

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

°2

lila
larozell
et le
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022

Mask Off

Mathis Collins and Émilie Renard

translation: John Tittensor

Our aim in this dialogue dating from April 2020 was to home in on the lines of exploration common to Mathis's exhibition at La Criée, scheduled for 25 September, and the accompanying play we're writing together. Made up of remembered conversations, carried out by email and telephone and written and rewritten with all the obligatory social distancing, the interview offers us Mathis talking about his work, his sources of inspiration, the world of his imagination, his choice of media, his development and his uncertainties – all with the mask off.

Subject: "Bravo, that's a really great job you've got."¹

Émilie: In your exhibition *Boulevard du crime* that opened at the Crève-cœur Gallery in November 2019, a pulpy, greenish Pulcinella dressed in white appears in each scene in the series of seven bas-reliefs: pissing, vomiting, emptying a crock of shit on his double's head and working a puppet that looks just like him.

Mathis: *Boulevard du crime* is the third in a series of exhibitions that began in September 2018 at Longtang, an independent space in Zurich. This was the first time I'd resorted to the painted wooden bas-relief. The exhibition was titled *Éducateur*, and featured a character inspired by the Yellow Kid, a New York street urchin who was the hero of a proto-comic strip that ran between 1895 and 1898. Hanging out here in Zurich, the Yellow Kid thumbed his nose at educators trying to entertain him with creative workshops. The series was inspired by my coming to Zurich the idea of organising a workshop with the youngsters from the Robinsonnades, a handicrafts and game space run by kids just opposite the exhibition venue. I was interested by the way the place imitated the vacant lots of the early twentieth century, often shown in the cartoons of the time as fenced-off no-go areas, but also by the notion of an oddly defined interior where kids had the right to do their own thing creatively. In the exhibition the collective workshop was finally replaced by the series of woodcarvings when it turned out they were no kids around during the summer. The character in my bas-reliefs was making fun of this failed attempt by an educator who, with no one to educate, ended up a kind of old, bald, stray kid.

The exhibition *La Maison des artistes*, in February 2019 at Galerie Crève-cœur in Marseille, took the idea further. I showed a series of bas-reliefs, kinds of parables describing the life and artistic career of a clown, from his registration at the Maison des Artistes through to his death after he slipped and fell entering the circus ring.

¹ Title of a work in Mathis Collins's exhibition *Boulevard du crime*, Galerie Crève-cœur, Paris, 8 November 2019–11 January 2020.

Boulevard du crime at Crève-cœur in Paris was a kind of sequel to this adventure. The paling fence motif crops up again and Pulcinella makes his first appearance. As a kind of *commedia dell'arte* star, he's chosen by the local authorities to organise the carnival, which in the seventeenth century could go on for six months, leaving the common people scope for all kinds of creative liberty. But when the authorities want to take back control, it's once again Pulcinella who's tasked with calling a halt to the festivities. In painted versions, notably by Tiepolo and his son, Pulcinella splits in two and has to kill his double to stop the carnival and restore order. We also see him meditating on his grave, which bears the epitaph "Entertainment for young people", but he is also remembered as having been a cop. In thus embodying the two faces of an executioner/victim relationship, he illustrates above all our own inability to be completely just or moral.

Émilie: In *Une tragédie aux dépens de l'ordre public*, one of the paintings in the most recent exhibition, two posters reading "ARTIST" and "POLICE" are stuck to a fence behind which two identical puppets are beating each other around the head with sticks. Presumably the fight will end in a draw. You're saying that as an artist, you're playing Pulcinella, a jester serving the powers that be. What can you do with such a rotten part? What's this tragedy being played out between Pulcinella and the armed force that breaks through the fence? How do you get free of this tragic situation?

Mathis: In this bas-relief I'm out to blur the distinction between these two roles, via a personal caricature intended first of all as a reminder that as both artist and teacher I can easily fall into the authoritarian trap. The great flaw in political and cultural power is that it can turn a revolutionary impulse into a tool of "cultural policy", so I try not to propose a simple perspective: I say that I'm as much a cop as an artist and I represent myself as a cop.

Émilie: When I went to see the exhibition, next to Galerie Crève-cœur's name plate was a poster for the contemporary art magazine *La Coupure* that read, "Mathis is a cop." I think it was actually you who wrote that. Anyway, I'd like to talk about your métier as an artist. How did you come to take on that role, tactically and socially?

Mathis: Yes, it was me that wrote "Mathis is a cop" on the *La Coupure* poster – illegally stuck on good old Crève-cœur's frontage – but I absolutely reject those accusations! I accuse myself of being a cop solely for the opportunity for self-caricature. *La Coupure* is a wall newspaper dedicated to class struggles and denouncing abuses of power in the art world. It passes on personal narratives and covers liberation actions. This particular edition described an action we carried out at the Louvre with the American collective PAIN (Prescription Addiction Intervention Now) and the French association Aides;

the outcome was the removal of the name Sackler² from the twelve rooms in the Louvre's Near Eastern Antiquities wing. Attacking *La Coupure* was a way of signalling that as an artist I'm as committed to changing the existing system as I am to backing it: the opening of my first exhibition in a commercial gallery is symbolic of the place attributed to me by a certain part of the art world. I wanted to make fun publicly of this incorporation into a gallery.

Émilie: You once told me you don't want to represent anyone but yourself. Is that because you don't feel entitled to? Does it have something to do with your use of caricature, which you only apply strictly to yourself. Paradoxically, though, it makes it easy for you to take on different but very standard roles; the cop for example, because it's a function implying no particular identity. Is that why the clown is a solitary figure – because he only represents himself?

Mathis: Yes, that's it – I'm not entitled. Ultimately the theme of my work is art school and more broadly situations of co-creation and co-learning, and I see no way to objectively represent an art school crowd or any group. How to represent the crowd? I wouldn't know how to make that choice, I'd never get it right. I'm afraid of excluding, forgetting, wounding, distorting. Above all, I don't want to exercise some kind of appropriation of the image of others. I allow myself clumsiness everywhere in my work, so I only represent myself, the sole subject of pedagogical experimentation at my disposal. It's me as a metaphor, an abstraction. I'm everywhere but interchangeable, with various kinds of avatars: almost a buffoon, a victim of tragicomic circumstance. On the other hand, my range of disguises is pretty limited: the cop or Pulcinella. I have two costumes that symbolically situate me in the society I live in. I use the clown in its popular and collective sense. It's Pulcinella leading the dance at the Feast of Fools. The characters from the *commedia dell'arte* are available as assimilated archetypes and Pulcinella interests me because he's almost asexual and started out as a bird. His cultural background is European and so is mine, so it's easy for me to make fun of it; I accept it as part of myself and I'm attached to it. Living in Paris, near Montmartre, I can use the city's pervasive social and artistic history for my own purposes; at the same time you've got a tourist economy, local folklore, a rich history and a cliché available on demand.

² The American Sackler family has been the target of heavy criticism for its core role in the opioid addiction crisis which has taken over 200,000 lives in the United States. The Sacklers were the founders of Purdue Pharma, makers of OxyContin, one of the biggest-selling opioids on the market. The family is also the patron of numerous museums around the world and in 1996, after a donation of 10 million francs to the Louvre, the section housing the Near Eastern Antiquities department was renamed "The Sackler Wing".

Subject: "He who eats, defecates and sleeps well is thumbing his nose at death."³

Émilie: What exactly is the function of these representations of the artist as Pulcinella, policeman and educator? I'm thinking of *Double Autoportrait* (2019), with two almost identical figures smiling broadly as they fight. These doubles crop up often in your pictures, killing, thrashing or shitting on each other. Do the images lay down submission to the established order?

Mathis: The self-portrait came about by default. My own caricature and my disguises have become a form of expression, a Chaplin-style "schtick": a hybrid figure both staged and real. At the start I used to come to gallery openings – and sometimes performances – dressed as a clown, like at the inauguration of the clown shoe shop, where I'd renovated the façade. I used the figure as a criticism of the job: the clown is historically an ambiguous figure, both a servant of the authorities, whom he amuses, and a servant of the people, who mock the authorities. I came upon Pulcinella when I got interested in Punch, one of his 19th-century British derivatives. Mister Punch is a smiling but repulsive character, a murderer who clubs everyone to death, including his wife. It's horrific. So, in my performances, I turn his violence against myself.

Émilie: Yes, that's what you're doing symbolically by portraying yourself as batterer and battered, as cop and educator. What are the effects of this violence? I'm thinking about the nose-thumbing: a childish gesture of mockery directed at official discipline; a ridiculous, pointless, obsolete gesture, with a touch of cowardice as well – done behind someone's back by kids who then run off.

Mathis: I really like this nose-thumbing routine because implicit in the playful way kids use it against adults is a whole range of potential violence, in a "thumb up your bum" vein. One of the mechanisms I've got in mind for the exhibition at La Criée is a foot continuously delivering kicks in the arse, a bit like a follow-up to my *Running Joke* (2018), in which twelve clown shoes shod on bones form a wheel. I'm also thinking of the kid in *Éducateur* who steals the educator's toupee with his fishing rod. In any case, it's obvious that thumbed noses and feet and noses a foot long are legion in my lexicon: Pulcinella's schnoz, for instance, all but touches his chin. When a victim thumbs his nose at a persecutor, it can pass for an act of bravery; but coming from me it can't be a genuine transgression, because I'm doing it with official permission. In my work I use slapstick, a form of humour that involves violence; the victim is still the cop, and the cop looks like me. Via this dual role I add to the comical impetus, while still obviously part of the hierarchy that allows me to taken this stance. In my nose-thumbing I'm both victim and persecutor – the thumb and the nose at the same time.

³. Quoted by C. de Méry in *Histoire générale des proverbes, adages, sentences, apophthegmes dérivés des mœurs, des usages, de l'esprit et de la morale des peuples anciens et modernes* (Paris: Delongchamps, vol. 3, 1829), p. 161. [The nearest thing to an English-language equivalent might be the less scatological "Living well is the best revenge." (Translator's note)].

Subject: Art and cultural education: to the workshop and back

Émilie: You alternate between spells in collective workshops and others working alone in your studio. How do you make the transition from one to the other?

Mathis: My works often involve co-creation situations, as in my *Dry French* exhibition at the Palais de Tokyo in Paris, in 2015. The exhibition gave rise to images typical of those periods: you only have to Google "art education" or "art therapy" and you've got a permanently smiling adult bent over someone making a pretty drawing or a piece of pottery, or a group doing something creative with colour. Often these photos are all that's left of the workshop. In *Dry French* I created these souvenirs by having people make sculptures on a cafe terrace, using materials brought by the waiter along with their drinks and food. But the results were completely crazy – sheer scattershot madness, as if the basic function of the cafe were to have customers making experimental art while drinking on the terrace. I made the sculptures myself for this scripted utopia – bottles, tables, saké bowls, hookah, etc. – and I hired actors and actresses. It was play-acting, not participatory art. What I wanted was to test out my creative utopia with a real co-creation venture, so recently I organised weekly co-creation sessions in a cafe in Brétigny-sur-Orge, just south of Paris, at the invitation of the local contemporary art centre. I brought along bars of soft, workable wax; anyone could take a piece, sculpt it and add the result to our collection. Some people were coming back every week and the project was going just fine until lockdown came along. The ultimate aim is a cast-iron work and I'm hoping we'll be able to resume the project soon.

Émilie: How do people get to be involved in the art process? What's your relationship with them? What do you yourself get out of these workshops, hello and what becomes of the co-created stuff?

Mathis: There's no general method. Things can take different forms: a bouncy ball club, a fairground stall, a cork festival, a coffee table-making workshop in a café or making clown costumes. In the workshops that I oversee I try as much as possible to stay in the background where people's aesthetic choices are concerned, but at the same time I have to be present enough to provide the right conditions for group creativity. It's all about discretion. I come along with a project, a context or a purpose, then I lend a hand technically, but without suggesting formal solutions. The point is to get people to find their own paths. For the *Guéridon de l'étincelle* pedestal table, for example, which I produced in collaboration with ten students from the Le Mont-Châtelet vocational high school in Varzy between 2016 and 2018, I didn't draw anything. I showed the students my work and examples from art history and they used them as inspiration for their own drawings: they modelled my portrait grotesquely to put it in the place of the dolphin heads that decorate the feet and we showed our group sitting in a circle on the tabletop. I put as much attention into a joint project as into a work I do alone.

Émilie: This concern with discretion that you talk about – this withdrawal as an artist and even as a craftsman – seems to me to be out of step with the forms that are made in these collective workshops, where you finally emerge more as a fully-fledged author, in the same way as the other participants. Even the "transparent" roles of mediator or educator are hardly convincing; they're more unifying when they implicate the subjective, affective – not to say arbitrary – capacities we associate with the creator.

Mathis: I'd like to tell you about my experience at Jorge Ahumada's Cordonnerie Amelot in Paris, next door to the Cirque d'Hiver. It's famous as the clowns' shoe store and the window is full of clowns' shoes and china statuettes. I met Jorge when he was looking after the backstage for the inaugural *Guéridon* performance I did with the high school's metalworkers. At the time I was mulling over *Running Joke*, which called for six pairs of clowns' shoes; so I put it to him that I should use my skills as a carpenter to renovate his wooden shopfront and redesign his display window, in exchange for twelve shoes. The result was a permanent, anonymous quasi-artwork there on the street, and we toasted it in the cafe opposite. Out of this shop'n'swap arrangement sprang my urge to set up a collective, officially accredited workshop for making clowns' shoes; there isn't a single real one left in France today, just as there's nobody making those spangly clown suits anymore.

Émilie: I imagine these collective workshops as moments when the more or less forgotten vernacular images and techniques that make up your world come to be reused, in a context that is just as creative and collective as when they started. What's the process of transmission between the workshops and your own work? And how do you personally make the transition?

Mathis: in practical terms making my way between the workshops and my studio is complicated. I devote entire periods of my life to one or the other, because each of them absorbs me completely and I've never found the right balance. I'm always thinking about how to fit them together in my timetable. Ideally I'd like to go from one to the other in the same space, if I had a big enough studio. There's no system: sometimes it's a commission, other times it's me suggesting a specific context. I don't want to allot a clearly defined or conceptual place to the participatory aspect of my practice. I prefer to keep the workshops separate – less specific – with no obligations regarding usefulness or purpose. That's why it's important in that situation to put the ego and authorial authority – and even the prospect of making an artwork, or *my* artwork – to one side. At those moments the mask is off. It's afterwards, and I'm back on stage again, representing myself as educator, and cop and clown as well.

Émilie: Let me come back to your sources of images and media. How would you describe the aesthetic that's evolving there, the formal inventiveness of what you're producing together? Do you see these workshops as opportunities to recharge your batteries artistically and aesthetically?

Mathis: My work draws on a European culture for its craft techniques, its materials and its imagery. Ultimately, relatively elaborate artisanal and popular art forms – carved corks, cast iron pedestal tables, papier mâché masks, etc. – are obvious choices for sharing in the context of a collective workshop. The workshops are a response to the loss of these skills, except maybe on the part of a few semi-professional specialists. My intention in reactivating them is to maintain their original popular spirit and put them into circulation, not just to appropriate the forms for myself. To cite an example, I got interested in craft forms from bars in the Dolomites when I inherited a collection of carved wood and cork figurines for sealing bottles of alcohol. I couldn't just settle for portraying these objects, the work of bar owners and customers and often resembling them; there had to be a collective side to it, and in the course of group workshops I was able to develop an iconography and a carving technique inspired by this local practice. The same goes for my interest in fairground art. With *Passe-Boule*⁴ for example, it was important to make and activate things collectively, so as not to distort the game's fairground origin. In this collective process I want to find other formal solutions, update them and roughen them up. When a form pleases me, I take part of it for my own work and another part for the collective work, since there's potential for it to be shared with the group.

Subject: The nightmare of participation

Émilie: You mentioned the importance to you of Markus Miessen's book *The Nightmare of Participation*.⁵ Miessen criticizes the participatory turn in art and in education policies as manipulative and illusory, a means for politicians to evade their responsibilities. He draws on the figures of the "non-participant", the "crossbench practitioner", the "disinterested outsider" or "uninvited participant" who brings established protocols to crisis point by entering the arena on his or her own terms. What scope do your workshops leave for people who fail to comply with the rules and protocols, or don't even fit into the "target audience", to use one of the buzzwords dear to French arts and cultural education policy makers?

Mathis: In 2011 I discovered Miessen's book and its denunciation of participatory art as a simplistic, attention-grabbing political tool enabling certain power brokers to simulate democracy as a means of having the last word. Miessen advocates non-participation and non-consensual dialogue driven by one or more uninvited participants ready to subvert the standard objectives in order to redistribute the finance that goes into cultural production hype. I'm thinking here of the official artist as a smokescreen and the self-taught or amateur artist considered as a kind of carnival buffoon. This is the essence of Pulcinella, a character caught up in a carnival always officially authorised and always abruptly

⁴. Also titled *Clash-Boule*, this game was the subject of a fairground art workshop run by Mathis Collins at Lafayettes Anticipations in Paris from October 2018 to May 2019.

⁵. Markus Miessen (ed.), *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, (Berlin: Sternberg Press, 2011).

interrupted and sabotaged – by himself. Artistic participation is permissible as long as the participants respect the rules of the game.

Émilie: You were telling me about your rejection of an official invitation to direct a well paid, long-term art and education experiment. On a personal scale, was this refusal to take part a stance similar to that of Miessen's non-participant?

Mathis: A year ago I was asked, in conjunction with an art centre, to direct a three-year project as part of a "strategy" titled "ZSP Culture", ZSP being the French acronym for "Priority Security Zone". The project, we were told, was a repeat of an initial experimental cultural salvo directed at the most disadvantaged sections of the population. What we weren't told was that it had been preceded by ten years of police repression in France's most socially isolated towns and neighbourhoods. Launched in 2012 as Interior Minister Manuel Valls's flagship project, ZSP was above all a label stuck on to eighty-four working-class neighbourhoods to justify an invasion by police, intended to put a stop to various kinds of trafficking, and by estate agents buying up apartments for the government in order to "diversify" local populations. But because the Valls-style Left loves art and "cultural democratisation", it was thought that it would be a good idea for the riot police to be accompanied by at least one squad wearing make-up and waving red balloons in the interests of "artistic excellence", while the real men got on with the job in hand. So they allotted 1.2 million euros to twenty of the nation's biggest cultural institutions to help them offer the ZSPs a chance to access "real" culture. In pedagogical terms the balance sheet for the first three years of this project is incomprehensible. No analytical tool provides an understanding of the project's nature and functioning, and there's no way of using it to prepare a follow-up. Here you have the real problem with art and culture education policy in France: everyone's doing their own thing and the government, especially in this kind of political numbers game, has absolutely no interest in having the project critiqued and rethought. So the woman director of the art centre and I said "No".

I've always wondered about who produces and organises the thinking at the roots of artistic and cultural education in France. Everyone talks about it, but when you try to find out who formulates it, the opacity is mind-boggling. I've made a brief breakdown of the chain of power here: the national education system and its "Common Base of Knowledge, Skills and Culture"; the "Artistic and Cultural Education Pathway"; the General Inspectorate of National Education which, for example, produces an "Evaluation of Artistic and Cultural Education Policy: what methods, what indicators?"; the Ministry of Culture and the High Council for Artistic and Cultural Education (HCEAC) with its charter; the Higher National Institute for Artistic and Cultural Education (INSEAC); the Local Contract for Artistic and Cultural Education (CLEA); the Cultural Policy Coordination Department which produces reports such as "Assessment: 1973-2008 Generational dynamics and social burdens", and finally, at the Ministry of

the Interior, there are the famous ZSPs. Heavy machinery!

Émilie: Ultimately it's the mass of commissions, reports and assessments that makes all these experiments unfathomable. And with regard to French artistic institutions, there's a lack of archival material, history and even finance for this aspect of art. *Co-Création*, the book edited by Céline Poulin and Marie Preston with Stéphanie Airaud,⁶ gives an account of the belated interest in France for mediation's ill-starred or unassuming role and partially compensates for it. There's this tacit hierarchy between art exhibited from the studio and art reaching an entire territory from a residency; they don't achieve the same visibility or attract the same critical attention. I remember attending a jury meeting for a residency where a public-sector partner said something that really struck me: "The project's artistic quality remains a criterion for us, as well as its local embedding and collaboration with a certain number of actors in the area. But times have changed, and there is now a requirement for the visibility of the inhabitants in the final production." It was the first time a partner was allowed to intervene so directly in the work.

In *Separate and Dominate: Feminism and Racism after the War on Terror*,⁷ Christine Delphy describes the cleavages at work in the norms that in so many negative ways implicitly assign non-males, non-whites and non-heteros – we could also add non-humans – to a list of "others" whose repugnant otherness is in direct proportion to the number of these categories they belong to. Delphy writes, "So what discourse does the Other (singular or plural) appear in? In the form of a discourse addressed to people who are not Others. But where, then, do these Others come from? Are there Others, and if so, why? In order to clear up this mystery, we have to go back to the exhortation to accept them. Who is being invited to accept the Others? Not the Others, evidently. And who is making this call? We don't know their name, but we do know that they're not an Other. It is not the Other who asks for acceptance. But as well as not telling us their own name, they don't tell us who the 'Us' being addressed are. So behind this Other that we're always hearing about – without this Other ever speaking – is hidden another person, who speaks all the time, but who we never hear about: the 'One', who speaks to 'Us'. That is, the whole of society speaking to the whole of society. Normal society. Legitimate society. The society that's the same as the speaker who invites us to tolerate the Others. By definition, the Others are not ordinary people, because they are not 'Us'. So who is this 'One' who speaks? First of all, what we do know is that this One has the capacity to define the Other – because he does so. Then, this One adopts a position of tolerance or intolerance. But the One's capacity or power to define the Other precedes his adoption of either position. The Others, then, are the people whose lot it is to be defined as either acceptable or worthy of rejection, and, first of all, to be named as Others."⁸

It seems to me that in your refusal to represent anyone other than yourself, you're refusing to utilise a kind of power that you attribute to representation; the same power that Delphy refers to with regard to naming. I've observed this verbal propensity to assume an "us" and "the others" as self-evident

⁶ Céline Poulin and Marie Preston (eds.), with Stéphanie Airaud et al., *Co-Création* (Paris: Éditions Empire, Brétigny/CAC Brétigny, 2019).

⁷ Christine Delphy, *Separate and Dominate: Feminism and Racism after the War on Terror*, trans. David Broder (London: Verso, 2015).

⁸ Christine Delphy, *Separate and Dominate*, pp. 43–45.

in various institutions, among them La Galerie Centre for Contemporary Art in Noisy-le-Sec, where I was director some years ago. It assigns others to audience categories before thinking of them as individuals, hiding behind an abstract blind spot blissfully unaware of its core function and its presumed right to classify. It proclaims its universality – and, often, its benevolence, not so say its charitable nature – via abstract exhortations which, by invading our representations and our inwardness in so many ways, ultimately structure our imaginative capacity. The way to short-circuit this divisive underlying ideology is direct action, anywhere and anyhow, on oneself and on the institutions.

Subject: From son to father and back

Émilie: To conclude, I'd like to consider your invitation to Paul Collins, your father, to take part in your exhibition at La Criée. Together you're embarking on a joint venture in which, this time, the son is invited by the father to redact his paintings. Paul has told me he would do as he has always done with you, trusting you completely and even letting you scribble on his books, just to see. He's working on a new series of paintings in which each picture reproduces a page of an art history book as if it had been enlarged with a photocopier, in some cases laid down at an angle, letting its thickness and inner margin show, and above all, as if the reproduction technique had lost the linguistic signs and the details of the illustrations along the way, with the pages reduced to a grey grid and their layout. His canvases are composed using several slightly out-of-kilter overlays of this grid, with moiré effects being obtained through the application of paint, a little like a silk-screen printing process. The book Paul takes as his main model is the one that accompanied his studies, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*⁹, its cloth cover starkly and authoritatively stamped with the title in gold block letters. This series of paintings interweaves ancient memories that would seem to have lost the trace of a history of frontispiece art. Paul also introduces other sources, such as the cover of *Parachute*, the famous Montreal art journal of the mid-1970s, making this series a kind of wall of references lingering like vibrations between two worlds. His analogy with this open book, available to a young, secular readership, was therefore quite accurate. And since much has been said about figures, the paternal figure involved here is not one of authority, but rather that of a peer, in a form of accompaniment, of reciprocal relationship. What motivated this exhortation?

Mathis: My father is an artist, painter and composer of experimental music. He arrived in France in 1982 from Toronto, where he was a photoengraver and printer by trade, then taught in art schools in Mulhouse and Caen. Throughout his schooling in the 1960s and 1970s he attended experimental and free schools in Canada, so he has always had personal views on education. Shortly after his arrival in France, painting was declared dead, leading him to declare in one of his pictures, "not convinced by your approach". This was the recurring

⁹ H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture* (New York: Harry Abrams Inc., 1968). Subsequent editions included photography.

response, which became a kind of running gag, to his requests for support. He was unable or unwilling to adapt to the kind of institutional violence that condemns a body of work with a dogmatic formula. A violence similar to what he had seen in education, an abusive exercise of the power of the knowers over the learners that is characteristic of a markedly hierarchical conception of pedagogy. He finally found a large degree of freedom and openness in his work as a teacher and in interacting fairly empathetically with his students.

This said, he's never stopped being a painter and that, above all, is what I want to make visible by sharing a place with him. My father and I have always collaborated, made music together, moved together in an artistic environment more of my generation and less sectarian than the one he was confronted with at my age. Paul has more than thirty-five years of experience in teaching and as a former printer, these questions of transmission permeate his work: he paints books, writings and images, and this collaboration – our first in the field of art – is an exchange between his pedagogical experience and mine. I like his current painting experiments with their returns to printing techniques and book pages that have literally impressed him, but without giving firm contours to his images. This leaves me scope for laying into him, and him into me, like two Pulcinellas behind a paling fence.



Mathis Collins, *Une tragédie aux dépens de l'ordre public*, 2019
 Bas-relief sur bois, 150 x 110 cm
 Courtesy de l'artiste et galerie Crèvecoeur
 Photo : Aurélien Mole



Mathis Collins, *Double Autoportrait*, 2019
 Bas-relief sur bois, 30 x 20 x 5 cm
 Courtesy de l'artiste et galerie Crèvecoeur
 Photo : J.C. Lett



Mathis Collins, *Éducateur*, 2018
 Bas-relief polychrome sur bois, 35 x 20 x 6 cm
 Courtesy de l'artiste
 Photo: Flavio Karrer

mask off

Émilie Renard et Mathis Collins

Avec cet échange mené en avril 2020, nous avons voulu poser devant nous les pistes de recherche communes à l'exposition *Mime* de Mathis, qui se tient de septembre à décembre 2020 à La Criée. Cet entretien, réalisé par e-mails, téléphone et constitué de souvenirs de conversations, écrit et réécrit avec toute la distanciation sociale qui s'est imposée à nous, permet d'entendre Mathis parler de son travail, ses sources, son imaginaire, ses techniques, ses cheminements, ses indécisions, sans masque.

Objet : « Bravo, vraiment vous faites un très beau métier¹ »

Émilie Renard : Dans ton exposition *Boulevard du crime* à la galerie Crèveccœur à Paris, ouverte en novembre 2019, un Polichinelle en costume blanc, la peau molle et verdâtre, apparaît sur chaque scène de la série des sept bas-reliefs, pissant, vomissant, versant un pot de merde sur la tête de son double ou encore manipulant une marionnette à son image...

Mathis Collins : *Boulevard du crime* est le troisième volet d'une série d'expositions qui a commencé en septembre 2018 à Longtang, un espace indépendant à Zurich. À cette occasion, j'ai utilisé pour la première fois la technique du bas-relief polychrome sculpté sur bois. Intitulée *Éducateur*, l'exposition mettait en scène une figure inspirée du *Yellow Kid*, un enfant des rues de New York, héros d'une protobande dessinée publiée entre 1895 et 1898. Le *Yellow Kid* traînait ici, à Zurich, et faisait des pieds de nez aux éducateur-riche-s qui essayaient de le divertir avec des ateliers créatifs. Cette série était inspirée du fait que j'étais venu à Zurich avec l'idée d'organiser un atelier avec les jeunes occupants des Robinsonnades, un espace de bricolage et de jeux autogéré par des enfants, situé juste en face du lieu d'exposition. J'étais intéressé par la manière dont le lieu singeait les terrains vagues du début du xx^e siècle souvent représentés dans les caricatures de l'époque comme des zones de non-droit, cachées par des palissades, mais aussi par l'idée de ce drôle d'espace délimité et défini à l'intérieur duquel la créativité des enfants a le droit de s'exprimer. Dans l'exposition, la série de sculptures sur bois s'est finalement substituée à l'atelier collectif quand il s'est avéré qu'aucun enfant n'était là pendant l'été. Le personnage de mes bas-reliefs venait moquer cette tentative ratée d'un éducateur sans participants, devenu lui-même une sorte de vieil enfant chauve et errant.

L'exposition *La Maison des artistes*, en février 2019 à la galerie Crèveccœur à Marseille, prolongeait celle-ci. J'y montrais une série de bas-reliefs, comme des paraboles décrivant la vie et la carrière artistique d'un clown, de son immatriculation à la maison des artistes jusqu'à son décès des suites d'une glissade

lors d'une entrée sur la piste de cirque.

Boulevard du crime à la galerie Crèveccœur à Paris est comme une suite de l'aventure. On y retrouve le motif des palissades et j'introduis cette fois Polichinelle. Sorte de star de la *commedia dell'arte*, il est choisi par le pouvoir pour organiser le carnaval, lequel pouvait durer six mois au xvii^e siècle, ouvrant ainsi un espace de liberté et de création à la population, mais à la fin du carnaval, quand le pouvoir veut reprendre le contrôle, c'est de nouveau Polichinelle qu'on envoie pour mettre fin aux festivités. Dans les représentations par Tiepolo père et fils notamment, Polichinelle est démultiplié et doit tuer son double pour faire cesser le carnaval et rétablir l'ordre. On le voit aussi se recueillir sur sa propre tombe dont l'épithète est « Divertissement à l'attention des jeunes gens », mais on n'oublie pas qu'il était aussi un flic. Polichinelle incarne les deux faces d'une relation bourreau/victime et en ça, il illustre avant tout notre propre incapacité à être tout à fait juste ou moral.

É.R. : Dans *Une tragédie aux dépens de l'ordre public*, un des tableaux de cette dernière exposition, on lit sur deux affiches collées sur une palissade « ARTISTE » et « POLICE », derrière laquelle deux marionnettes identiques se frappent d'un bâton sur la tête. On suppose un match nul. Tu dis endosser, en tant qu'artiste, le costume de Polichinelle, un bouffon au service du pouvoir. Qu'est-ce que tu fais d'un si mauvais rôle ? Quelle est cette tragédie qui se joue entre Polichinelle et le pouvoir armé qui dépasse des palissades ? Comment te sors-tu de ce drame ?

M.C. : Dans ce bas-relief, je cherche à brouiller la distinction entre ces deux rôles, à travers ma propre caricature qui vise d'abord à me rappeler à moi-même que, tant comme artiste que comme pédagogue, mes actes peuvent facilement glisser vers une position d'autorité. C'est le vice du pouvoir politique et culturel que de transformer une impulsion révolutionnaire en un outil « de politique culturelle », alors j'essaie de ne pas proposer une position simple, je dis que je suis autant flic qu'artiste et je me représente en flic.

É.R. : Quand j'ai visité cette exposition, à côté de la plaque de la galerie Crèveccœur était collée une affiche de *La Coupure* sur laquelle on lisait « Mathis est un flic ». C'est toi qui l'avais écrit je crois. Je voudrais parler de ton métier d'artiste. Comment est-ce que tu occupes cette place, par quels biais et dans quel ordre social ?

M.C. : Oui c'est moi qui ai écrit « Mathis est un flic » sur *La Coupure* – collée illégalement devant la bonne galerie Crèveccœur ! –, mais je réfute vigoureusement ces accusations ! Je m'accuse d'être flic uniquement pour m'offrir l'opportunité de me caricaturer. *La Coupure* est un journal mural dédié aux luttes des classes qui

1. Titre d'une œuvre de Mathis Collins dans l'exposition *Boulevard du crime*, à la galerie Crèveccœur, Paris, 28 novembre 2019-11 janvier 2020.

dénonce les abus de pouvoir au sein du monde de l'art. Elle relaie des témoignages et rapporte certaines actions émancipatrices. Cette édition décrivait une action que nous avons menée au Louvre avec le collectif américain PAIN (Prescription Addiction Intervention Now) et l'association française Aides, et qui s'est soldée par le retrait du nom Sackler² des douze salles de l'aile des antiquités orientales. Caviarder *La Coupure* était une manière de signifier qu'en tant qu'artiste je participe autant à la transformation d'un système en place qu'à sa confirmation : l'ouverture de ma première exposition au sein d'une galerie commerciale est symbolique d'une place qui m'est donnée dans un certain monde de l'art. Mon intégration dans une galerie, j'ai voulu la moquer publiquement.

É.R. : Tu m'a dit ne pas vouloir représenter d'autres que toi. Est-ce parce que tu ne te sens pas légitime à le faire ? Est-ce lié à ton usage de la caricature que tu ne t'autorises à l'appliquer qu'à toi-même ? Paradoxalement, par cette forme, tu peux facilement endosser différents rôles très typés, celui du flic par exemple, puisque qu'il s'agit d'une fonction qui ne touche pas à une identité particulière. Est-ce pour ça que le clown est une figure solitaire, parce qu'il ne représente que lui-même ?

M.C. : Voilà, c'est ça, je ne suis pas légitime. *In fine* le thème de mon travail, c'est l'école d'art et plus largement des situations de cocréation et de coapprentissage, et je ne vois aucune façon de représenter objectivement la foule d'une école d'art ni d'aucun groupe. Comment représenter la multitude ? Je ne saurais pas faire ce choix, il ne serait jamais juste. J'ai peur d'exclure, d'oublier, de blesser, de déformer. Je n'ai surtout pas envie d'exercer une forme d'appropriation de l'image des autres. Je me permets des maladresses partout dans mon travail, alors je ne représente que moi, unique sujet d'expérimentation pédagogique à ma disposition. C'est moi comme une métaphore, une abstraction, je suis partout mais interchangeable, j'ai des sortes d'avatars, je suis presque un sujet pitre, un sujet qui subit des choses tragico-comiques. En revanche, je peux me déguiser en assez peu de choses : en flic ou en Polichinelle. J'ai deux costumes qui me situent symboliquement dans la société dans laquelle je vis. Le clown, je l'emploie dans son acception populaire et collective. C'est Polichinelle menant le bal de la fête des fous. Les figures de la *commedia* sont disponibles, ce sont comme des archétypes assimilés et Polichinelle m'intéresse parce qu'il est presque asexué et qu'à l'origine, c'est un oiseau. Il vient d'un fond culturel européen qui est le mien, dont je peux facilement me moquer parce que j'assume cette culture et que j'y suis attaché. En vivant à Paris, près de Montmartre, je peux m'emparer de son histoire sociale et artistique, elle est prégnante, c'est à la fois une économie touristique, un folklore local, une histoire riche et un cliché disponible.

Objet : « Qui bien mange, fiente et dort, Fait un pied de nez à la mort³. »

É.R. : Quelle fonction jouent ces représentations de l'artiste en Polichinelle, policier, éducateur ? Je pense à ce *Double Autoportrait* (2019) où deux personnages quasi identiques se battent fort avec de grands sourires. Ces doubles reviennent souvent dans tes tableaux, qu'ils s'entre-tuent, se tapent

ou se chient dessus. Est-ce que ces images dédramatisent des formes de soumission à un ordre établi ?

M.C. : L'autoportrait s'est imposé par défaut. Ma propre caricature et mon travestissement sont devenus une forme d'expression, mon « truc » à la Chaplin, celui d'un personnage hybride, à la fois mis en scène et réel. Au début, je venais habillé en clown aux vernissages et parfois pour des performances, comme à l'inauguration de la cordonnerie pour chaussures de clown dont j'ai rénové la façade. J'ai employé cette figure comme une critique de son emploi : le clown est historiquement ce personnage ambigu, tant serviteur de l'État qu'il amuse que serviteur du peuple qui moque le pouvoir. J'ai rencontré Polichinelle en m'intéressant à Punch, un de ses dérivés britannique du XIX^e siècle. Mister Punch est un personnage souriant mais repoussoir, un meurtrier qui frappe et tue tout le monde dont sa femme à coups de batte. C'est horrible. Alors, dans mes représentations, je détourne sa violence sur moi-même.

É.R. : En te représentant à la fois frappé et frappeur, flic et éducateur, tu retournes sur toi-même une violence symbolique. Quels sont les effets de cette violence ? Je pense au pied de nez qui est un geste enfantin de moquerie contre la discipline des maîtres, un geste ridicule, vain et obsolète, un peu lâche aussi, fait dans le dos par des enfants qui s'enfuient en courant...

M.C. : J'aime beaucoup ce motif du pied de nez parce qu'à travers l'aspect ludique de son usage par des enfants envers les adultes, il contient un éventail de potentielle violence, genre « Pied de nez au cul »... Un des mécanismes auquel je pense pour l'exposition à La Criée est un pied donnant continuellement un coup sur des fesses, un peu dans la suite de ma pièce *Running Joke* (2018) où douze chaussures de clown chaussées par des os forment une roue. Je pense aussi au gosse qui vole le toupet de l'éducateur avec sa canne à pêche dans mon exposition *Éducateur*. En tout cas, c'est clair que les pieds de nez et les nez d'un pied sont légion dans mon lexique, rien que le nez de Polichinelle qui touche quasiment son menton. Le pied de nez peut passer pour un geste de bravoure lorsqu'il est pratiqué par une victime envers son bourreau, mais venant de moi, je ne peux faire de ce geste une véritable transgression, puisque l'institution m'autorise à le lui infliger. Dans mon travail, j'utilise ce qu'on appelle en anglais le *slapstick*, une forme d'humour qui passe par la violence, où la victime reste la figure du flic, et celui-ci a mes traits. En assumant ce double rôle, j'augmente un ressort comique tout en me représentant dans la structure hiérarchique qui me permet de prendre cette position. Dans mes pieds de nez, je suis à la fois victime et bourreau, je suis à la fois le pied et le nez.

Objet : De l'Éducation artistique et culturelle à l'atelier et retour

É.R. : Tu alternes entre des périodes d'ateliers collectifs et des moments où tu réalises des œuvres, seul dans ton atelier. Comment passes-tu d'une situation à une autre ?

M.C. : Dans mes œuvres, il est souvent question de situations de cocréation, comme dans mon exposition *Dry French* au Palais de Tokyo en 2015. Cette exposition s'inspirait des représentations typiques de ces moments : quand on tape dans un moteur de recherche d'images :

2. Les Sackler sont une famille américaine vivement critiquée pour son rôle central dans la crise des addictions aux opioïdes qui a entraîné plus de deux cent mille morts par overdose aux États-Unis. C'est la firme pharmaceutique créée par la famille Sackler, Purdue Pharma, qui fabrique l'OxyContin – l'un des plus importants médicaments à base d'opium du marché. La famille Sackler est également mécène d'un grand nombre de musées dans le monde. En 1996, avec un don de 10 millions de francs au Louvre, la famille a ainsi obtenu que l'aile des antiquités orientales du Louvre soit nommée « Aile Sackler ».

3. Cité par C. de Méry dans *Histoire générale des proverbes, adages, sentences, apophthegmes dérivés des mœurs, des usages, de l'esprit et de la morale des peuples anciens et modernes*, Paris, Delongchamps, t. III, 1829, p. 161.

« art education » ou « art therapy », il y a toujours un adulte hypersouriant penché au-dessus d'une personne faisant un joli dessin ou une terre glaise, ou quelques personnes en train de faire une activité créative colorée. Ces photos souvenirs sont souvent les seules traces d'un atelier. Dans *Dry French*, ces souvenirs, je les ai créés en mettant en scène des personnes à une terrasse de café qui font de l'art avec des matériaux que le garçon apporte en même temps que les boissons ou les plats. Mais les sculptures sont folles, c'est du délire, ça part dans tous les sens, comme si c'était fondamentalement la fonction du café que les client·e·s fassent de l'art expérimental en consommant en terrasse. Dans cette utopie mise en scène, j'ai fabriqué moi-même les sculptures – bouteilles, tables, tasses à saké, narguillé, etc. – et j'ai engagé des acteurs et des actrices. C'était du cinéma, pas de l'art participatif. Après ça, j'ai voulu passer à un véritable épisode de cocréation pour mettre à l'épreuve mon utopie créative. Récemment, j'ai organisé des séances hebdomadaires de cocréation dans un bar de Brétigny-sur-Orge, sur une invitation du centre d'art contemporain de Brétigny. Le projet était de réaliser de nouvelles tables pour le bar. Chaque semaine j'apportais des quantités de pains de cire malléable et n'importe qui pouvait en prendre un morceau, le sculpter et le rajouter à notre table. Certaines personnes revenaient chaque semaine et le projet, stoppé par le confinement, avait bien avancé. À la fin, nous devions fondre cette pièce en fonte. J'espère que nous pourrions reprendre ce projet bientôt.

É.R. : Comment est-ce que les gens prennent part au processus artistique et quelle relation as-tu avec elles et eux ? Qu'est-ce que ces ateliers t'apportent et que deviennent ces formes cocréées ensuite ?

M.C. : Je n'ai pas de méthode générale, ça peut prendre différentes formes : un club de balles rebondissantes, un stand de fête foraine, une fête du liège, un atelier de fabrication de table à café dans un café ou la création de costumes de clown. Dans les ateliers que je mène, j'essaie au maximum d'être dans une position de retrait par rapport aux choix esthétiques des personnes présentes, mais simultanément, je dois être suffisamment présent pour offrir les conditions d'une créativité dans un groupe. C'est un moment où je suis dans une position humble. J'apporte un projet, un contexte, une destination, puis j'accompagne techniquement la production, sans donner de solutions formelles. Il s'agit d'amener les gens à trouver leurs propres cheminements. Pour le *Guéridon de l'étincelle* par exemple, que j'ai réalisé en collaboration avec dix élèves du lycée professionnel Le Mont-Châtelet, à Varzy, entre 2016 et 2018, je n'ai rien dessiné. J'avais montré aux lycéens à la fois mon travail et des exemples dans l'histoire de l'art. Ils s'en sont inspirés pour leurs dessins : ils ont modelé mon portrait de façon grotesque pour le fichier à la place des têtes de dauphins qui ornent les pieds de la table et on a représenté notre groupe assis en cercle sur le plateau. Je place autant d'attention dans un projet commun que j'en mets dans une œuvre que je réalise seul.

É.R. : Ce souci de discrétion que tu décris, ce retrait comme artiste et même comme artisan, me semble en décalage avec les formes qui se fabriquent dans ces ateliers collectifs, où tu apparais finalement plus comme un auteur à part entière, au même titre que les autres participants. Même les positions du médiateur ou de l'éducateur peuvent difficilement se croire transparentes ; elles sont même plus fédératrices lorsqu'elles impliquent leur part subjective, affective, voire leur arbitraire,

toutes ses qualités qu'on associe à l'auteur.

M.C. : Je peux te raconter mon expérience à la Cordonnerie Amelot à Paris qui est tenue par Jorge Ahumada. Sa boutique se trouve à côté du Cirque d'hiver, elle est connue car c'est la cordonnerie des clowns, sa vitrine est pleine de chaussures de clowns et de figurines en porcelaine. Je l'ai rencontré quand il a hébergé le « *backstage* » de la performance qu'on a faite avec les forgerons du lycée pour l'inauguration de notre guéridon. Comme j'avais alors en tête l'idée de la pièce *Running Joke* qui nécessitait d'acquérir six paires de chaussures de clown, je lui ai proposé de mettre mes services de menuisier au profit de la rénovation de sa façade en bois et de créer un nouveau design pour sa vitrine, en échange de douze chaussures. On a ainsi inauguré sa nouvelle vitrine dans le café d'en face. C'est une quasi-œuvre permanente et anonyme, qui a pignon sur rue. De cet échange et de cette relation est née mon envie de créer un atelier collectif pour la création de chaussures de clown avec un CAP, car il n'existe plus vraiment d'espace dédié à la fabrication de chaussures de clown aujourd'hui en France, ni pour les costumes à paillette des clowns blancs d'ailleurs.

É.R. : J'imagine ces ateliers collectifs comme des moments où les images et les techniques vernaculaires, plus ou moins oubliées et qui composent ton univers viennent se déployer aujourd'hui, dans un contexte tout aussi créatif et collectif que celui de leur origine. Comment ces éléments circulent-ils des ateliers à tes œuvres ? Et toi, comment passes-tu d'une situation à une autre ?

M.C. : Pour moi, concrètement, c'est compliqué de naviguer entre ces ateliers et mon atelier. Je consacre des périodes entières de ma vie à l'un ou à l'autre, car chacun m'absorbe entièrement et je n'ai pas trouvé l'équilibre idéal. Je réfléchis toujours à comment les mêler, dans l'organisation de mon temps. Idéalement, j'aimerais passer de l'un à l'autre dans un même espace, si j'avais un atelier suffisamment grand. Rien n'est systématique, parfois il s'agit de commandes, d'autres fois, c'est moi qui propose un contexte spécifique. Je n'ai pas envie de donner une place claire ou conceptuelle à cette dimension participative dans ma pratique artistique. Je préfère préserver ces ateliers que je mène comme des moments à part, plus indéfinis, sans injonction d'utilité ou de finalité. C'est pourquoi c'est important à cet endroit-là de laisser au placard l'ego ou l'autorité de l'auteur, et même la perspective d'en faire une pièce ou ma pièce. Dans ces moments-là, je ne porte pas de masque. C'est après, quand je me remets en scène, que je me représente comme éducateur et aussi, flic et clown.

É.R. : J'aimerais revenir sur tes sources iconographiques et techniques. Comment est-ce que tu pourrais qualifier l'esthétique qui s'y développe, l'inventivité formelle de ce que vous produisez ensemble ? Est-ce que ces ateliers sont pour toi des occasions de te ressourcer artistiquement, esthétiquement ?

M.C. : Mon travail puise dans une culture européenne pour ses techniques artisanales, ses matériaux, son iconographie. Les formes artisanales et d'art populaire qui sont assez élaborées – par exemple des bouchons de liège sculptés, des guéridons en fer forgé, des masques en papier mâché – sont finalement plutôt évidentes à partager dans un contexte d'atelier collectif. Les ateliers sont une réponse à la perte de ces savoir-faire, à part peut-être chez quelques amateur·rice·s semi-professionnel·le·s. Quand je



Mathis Collins, *Running Joke*, 2018
Chaussures de clown, os en plastique, chaussettes, 120 x 120 cm
Courtesy de l'artiste et galerie Crèveceur
Photo: Exo Exo



Mathis Collins, *Zapateria*, 2019
Vitrine de la cordonnerie Amelot restaurée par Mathis Collins
Courtesy cordonnerie Amelot, Paris

Giovanni Domenico Tiepolo, *L'Enterrement de Polichinelle*, vers 1800
plume et encre brune, lavis brun et jaune sur pierre noire
New York, The Metropolitan Museum of Art/Robert Lehman Collection, 1975





Mathis Collins, *Guéridon de l'étrincelle*, 2016-2018
Acier, laiton, cuivre, acrylique, tissu, céramique, impression 3D, verre
Réalisé en collaboration avec les apprentis du brevet des métiers d'art (BMA)
en ferronnerie d'art du lycée Le Mont-Châtelet, à Varzy, lors d'une résidence,
coproduction du Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain et DRAC
Bourgogne. Le cercle de clown est composé d'autopourtraits de l'artiste
et des dix apprentis. Courtesy de l'artiste
Collection Fonds d'art contemporain – Paris Collections
Photo : Aurélien Mote



George Cruikshank, *Punch*, 1828, Gravure,
New York, The Metropolitan Museum of Art



Mathis Collins, *Portrait de Chantal Goya*, 2020
Aquarelle sur papier, 21 x 21 cm
Courtesy de l'artiste

les réactive, c'est pour garder l'esprit populaire d'origine et les faire circuler, pas juste pour m'approprier des formes. Par exemple, je me suis intéressé à des formes artisanales développées dans des bars dans les Dolomites italiennes, quand j'ai hérité d'une collection de bouchons d'alcool ornés de figurines taillées dans du bois et du liège. Ces objets, créés par les patrons et les clients, souvent à leur image, je ne pouvais pas juste les représenter, il fallait que ça passe par une pratique collective. J'ai pu développer une iconographie et une technique de taille inspirées de cet artisanat local à partir d'ateliers collectifs. Ça vaut aussi pour mon intérêt pour l'art forain. Avec le *Passe-boule*⁴ par exemple, c'était important de le fabriquer et de l'activer collectivement pour ne pas dénaturer d'où ce jeu venait, à savoir des foires. L'idée est de ne pas isoler ces formes. J'ai envie, en les fabriquant collectivement, de trouver d'autres résolutions formelles, de les actualiser, de les dégrader. Dans une forme qui me plaît, je prends une portion pour mon travail et une autre pour le travail collectif, car elles ont une potentialité à être partagées en groupe.

Objet: Le cauchemar de la participation

É.R.: Tu m'as parlé du livre de Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*⁵ qui t'a marqué. Miessen critique le tournant participatif dans l'art et les politiques d'éducation comme une manipulation et un leurre, un moyen pour les politiques de se soustraire à leurs responsabilités. Il s'appuie sur la figure du ou de la « non-participant-e », le ou la « praticien-ne transversal-e », un-e « outsider désintéressé-e » ou encore un-e « participant-e non appelé-e » qui met en crise les protocoles établis et entre dans l'arène avec ses propres manières. Quelle place est-ce que tu laisses dans tes ateliers à ces personnes qui ne répondent pas aux règles et protocoles prévus, voire qui ne correspondent pas au « public cible » pour employer un mot cher à l'EAC, la politique d'éducation artistique et culturelle française ?

M.C.: En 2011, je découvre ce livre de Miessen qui dénonce l'art de la participation comme un outil politique simpliste et spectaculaire permettant à des commanditaires de simuler un acte démocratique pour mieux s'octroyer le dernier mot. Miessen prône une non-participation et un dialogue non consensuel qui serait porté par un-e ou plusieurs participant-e-s non invité-e-s qui feraient dérailler les objectifs principaux pour redistribuer les moyens de production culturels mis en scène. On pense ici à la figure de l'artiste officiel comme à celle d'un garde-fou et à celle de l'artiste autodidacte ou amateur-riche comme un fou au sens carnavalesque du terme. Telle est l'essence d'un Polichinelle, un personnage pris dans un carnaval toujours autorisé et toujours interrompu de façon brutale et saboté par Polichinelle lui-même. La participation artistique est autorisée dans les limites où les participant-e-s respectent les règles du jeu.

É.R.: Tu m'as parlé de ton refus de mener une expérience artistique et éducative à laquelle on t'avait invité, avec de plutôt bonnes conditions financières et de durée. Ce refus de participer est-il une position similaire à celle du non-participant de Miessen, rapportée à l'échelle de ta pratique ?

M.C.: Il y a un an, par l'intermédiaire d'un centre d'art, on a été approché pour mener un projet d'une durée de trois ans, dans un « dispositif » nommé « ZSP-Culture », ZSP

pour « Zone de Sécurité Prioritaire ». Ce projet, nous explique-t-on, est la réitération d'une première salve expérimentale de culture vers les populations les plus défavorisées. Ce qu'on ne nous dit pas c'est qu'elle est précédée elle-même par dix ans d'une politique de répression policière dans les quartiers et les villes les plus enclavées des « territoires » français. Projet phare de Manuel Valls lancé en 2012, ZSP est avant tout un label épinglé sur le front de quatre-vingts quartiers populaires afin d'y envoyer un maximum de policiers censés stopper les trafics et d'agents immobiliers censés racheter au compte de l'État des appartements afin de « diversifier » les populations locales. Mais comme « la gauche » de Valls adore l'art et la « démocratisation culturelle », elle a pensé que ce serait bien que dans les escadrons de CRS, il y en ait au moins un qui soit maquillé et qui se trimballe avec un ballon rouge afin de distiller « l'excellence artistique » pendant que les autres font vraiment leur métier. Donc ils ont alloué un million deux cent mille euros à vingt des plus grandes institutions culturelles françaises, afin que celles-ci puissent offrir aux ZSP la chance d'avoir un accès à la « vraie » culture. Le bilan public des trois premières années de ce projet est illisible en termes d'expérience pédagogique. Aucun outil ne permet de comprendre la nature et le fonctionnement du projet. Aucun moyen de se servir de ce bilan pour articuler le suivant. C'est ça le vrai problème des politiques de l'EAC en France. Tout le monde fait son truc et surtout dans ce genre de projet de politique du chiffre, l'État n'a absolument aucun intérêt à ce qu'on s'en serve pour le critiquer et le repenser. Donc, avec la directrice du centre d'art, on a dit « Non ».

Je me suis toujours demandé : qui produit et organise la pensée aux racines de l'éducation artistique et culturelle en France ? Parce que tout le monde en parle, mais quand tu cherches à savoir qui la rédige, tu hallucines sur l'opacité. J'ai fait un petit tour d'horizon de la chaîne de pouvoir des EAC, il y a : l'Éducation nationale et son « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », « le parcours d'éducation artistique et culturelle », l'Inspection générale de l'Éducation nationale qui produit par exemple une « évaluation de la politique d'éducation artistique et culturelle : quelles modalités, quels indicateurs ? », le ministère de la Culture et le Haut Conseil de l'Éducation artistique et culturelle (HCEAC) avec sa charte, l'Institut national supérieur de l'éducation artistique et culturelle (INSEAC), le « Contrat local d'éducation artistique et culturelle (CLEA) », le service de la Coordination des politiques culturelles qui produit des rapports comme ça : « Bilan : 1973-2008 Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », et enfin, au ministère de l'Intérieur, il y a les fameux ZSP, c'est du lourd !

É.R.: Finalement c'est la masse des commissions, des rapports et des bilans qui rend toutes ces expériences insondables. Par ailleurs, du côté des institutions artistiques françaises, on observe, pour cette part de l'art, un manque d'archives, d'histoire et même de moyens. Le livre *Co-création* dirigé par Céline Poulin et Marie Preston avec Stéphanie Airaud⁶ rend compte notamment de cet intérêt tardif en France pour cette part maudite ou modique que représente la médiation, et il le comble en partie. Il y a cette hiérarchie tacite entre des pratiques artistiques qui s'exposent depuis l'atelier et celles qui se déploient sur un territoire depuis une résidence; elles n'ont pas la même visibilité, ni la même attention critique. Je me souviens d'avoir assisté à un jury pour une résidence où

4. Aussi intitulé *Clash-Boule*, le jeu de passe-boule est un atelier d'art forain bimensuel proposé par Mathis Collins à Lafayette Anticipations, Paris, d'octobre 2018 à mai 2019.

5. Markus Miessen, *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Berlin, Sternberg Press, 2011.

6. *Co-création*, Céline Poulin et Marie Preston (dir.), en collaboration avec Stéphanie Airaud et al., Paris, Éditions Empire, Brétigny, CAC Brétigny, 2019.

un partenaire public avait eu cette phrase qui m'avait marquée : « La qualité artistique du projet reste un critère pour nous, ainsi que son inscription locale et la collaboration avec un certain nombre d'acteurs du territoire. Mais les temps ont changé, il y a désormais une exigence quant à la visibilité des habitants dans la production finale. » C'était la première fois qu'un partenaire s'autorisait à intervenir si directement dans l'œuvre.

Dans *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*⁷, Christine Delphy décrit les clivages en jeu dans les normes qui assignent de multiples façons les non-hommes, les non-Blancs, les non-hétéros, une liste en négatif à laquelle on pourrait ajouter les non-humains, ces « autres » définis en creux comme des altérités dont les effets repoussoirs se multiplient selon que l'on appartient à une ou à plusieurs de ces catégories. Elle écrit : « Dans quel discours apparaît l'Autre, sous sa forme singulière ou plurielle ? Sous la forme d'un discours adressé à des gens qui ne sont pas les Autres. Mais d'où viennent alors ces Autres ? Y a-t-il des Autres, et si oui, pourquoi ? Il faut, pour éclaircir ce mystère, revenir à l'invite. Qui est invité à accepter les Autres ? Pas les Autres évidemment. Et qui fait cette demande ? De son énonciateur, qui ne dit pas son nom, tout ce qu'on sait, c'est qu'il n'est pas un Autre. Ce n'est pas lui-même qu'il nous invite à accepter. Mais pas plus qu'il ne dit qui il est, il n'énonce qui est ce "Nous" à qui il s'adresse. Derrière l'Autre dont on entend parler sans arrêt, sans qu'il parle, se cache donc une autre personne, qui parle tout le temps sans qu'on n'en entende jamais parler : l'"Un", qui parle à "Nous". C'est-à-dire l'ensemble de la société. De la société normale. De la société légitime. De celle qui est l'égal du locuteur qui nous invite à tolérer les Autres. Les Autres ne sont pas "Nous". Qui est ce "Un" parlant ? Avant toute autre chose, on sait, parce qu'il le fait, qu'il est celui qui peut définir l'Autre. Ensuite, il prendra une position de tolérance ou d'intolérance. Mais cette prise de position est seconde par rapport à sa capacité à définir l'Autre : à ce pouvoir. Les Autres sont donc ceux qui sont dans la situation d'être définis comme acceptables ou rejetables, et d'abord d'être nommés. » Il me semble que dans ton refus de représenter d'autres que toi, tu refuses d'user d'un certain pouvoir que tu attribues à la représentation, ce même pouvoir que Delphy décrit au sujet de la nomination. Cette parole qui énonce un « nous » et les « autres » comme une évidence, j'ai pu l'observer dans différentes institutions, y compris à La Galerie à Noisy-le-Sec lorsque je dirigeais ce centre d'art il y a quelques années. Elle désigne les autres par catégories de publics avant de les envisager comme des personnes et elle se cache derrière un point aveugle, hors-sol, qui ignore sa propre centralité et son privilège nominal. Elle clame son universalité, souvent sa bienveillance ou même son caractère charitable par des invites abstraites qui finissent par structurer nos imaginaires, par habiter nos représentations, par nous traverser de tant de façons différentes. Pour court-circuiter cette idéologie clivante et implicite, on peut agir n'importe où, n'importe quand, sur soi-même comme sur les institutions.

Objet : Du fils au père et retour

É.R. : Pour finir, j'aimerais aborder ton invitation à Paul Collins, ton père, dans ton exposition à La Criée. Ensemble, vous vous engagez dans une collaboration où le fils est invité par le père, cette fois, à caviarder ses peintures. Paul m'a dit qu'il agissait avec toi comme il l'a toujours fait, en te faisant entièrement confiance et en te laissant éventuellement gribouiller ses livres, pour voir. Il travaille à une nouvelle série de peintures où chaque toile reproduit la page d'un livre d'histoire de l'art comme s'il avait été agrandi à la photocopieuse, posé éventuellement de biais sur la plaque, laissant voir son épaisseur et sa marge intérieure, et surtout, comme si la technique de reproduction

avait perdu en chemin les signes linguistiques et les détails des illustrations, ne gardant des pages qu'une trame grise et leur composition graphique. Ses toiles sont composées à l'aide d'une grille apposée plusieurs fois par légers décalages, produisant des effets de moirage par l'application de la peinture, un peu comme un procédé de sérigraphie. Le livre que Paul prend pour principal modèle est celui avec lequel il a étudié : *History of Modern Art*, sous-titré *Painting, Sculpture, Architecture*⁸, c'est tout ce que mentionne sa couverture entoillée frappée de lettres capitales dorées, un autre motif d'autorité. Cette série de peintures trame des souvenirs anciens qui auraient perdu la trace d'une histoire de l'art des frontispices. Paul introduit aussi d'autres sources, comme la couverture d'un *Parachute*, la fameuse revue d'art éditée à Montréal au milieu des années 1970, faisant de cette série une sorte de mur de références persistantes comme des ondes entre deux eaux. Son analogie avec ce livre ouvert, disponible à une lecture profane et enfantine, était donc assez juste. Et puisqu'on a beaucoup parlé de figures, la figure paternelle en jeu ici n'est pas d'autorité, mais plutôt celle d'un pair, dans une forme d'accompagnement, de relation de réciprocité. Qu'est-ce qui a motivé cette invitation ?

M.C. : Mon père est artiste, peintre, compositeur de musique expérimentale, et quand il est arrivé en France en 1982, il venait de Toronto où il a été photographe et imprimeur de formation, puis il a enseigné en école d'art, à Mulhouse et à Caen. Toute sa scolarité, il a fréquenté des écoles « laboratoires », expérimentales et les *free schools* dans les années 1960 et 1970 au Canada. Alors il a toujours eu une réflexion sur l'éducation. Peu après son arrivée en France la peinture avait été déclarée morte... Dans un de ses tableaux d'ailleurs, il a peint : « pas convaincu par votre démarche ». C'était la réponse récurrente, qui arrivait un peu comme une *running joke*, à ses demandes de soutien. Il n'a pas su ou pas voulu s'adapter à cette violence institutionnelle qui condamne un travail d'une formule péremptoire. C'est une violence similaire qu'il a observée au sein de l'école, cet exercice abusif du pouvoir des sachants sur les apprenants propre à une conception de l'éducation très hiérarchique. Et finalement il a trouvé beaucoup de libertés et d'ouvertures dans son travail d'enseignant, en dialogue avec les étudiant·e·s avec qui il avait des rapports assez empathiques.

Mais Paul n'a jamais cessé d'être un artiste peintre et c'est avant tout cela que je veux rendre visible, c'est partager une place avec lui. Avec mon père, on a toujours collaboré, on a fait de la musique, on a évolué ensemble dans un milieu artistique qui est plus celui de ma génération et qui est différente, pas aussi sectaire que celui auquel il était confronté à mon âge. Paul a une expérience de plus de trente-cinq ans en école et en tant qu'ancien imprimeur, ces questions de transmission imprègnent son travail, il peint des livres, des écrits, des images et cette collaboration, qui est notre première sur le terrain de l'art, est un échange entre son expérience pédagogique et la mienne. J'aime ses recherches actuelles, ce qu'il développe avec cette peinture qui revient sur des techniques d'impression et sur des pages de livre qui l'ont littéralement impressionné, mais sans qu'il donne de contours fermes à ses images, ce qui me laisse de la place pour lui taper dessus et lui réciproquement, comme deux Polichinelle derrière une palissade.

7. Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

8. H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry Abrams Inc., 1968. Les éditions suivantes intégreront la photographie.