Coudert, Paris, 2010
- 3 & 4. *L'Oursin*, performance de Marie-Ange Guilleminot à l'Atelier Calder, © ADAGP, Paris, 2006. Crédit photo : Guillaume Blanc, Atelier Calder, Saché, 2001.
5. *L'Oursin*, performance de Marie-Ange Guilleminot au Musée du Louvre, a.p.r.è.s productions, Gilles Coudert, Paris, 2010
6. *Le Chapeau-vie*, vidéo démonstration, Marseille, Octobre-Décembre 2009
7. *Le Paravent* (échelle 1/6). 1997. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais, France, 2000
8. *Le Paravent* à échelle humaine (taille réelle), 1997
9. *Le Paravent* en mode de cabine de massage des pieds, 1997
10. *Le miel du Paravent*. CAPC, Bordeaux, 1998
11. *Le Paravent* dans la cour du Stadttheater, Munster, 1997
12. *Le Chapeau-vie Blanc*, 1994
13. *Cauri*. Exposition *Animal de Bibliothèque*, Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, Paris, 2010.
14. *Salon de transformation de collants en sac à dos*, Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, Paris, 2010.
15. *La Boîte 31*, Quatre boîtes de bouquinistes face au 7 quai Conti, Paris, depuis 1997
16. *Danser ou Mourir*, Livre d'artiste, 1997
17. *Danser ou Mourir (origami)*, Livre d'artiste, 2000
18. *Meuble spirale*, bambou, cuir, aimants, exposition à la Villa Savoye, Poissy, 2012
- 19 & 20, *Mes robes*, Paris 2009
21. *Robe au sein caché*, Paris 2009
22. *Robe à émotions*, Paris 2009
23. *Le manteau de Lumière*, 1995
24. *Le mariage de Saint Maur à Saint Galle*, 11-28 juin 1994
25. *La Robe de Mariée*, 11-28 juin 1994
26. *Le livre seuil, (version parpaing)*, feutre de laine, 2011
27. *Toiles*. Étude préparatoire pour le Kimono de Yoshiko Yamamoto, 1998