

## **g) Le quotidien mis en mot dans l'œuvre littéraire et vidéo graphique de Valérie Mrejen**

### **Le quotidien en général**

Chez Valérie Mrejen, la relation entre Ecriture et Arts Plastiques rejoint la question texte/image, texte oral et texte écrit à partir du moment où le texte écrit s'efforce à ce point à transcrire une quotidienneté. Le quotidien est prélevé à la fois dans ce qu'il a de plus littéral, immédiat, sans apprêt et dans le même temps, débarrassé de ce qui sort de l'ordinaire, qui fait saillie. De ce qui permet à la mémoire de fixer des repères dans le continuum des jours qui passent. Ce que Valérie Mrejen saisit, ce à quoi elle donne corps, chair, matière, c'est à ce continuum indifférencié qui constitue l'essentiel de nos vies et auquel on accorde relativement peu d'intérêt pour lui préférer l'exceptionnel, sel ou piment de nos existences.

Il est d'une certaine façon logique qu'elle ne figure pas dans la sélection des artistes de la Biennale de Lyon 2009 réunis autour du thème « Le spectacle du quotidien », son projet étant avant tout de ne pas « spectaculariser » le quotidien, de le saisir dans ce qu'il a de plus banal et donc de plus réel. Une réalité que la mise en texte, en paroles ou en mise en image s'efforce de ne pas trahir. On n'est pas non plus du côté du documentaire. Les choix qu'opèrent Valérie Mrejen, les petites phrases, attitudes, comportements qu'elle retient bien que parfaitement anodins et inscrits dans la trame d'un présent toujours renouvelé, ne portant pas à conséquence, traduisent mieux l'essence de ce que nous sommes que tout événement spécifique ne pourrait le faire. Nous nous reconnaissons en eux. Ils portent nos inquiétudes, nos doutes, nos attentes, nos petites satisfactions. Ils nous font parfois sourire parce qu'il y a en eux ce qui nous échappe, ce qui n'est pas sous contrôle parce que peu digne d'intérêt. Elle recherche et révèle quelque chose du commun. L'essentiel dans le détail et le général dans le singulier.

### **La dimension autobiographique**

L'autobiographie est pour elle un réservoir, le creuset auquel elle puise ces anecdotes qui n'ont d'anecdote que l'apparence. Le moyen de s'ancrer dans le réel en partant du sien. Les personnages qui interviennent dans ses courts métrages sont nommés, identifiés, acteurs choisis dans son entourage donc distanciés du métier, proches de ce qu'ils sont et engagés aussi pour ce qu'ils sont.

Le décalage est ténu et elle s'efforce de l'atténuer encore comme pour supprimer cette « mise en forme », cet enrobage qui tient au choix et à l'ordre des mots, à la présence de l'autre, l'interlocuteur qui réagit et modifie nos réponses lorsque l'on compare la discussion de vive voix, celle qui peut avoir lieu au téléphone ( en l'absence du visage de l'autre) et ce qui se formule par écrit, courrier ou maintenant courriel ( en laissant de côté la question du texto). Ecrire comme on parle, écrire les phrases parlées mais en les extrayant du cadre habituel qui leur est réservé dans la littérature : tiret, guillemets dans les dialogues. Ne pas simuler du direct mais prendre de la distance en présence du direct.

L'accumulation des phrases du père qui lui sont adressées dans « Eau Sauvage », débarrassées des réponses qui lui sont faites, matérialise à la fois l'inquiétude toujours renouvelée d'un homme face à sa fille, ses enfants qui ne correspondent pas à ce qu'il voudrait qu'ils soient, les conseils, les remarques, les plaintes. La mise bout à bout des propos du père, leur répétition donne un rythme circulaire au livre. Cette circularité et l'effet « litanies » rappelle à chacun de nous la distance après la fusion, l'incompréhension qui rendent pesants les recommandations et les reproches parentaux qui alimentent la quasi-totalité des discussions familiales. L'absence de réponses transforme le dialogue initial en monologue, sorte de

conversation stérile où il importe plus à celui qui parle de parler que d'écouter. Que les mots dits se satisfont d'eux-mêmes et que derrière l'attention portée à l'autre il y a avant tout un désir d'exister soi. Les petites phrases quotidiennes deviennent, ainsi présentées, le symptôme d'une sorte de logorrhée. Le langage aussi simple soit-il masque d'autres enjeux que ce qui sont énoncés. La suppression de la parole de la fille, en l'occurrence de l'artiste marque la distanciation, le retrait. En même temps l'impossibilité de satisfaire aux exigences du père, impossibilité à combler un manque que les mots ne suffisent pas à voiler. Leurre de la parole qui en maintenant un semblant de relation dont le contenu même des paroles échangées dévoile la superficialité, rassure sur la permanence d'un lien qui se résume dans le terme de « communiquer ». Valérie Merjen, en laissant l'autre, le père, parler, se retire, « décroche ». Ce faisant elle devient spectatrice de la conversation et non plus interlocutrice. Ce « détachement » est pour beaucoup dans la capacité qu'ont ses textes ou ses vidéos de parler à chacun, de parler de chacun. Elle réussit le tour de force de nous parler d'elle tout en nous laissant la place.

### **Relation textes écrits /dialogues /images.**

Il n'y a pour ainsi dire pas de différence de nature entre les textes écrits et les paroles prononcées dans les courtes saynètes que Valérie Mrejen réalise. Leur origine est la même, un enregistrement de propos échangés dans la vie de tous les jours mais à ce point usés ou ressassés qu'ils n'ont rien d'original et tirent plutôt du côté du cliché. C'est cette qualité particulière de mots, de phrases trop souvent employées qui à la fois nous les rendent familières et proches et dans le même temps nous renvoie toujours à un autre moment, un souvenir que la répétition convoque et qui du coup nous en éloigne. La répétition décrédibilise l'authenticité du propos dans les circonstances présentes en l'associant à des circonstances passées. On est à la fois dedans et dehors et le fait d'être aussi dehors empêche d'être tout à fait dedans. On ne parvient pas à y croire vraiment, nous ne sommes pas devant une fiction donc il y a autre chose à interroger. C'est cet autre chose là que l'artiste véritablement nous propose. D'où un même objectif : le déplacement voire le dépassement du trivial pour laisser place à de petites vérités de l'humain qui résonnent comme des évidences.

Le texte apparaît sous différentes formes dans l'œuvre de Valérie Mrejen : écrite dans les livres ou en sous-titrage des films, parlée par les acteurs (Capri) ou en voix off accompagnant les images, visages ou paysages (hôtels désertés dans « Hors saison »).

Quelles relations entre l'image et la voix off ?

Quelles relations entre le texte parlé et le sous-titrage traduit en anglais ?

Quels liens entre les livres et les vidéos ?

### **Le cliché, l'anecdote, la carte postale**

Il y a une immédiateté dans le cliché qui exclue toute recherche, tout effet stylistique. Il n'y a pas de travail sur la forme, elle est toute faite, elle préexiste mais convient à la situation, elle est plaquée. Du côté du prêt-à-porter. L'avantage c'est qu'elle contient quelque chose de commun, qui appartient à tous. Dans lequel, chacun peut se reconnaître. Elle évoque forcément des souvenirs. Il y a dans le cliché, une forme d'usure, ou de patine selon que l'on hausse ou rabaisse la formule. Le cliché appartient à tous, il ne renvoie pas à une singularité. Il n'a pas cette prétention. Mais ce que recherche Valérie Mrejen c'est peut-être cette vérité présente sous la façade « bon marché »

Cf un des premiers articles d'Asger Jorn « banalités intimes » accorde au banal, au manque de goût, au kitsch des valeurs d'inspiration.

Per Kirkeby dans « Les paysages pornographiques » en 1991 s'intéresse au kitsch comme à la bande dessinée, aux décalcomanies et aux tableaux pompiers.

Une attention portée à la « sous culture », aux arts dits mineurs.

### **L'agrumes, 2001, éditions Allia.**

« Il ne parlait jamais des choses cachées, des souvenirs, des pleurs, des déceptions. Tout était enterré, oublié, remisé, ça n'existait même pas. Rien d'autre n'était réel que le réel, les impressions directes et immédiates. Ainsi, finis les vieux chagrins. Il suffisait de sentir une odeur de goudron, d'écouter un bon disque ou de lire un bon livre. De boire le thé dans des tasses bleues et blanches et de savoir apprécier la vue des taches de gras sur un morceau de papier absorbant. » p59.

Rappelle le film « Toi et Moi » de Julie Lopez-Curval avec Julie Depardieu, Marion Cotillard, Eric Berger de 2005.

En parlant de l'autre, elle décrit d'une certaine manière la façon dont elle approche le monde et dont elle consigne ses relations avec l'être aimé. Elle consigne par fragments, des instants qui l'ont marqué. Des instants de vie, précis sur le plan de la description et des détails, très ancrés dans le quotidien, les gestes, les odeurs, les couleurs, les petits détails qui caractérisent la situation et la personne, l'être aimé. Elle apparaît au second plan. Les réactions, les états sommairement décrits pour ce qui la concerne sont toujours distancés même lorsqu'elle évoque l'angoisse de l'attente, la déception, la frustration. Une sorte de pudeur concentre les sentiments dans des gestes répétées : rappeler l'absent de nombreuses fois au téléphone, le décalage entre les pensées et les réponses pour masquer la dépendance affective. L'autre est par ces remarques successives finalement assez précisément cerné, circonscrit. Le portrait qui émerge est très individualisé à la différence de celui de la narratrice qui paradoxalement, alors que l'emploi du « je » la place au premier plan, est plus discret. Ce qu'elle nous dit d'elle est tout entier contenu dans la relation qu'elle entretient avec lui, les gestes qu'elle fait pour lui, les pensées que ses actes et son comportement lui inspire sans approfondir et presque sans affect. Une manière de les noter, une forme d'enregistrements de faits et de leurs conséquences immédiates.

Ce mélange de précision et de distance ainsi que d'ancrage dans le quotidien est caractéristique de l'œuvre écrite autant que filmée de Valérie Mrejen.

Il y a une grande cohérence de forme dans l'emploi des deux médiums.

### **h) Ce qui pourrait être mais ne sera pas. L'écriture comme substitut de l'œuvre chez Edouard Levé**

Artiste né en 1965, mort en 2007. Il a publié un certain nombre de livres chez P.O.L qu'il considérait comme des œuvres au même titre que celles qu'il réalisait par ailleurs.

- [Autoportrait](#) (2013)
- [Suicide](#) (2008)
- [Fictions](#) (2006)
- [Autoportrait](#) (2005)
- [Journal](#) (2004)

- **Oeuvres (2002) Lecture du livre sur You Tube par Edouard Levé**

Le livre *Œuvres* est à la doc et vous l'avez en pdf sur internet ainsi qu'une lecture par l'artiste d'extraits du livre.

Le livre démarre par cette phrase: « *Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées.* » qui représente l'Œuvre n°1.

Première œuvre décrite qui met en abîme ce même livre et en rend parfaitement compte, au moins intellectuellement. Car pour le reste le livre est une accumulation de projets, d'idées qui recouvrent tous les domaines de l'art contemporain, de la littérature aux arts plastiques, à la vidéo et la photo, en passant par les installations les plus diverses, C'est une collection, une exposition virtuelle, une liste, une litanie, une énumération de plus de 500 œuvres potentielles.

L'œuvre n°5 : « une exposition présente des pièces dissemblables par l'esprit, le style, la technique mais dont l'origine est commune : leur auteur les a vues en rêve. »

L'œuvre n°12 : « Une scène se reflète dans la rétine d'un œil. Photographie. »

Œuvre n°13, une sculpture représente un homme dont les extrémités, au lieu de saillir, rentrent à l'intérieur du corps. La tête, les mains, les pieds et le sexe sont en creux. L'homme est assis par terre, jambes écartées, et bras en croix. Marbre. »

Œuvre n°15 : « Un blouson en vache folle » etc...

Levé est un artiste à tendance conceptuelle, photographe et écrivain puisqu'il faut par des noms le mettre dans des catégories mais il est tout cela à la fois et beaucoup d'autres choses aussi comme on peut le lire dans son livre *Autoportrait*. Il se lance, après une carrière avortée de peintre abstrait (« j'ai brûlé quasiment toutes mes toiles »), dans la photographie en couleur, composée en intérieur, avec des modèles posant sur un fond uni. Première pièce : une série autour d'homonymes vivants d'artistes ou d'écrivains morts.

Levé contacte par téléphone Eugène Delacroix, Fernand Léger, Yves Klein, Georges Bataille, Henri Michaux, et leur tire le portrait.

Plus tard, il reconstitue des scènes de rêves vécus (« la première oeuvre d'art qu'on voit, ce sont les rêves », souligne-t-il), avant de créer une série passionnante qui fera beaucoup parler d'elle, *Pornographie*. Sa structure est simple : deux, trois ou quatre personnes posent en situation d'acteurs dans une scène porno, mais habillés ! En supprimant les principes sacrés du porno - l'expressivité criante des organes sexuels et des visages -, Levé le hisse presque au niveau de la peinture religieuse.

### **i) L'artiste en théoricien. Ecrit théorique de l'artiste sur son propre travail et sur celui des autres**

Anna Guillo, artiste, Maître de conférence en Arts plastiques à Pais I, rédactrice en chef de la revue d'esthétique *La voix du regard*.

Dans « L'artiste à son sujet (Aspects d'un regard critique singulier) »

Communication donnée à l'occasion du colloque de la critique... », Rencontres européennes, 2-4 décembre 2004, Université Marc Bloch à Strasbourg,

[http://cerap.univ-paris1.fr/IMG/pdf/L\\_artiste\\_a\\_son\\_sujet.pdf](http://cerap.univ-paris1.fr/IMG/pdf/L_artiste_a_son_sujet.pdf)

Anna Guillo soulève un certain nombre de points autour de la question de l'écrit théorique et critique de l'artiste sur son propre travail et sur celui des autres.

La question de ce type d'écrits n'entre pas en compte dans le sujet de ma thèse si ce n'est pour mieux définir, par comparaison, ou opposition, la nature des écrits concernés. C'est-à-dire ceux qui sont plutôt du domaine de la fiction et ont acquis une autonomie de contenu par rapport au travail artistique, qu'ils ne prennent en conséquence par pour sujet. Mais certaines remarques sont à retenir :

- la distinction entre le discours sur la peinture et le discours du tableau, empruntée aux propos de Louis Marin (*Détruire la peinture*, Paris, ed° Flammarion, coll. Champs, 1997, p. 137-138). Cette distinction est atténuée lorsque le peintre parle, en comparaison avec le cas de figure où le discours sur est le fait d'un critique ou théoricien qui n'est pas l'artiste. La distance est réduite à l'écart qui sépare ce que l'artiste veut dire et ce qu'il dit effectivement dans l'œuvre qui échappe toujours à son auteur.

Dans *Ecrits d'artistes au XXème siècle*. Paris, éditions Klincksieck, coll. 50 questions. 2010. 191p. ISBN : 978-2-252-03753-9, Anna Guillo envisage l'écrit d'artiste comme « ce discours intermédiaire qui vient nuancer les deux autres discours (le discours « sur » et le discours « de ») » p 17.

- Dans le cas où l'artiste parle en critique d'œuvres d'autres artistes, c'est finalement de lui-même qu'il parle, indirectement ; les questions qu'il retient chez l'autre sont celles qu'il se pose. L'œuvre de l'autre lui permet de mieux voir (comprendre ?) la sienne propre.

Anna Guillo, cite en exergue de sa communication cette phrase de Milan Kundera sur Bacon (un écrivain sur un peintre) : « Quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et c'est en cela que consiste la valeur de son jugement. » (1)

Reste à savoir si ces propos, Kundera les applique aussi à lui-même dans sa relation avec Bacon.

- Le discours de l'œuvre peut être aussi critique, il n'est pas seulement l'expression d'un univers personnel, d'une pensée individuelle mais la mise en forme d'un positionnement par rapport à ceux qui ont précédé. Les œuvres de la 2ème moitié du XIXème et de la 1ère moitié du XXème siècle témoignent autant que les positionnements théoriques qui les accompagnent (nombreux manifestes) de l'inscription dans une histoire par rapport à laquelle elles se situent.
- La variété des formes prises par ces écrits d'artistes. Formes qui vont de l'écrit théorique, au manifeste, correspondance, journal de voyage, carnets de note, entretiens, traités techniques, ouvrages de fiction.
- La variété des destinations qui conditionne la nature (et la finalisation) des écrits. Notes à usage personnel, intimes, qui accompagnent le travail, textes en vue d'une publication dans une revue, un catalogue (plus officiel, s'adressant à un public de lecteurs), lettres impliquant un destinataire...
- L'artiste qui écrit est à la fois dedans et dehors. Dans quelle mesure l'écrit ne procède-t'il pas d'une expérience plastique ? Dans quelle mesure s'extrait-il de cette expérience là pour pouvoir en parler ?

- Peut-on envisager une critique qui soit art. Donc une « pratique » artistique à part entière, autonome
- Et parallèlement, peut-on envisager une œuvre qui soit avant toute chose, critique ! Que l'œuvre soit une mise en forme du regard critique porté sur l'histoire de l'art par l'artiste. Que ce soit le projet fondateur de cette œuvre là. Celle d'Anne Guillo semble s'inscrire dans ce schéma là. Peut-elle n'être que ça ? Cela n'enferme t'il pas l'œuvre dans un cadre préexistant, sur lequel habituellement elle s'appuie pour mieux le déborder.
- Elle pose comme hypothèse : « la question du sujet, sujet duel, donc, qui est au cœur de l'œuvre (ou des œuvres), qui est évidemment au cœur de la conversation, au cœur de l'écriture, donc de la pensée. Or ce sujet c'est l'œuvre, mais c'est aussi bien évidemment l'artiste avec son corps, sa voix, sa parole, qu'il échange, dans les cas que j'ai mentionnés avec un autre artiste, et c'est peut-être cette dimension fondamentalement humaine (je n'oserai pas dire humaniste) qui fait toute la force de ces entretiens. »

La forme qui l'intéresse et qui fait l'objet de cette communication, c'est l'entretien mais au-delà de ça, la question du sujet est pour toute artiste duelle, puisque l'homme n'est pas réductible à l'œuvre qu'il produit et réciproquement. Aucune superposition exacte n'est possible et que l'artiste apprend de l'œuvre parce qu'elle lui échappe, parce qu'elle ne se résume pas à ce qu'il place en elle. Peut-être que l'écrit d'artiste n'est finalement que la mise en mot du dialogue qui s'établit entre l'artiste et l'œuvre. L'œuvre étant la mise en forme du dialogue entre l'artiste et le monde dans lequel il vit, entre l'artiste et ses contemporains.

(1) Kundera, Milan. *Bacon. Portraits et autoportraits*. Les Belles lettres/ Archimbauld, 1996.