

« Sans Lettre, sans Figure »

Jacques Villeglé s'entretient avec Hans Ulrich Obrist et Robert Fleck :

HUO- Nous sommes dans votre bureau, et pour commencer, j'aimerais savoir comment vous considérez ce lieu. Vous êtes un artiste qui pouvez très bien vous passer d'un atelier, d'un studio, car toute votre activité ou presque se situe en extérieur.

JV- Mon atelier est un sorte d'état major, un lieu de communication avec l'extérieur. Pourtant, j'y suis très peu, car mon activité se passe essentiellement dehors, dans les rues où l'on vole les affiches. Mais le décor urbain a changé et à présent, je travaille dans des villages ou des bourgs de douze mille habitants, surtout du côté de Marseille. Je m'occupe d'ailleurs beaucoup moins d'affiches qui me demandent un effort physique très intense ; je fais davantage d'interventions ponctuelles, comme en Corse, à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, en mars 2000, chez Robert ou encore à Buenos Aires le mois dernier .

HUO- Avez-vous réalisé des œuvres pendant ce séjour à Buenos Aires ?

JV- J'ai exposé dans trois salles au Centro Cultural Recoleta. J'ai réalisé mes œuvres sur place avec une petite équipe : une photographe et de deux personnes de mon atelier d'Aquitaine. J'ai eu de la chance de trouver des affiches... J'ai dû parcourir près de mille kilomètres dans tout Buenos Aires et ses alentours, avant de découvrir, dans un quartier de banlieue, des affiches avec des caractères en bois comme au XIXeme siècle. Cela a donné des tableaux classiques, post-cubistes. J'ai également présenté des affiches politiques, en particulier de Menem, à cause de la campagne électorale du moment. Mais la propagande a véritablement commencé le jour où je suis parti.

HUO- Avec l'exposition « Sans Lettre, sans Figure », que vous présentez à la Galerie Vallois, on pourra voir toute une collection d'affiches lacérées. Pourquoi vous-êtes vous arrêté aux années 60 ?

JV- On donne toujours une information partielle des choses, mais ici, c'est le jeu ! La Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois organise tous les deux ans une exposition thématique autour de mes œuvres. On va donc montrer des affiches lacérées, des tableaux des années 50 et 60, qu'on ne trouve plus. On s'est arrêté aux années 60 à cause du thème « Sans Lettre, sans figure ». Les œuvres présentées ne comportent en effet ni lettre ni figure, car à cette époque-là, le décor urbain était tout à fait différent : les affiches étaient fixées sur de très longues palissades en bois, chacune d'elles étant séparée par des papiers monochromes bleus, verts, rouges, blancs ou noirs. Cela créait des espaces monochromes qui étaient également lacérés. Je pouvais y prendre des choses qui étaient beaucoup plus reposantes, qui étaient abstraites. On les disait abstraites mais c'était comme la tache jaune du tableau de Vermeer, le petit pan de mur jaune du tableau de Vermeer.

Avec d'autres thèmes, on s'arrêtera à la fin des années 70. D'autres encore débiteront dans des années plus tardives et remonterons jusqu'à nos jours.

HUO- C'est intéressant, car la première fois que vous m'aviez montré la sélection de vos œuvres pour cette exposition, il y avait aussi des travaux postérieurs aux années 60. Mais s'il y a rupture dans votre travail, cela est dû à un facteur exogène, la mutation du décor urbain.

JV- Je suis le seul "affichiste" à avoir prévu que l'affiche lacérée changerait dans le temps : j'ai compris très tôt que les chromistes chercheraient de nouvelles couleurs, que les typographes essaieraient d'autres caractères, que les fantasmes de la publicité évolueraient, tout comme les mots d'ordre politique. Pour moi, il y avait donc une véritable nouveauté à apporter dans le monde de la peinture : montrer qu'on pouvait faire des tableaux rapidement, avec le travail des anonymes ; c'était d'ailleurs une idée d'Alfred Jarry : il s'était bien inspiré d'un travail collectif, *UBU / UBU Roi*, écrit par des lycéens, pour réaliser sa propre pièce de théâtre. J'ai donc prévu que l'affiche ne serait pas simplement un « coup » dans le milieu, mais qu'on pourrait en faire une œuvre de longue haleine.

RF- C'est important de voir que cette exposition thématique s'arrête à la fin des années 60. C'est bien la preuve que cette forme d'affiches et d'esthétique a disparu. C'est un aspect primordial, car il n'y a pratiquement que ton œuvre qui colle autant à l'évolution de la vie urbaine, alors qu'un peintre qui travaille à l'acrylique pourrait continuer à faire les mêmes tableaux qu'auparavant.

JV- Toute la différence, c'est que le peintre travaille sur un sujet : il est donc forcé de rester concentré. Picasso a certainement pu faire des choses différentes, car il avait une grande souplesse. Mais en règle générale, le peintre a ses « périodes ». Avec les affiches, tout est très mélangé. J'ai compris qu'il ne fallait pas diriger mes choix, mais que je devais me faire agresser par ce que je prélevais. Parfois, ce n'était pas du tout ce que j'aurais aimé faire, mais après coup, je réalisais que j'avais eu raison d'aller à l'encontre de mes choix personnels.

RF – À regarder les pièces de l'exposition, on se dit qu'en même temps, elles forment une vraie œuvre de peinture. Dans son fameux texte sur ton travail, Benjamin Buchloh s'exprime à peu près dans ce sens¹. Quel rapport entretiens-tu personnellement avec la peinture?

JV- Dans mon enfance, je voulais devenir peintre ; c'était donc plus instinctif que réfléchi. Mais c'est en 1943 que je commence vraiment à m'y intéresser, à une époque où il n'y avait aucune documentation. Quand j'arrive à Paris et que je visite les galeries, à part quelques données sur l'École de Paris, il n'y avait aucune information. Aucun livre d'histoire de l'art ne remontait au-delà de 1924. Je ne savais donc pas ce qui s'était passé dans les années Trente. J'ignorais tout de la Nouvelle Objectivité, du Retour à l'Ordre, et je me demandais ce qu'il y avait après le cubisme et le surréalisme. On assistait alors à l'hégémonie de l'abstraction. Mais il n'y avait pas beaucoup de galeries abstraites à Paris : chez Maeght, un peu ; chez Denise René évidemment, qui était très

axée sur Vasarely, et à travers lui, tout ce qui était géométrique et peinture plane, comme Dewasne. La galerie Lydia Conti exposait surtout Hartung, l'artiste que j'admirais le plus. Et puis il y avait Colette Allendy², qui était plus diversifiée : je voyais chez elle des peintures de Marinetti et de l'époque « historique ».

Au lieu d'apprendre à peindre ou à dessiner, et bien que j'aie été aux Beaux-Arts et fait l'École d'Architecture, je ramassais des objets pour essayer de constituer mon vocabulaire. Mais le point de départ de mon travail remonte vraiment en janvier 1947 : je me promenai avec Raymond Hains à Nantes –ville que j'avais traversée durant ma jeunesse, mais que je connaissais à peine, et que Raymond n'avait jamais vue. Dans cette ville en ruines, cette Loire très large, le pont transbordeur et les scies mécaniques des usines, créaient un spectacle total. Comme on pensait beaucoup Cinéma, on avait d'abord songé à le filmer. Mais on s'est dit que dans une salle de projection, on manquerait d'air frais et que notre vision serait réduite. C'est certainement mon plus vieux souvenir ; j'ai senti qu'il fallait prélever la Nature telle qu'elle était et ne pas essayer de la transposer. Par la suite, au mois d'août, à Saint-Malo, j'y pensais toujours quand j'ai trouvé un fil de fer. En le maniant, j'ai réalisé que c'était un véritable dessin dans l'espace. Un peu plus tard, j'en ai trouvé un second et je les ai réunis tous les deux. Cela a été ma première œuvre marquante, la première que j'ai aimée³... Mais pour moi, c'est la couleur qui comptait. C'est ainsi que je suis arrivé aux affiches avec Raymond Hains. Je lui avais montré les fils de fer, ça l'avait travaillé. À cette époque-là, il était plus photographe et prenait en photo des affiches dans la rue. Par la suite, Bernard Lamarche-Vadel a comparé notre démarche à celle d'un photographe⁴, et c'est vrai que c'était à l'origine de notre travail. Les premières œuvres qu'on a prélevées intégraient la typographie. C'est certainement par référence au cubisme, car à cette époque, c'était ce qu'il y avait de plus réussi à nos yeux. Les collages cubistes étaient pourtant méprisés : on disait que ce n'était pas assez solide, que cela ne résisterait pas à l'épreuve du temps, que ça se décollerait, etc. Mais pour moi, c'était vraiment une réussite. Donc, je travaillais d'abord sur la typographie et la couleur, parce que c'était quelque chose d'accessible à tous. À cette époque-là, comme je vous le disais, il y avait beaucoup de papiers monochromes sur les palissades. Car toutes celles qui n'étaient pas utilisées étaient recouvertes par des affiches monochromes. De même, il n'y avait pas la même accumulation d'éléments et le même bombardement d'informations sur les publicités. Si bien que les peintres abstraits regardaient nos affiches d'un œil bienveillant parce qu'ils voyaient nos œuvres comme des compositions abstraites, alors que pour moi, c'était un décor de la ville ...

RF – Tu as évoqué plus haut les galeries Denise René et Dewasne. Dans un tableau de 1955, « Rue du Montparnasse » (reproduit page 54), il existe une certaine proximité avec le langage abstrait. Ceci vient peut-être de la présence de nombreux éléments monochromes.

JV- Ces affiches ne sont pas très grandes. Sur certaines, on voit le regard que je porte sur la peinture abstraite. Les premiers Kandinsky que j'ai vus, c'était chez Colette Allendy, des dessins faits au té et à l'équerre. C'était une exposition d'œuvres sur papier, avec quatre autres artistes : Arp, Magnelli, Klee et Miró⁵ ; car même ce que l'on présentait de Miró à l'époque, c'était des dessins abstraits. Le milieu de l'art ne voulait voir que par l'abstraction, et j'étais donc certainement influencé. Pourtant, à mes yeux,

une telle affiche n'était pas un tableau abstrait.

HUO- Ce qui est passionnant, c'est que tout est déjà presque en place dès le début de votre travail, même avant les affiches : si l'on regarde votre première œuvre, « Fil d'acier », l'esprit est déjà là.

JV- Oui. Quand je suis arrivé à Paris, ce qui comptait le plus pour moi dans l'histoire de la peinture récente, c'était le cubisme. En effet, j'ai commencé à une époque qui manquait cruellement d'informations. En 1943, je me suis demandé ce que j'allais bien pouvoir peindre. Une guitare, c'était ringard... La guitare comparée à la femme, c'était une vieille image... Mais la typographie avait de l'importance. Il était donc normal que la première affiche soit « Ach Alma Manetro »⁶, une accumulation de signes typographiques. Les musées s'y sont intéressés, ils ont acheté ces tableaux, parce qu'ils y trouvaient simplement une référence à la peinture cubiste. Ils ne se rendaient absolument pas compte de la révolution que c'était, ils ne voyaient pas que c'était le contraire du collage. Le collage apporte des objets sur un support, alors que là, tout avait été arraché : c'était une espèce de spontanéité collective.

HUO- C'est également très intéressant par rapport à Pollock.

JV- En 1949, je ne crois pas que Pollock était connu en France, contrairement à Mathieu, Wols ou Hartung. Le côté gestuel n'était pas aussi affirmé. En règle générale, les peintres gestuels ont eu une carrière très courte, car ils se fondaient simplement sur la vitesse, qui se transformait vite en tic. Ils ont eu donc beaucoup de mal à se renouveler. Vous voyez, Pollock est arrivé à une forme de suicide artistique ; et à quarante ans, Mathieu était fini à mon avis.

HUO- Cela ramène donc très vite à un cliché !

JV- Oui, je me souviens qu'en 1965, je me suis dit que Mathieu c'était le passé. Il n'y a que Hartung qui comptait, parce que c'était un vrai précurseur. Il était handicapé, avait une jambe de bois, il était contraint de réfléchir, parce qu'il ne pouvait pas tenir sur ses jambes. Il a dû inventer des pinceaux. C'est un artiste qui a eu une vraie longue carrière.

RF – Cette relation spéciale à la peinture et aux arts visuels, ne vient-elle pas de ta courte formation aux Beaux-Arts de Rennes et de tes quelques années passées en École d'Architecture à Nantes ?

JV- J'ai été très mauvais dans mes études, et lorsque j'ai commencé l'École d'Architecture, je n'avais pas l'intention de devenir architecte ; je voyais bien que je n'avais pas de don particulier pour cela. Mais cette formation m'a beaucoup structuré : entre la coupe, la façade, l'élévation et l'environnement, c'était une vraie façon de penser. Cela m'a permis de conduire des chantiers en toute liberté et de ne pas dépendre des marchands, des critiques ou de l'Institution. J'avais une totale indépendance financière, ce qui m'a beaucoup aidé. Lorsque je dessinais, j'avais l'impression de faire des compositions abstraites, mais j'étais très ironique vis-à-vis de la peinture. Lorsqu'une de mes affiches ressemblait à une peinture, je trouvais cela

amusant, car un peintre géométrique insuffle de la philosophie ou de la métaphysique à son œuvre, alors que moi, je me contentais de dire : « *on peut retrouver tous les éléments dans la rue* ». J'ai aussi rapproché ma démarche de celle des cabinets de curiosités. Autrefois, une peau de serpent, de crocodile ou un marbre étaient plus estimés qu'un tableau. C'est une pensée très ancienne, qui a toujours existé : dans les grottes préhistoriques, à côté d'un os gravé, on trouvait des coquillages que les nomades avaient transportés d'un endroit à un autre. Chez les chinois, il existait même des catalogues de pierres, et on aller jusqu'à sculpter un socle luxueux pour un « simple » caillou. Moi-même, je suis breton, alors les menhirs, la pierre non taillée, ont beaucoup d'importance pour moi (rires). Vers 1943, Paul Eluard a écrit des textes sur la poésie naturelle et la poésie « qui se fait », intentionnelle. Avec les affiches lacérées, je suis donc revenu à une tradition millénaire. Je suis peut-être un menhir de papier ? D'autres ont parlé de tigres en papier. Le problème est que notre civilisation ne croit plus en l'avenir : il y a cent cinquante ans, on bâtissait une maison pour plusieurs générations, alors que maintenant, on construit une maison pour vingt-cinq ans. C'est standard, et hop ! C'est une époque de déchets...Donc mon œuvre représente quelque chose de mon époque.

RF – Tu parles d'ironie à l'égard de la peinture. Mais en tant qu'architecte, ta position sur la vie urbaine n'est pas ironique.

JV- Non, mais je suis un architecte qui a lu Baudelaire et *Le Spleen de Paris* ! Quand j'étais gosse, j'admirais Le Corbusier. Bien entendu, je n'ai pas rencontré beaucoup de grands architectes dans ma vie, mais je les trouvais souvent trop rêveurs. Pour ma part, je construis une œuvre, je rêve d'une grande œuvre. Je ne suis pas un rêveur, pour qui tout part en fumée et devient informe.

HUO- Pouvez-vous me décrire la façon dont l'espace urbain, l'espace même de votre activité, a évolué ? Il y a eu notamment la quasi-disparition de ce qu'on appelle l'« affichage sauvage ».

JV- Ce genre d'affichage existe de moins en moins, car dans les années 80, la publicité sauvage était devenue aussi importante que la publicité qui payait ses droits. Les publicitaires se sont donc entendus avec les édiles des villes pour faire appliquer les lois de façon plus stricte. S'il existait déjà dans les années 70, l'affichage sauvage était une affiche de librairie, d'intérieur, de soixante-dix centimètres de haut sur cinquante. Alors que dans les années 80, l'affichage sauvage faisait quatre mètres sur trois...Cela faisait vraiment concurrence. Les publicitaires ont été effrayés, les palissades sont devenues très propres, hors de portée de main. Dans le Nord de la France, c'est vraiment ça, alors que dans le Sud, beaucoup plus bavard, on trouve encore des affiches lacérées. Même phénomène dans les bourgs, où les affiches de groupes de rap et de reggae pullulent.

HUO- Vous parliez tout à l'heure de Buenos Aires ; la situation doit encore être différente dans une ville comme celle-ci, non ?

JV- Aujourd'hui, Buenos Aires est une ville très pauvre. Il n'y a plus de panneaux publicitaires, car les emplacements coûtent très cher et aucune marque ne peut se les

offrir. Prenez par exemple la Biella, le grand café où l'on va pour être vu, dans le quartier de la Recoleta –sorte de Saint Germain des Prés- : sur les trois panneaux, un seul est utilisé depuis six mois par Armani, car c'est une grande marque internationale... Les deux autres restent vierges. Mais curieusement, à côté de cela, on trouve de petits panneaux de publicité qui changent tous les jours. Dans cette ville, on ne trouve pas non plus de graffiti fait à la bombe, car l'aérosol coûte trop cher. Tous les graffiti et les publicités se font au pinceau, avec de la peinture en bâtiment.

RF- Je voulais revenir à une chose : il y a la peinture et le tableau. Le choix de faire un tableau à partir d'une affiche, c'est un choix extrêmement important dans la mise en place de ce dispositif. Depuis près de trois ans, je vis avec un tableau que tu as fait avec des étudiants à l'École des Beaux-Arts de Nantes, et que tu nous a prêté. Ce tableau a une force incroyable. L'une des raisons de cette force, c'est que l'affiche transposée sur le châssis devient un tableau.

JV- C'est un dialogue volontaire avec la peinture. Il faut prendre conscience que depuis 1947, le milieu de la peinture a beaucoup changé. On peut toujours me faire divers reproches, me dire que mon travail est plat, qu'il manque de relief, etc. Mais je devais tenir une discipline, car l'artiste doit passer par l'acceptation de contraintes. En fait, c'est ce que j'ai toujours fait, j'ai toujours voulu avoir une vision du monde. J'admire énormément Balzac, la *Comédie Humaine*, et pour moi, mon propre travail est une « Comédie Urbaine ». Évidemment, cela passe aussi par un dialogue avec les peintres. Jusqu'à la première Biennale, je fréquentais très peu de peintres, à part Camille Bryen⁷ - encore que je ne le fréquentais pas en tant que peintre, mais plutôt parce qu'avant-guerre il avait connu un milieu d'avant-garde, et que sa poésie, sa façon de parler et son esprit critique réveillaient les gens... Je le voyais pour cela, et non pour sa peinture tachiste qui était néanmoins sensible... Pour moi, un artiste doit être certes sensible, un peu déboussolant et surtout dérangent. Les affiches déboussolaient parce qu'elles n'ont aucun mérite propre, elles relèvent plutôt d'un miracle : on les trouve, tout simplement. C'est plutôt désorientant de penser à tout le travail de composition et d'élaboration que nécessite un tableau. Dans les années 60, je décourageais les artistes qui me demandaient si je travaillais, et je les complexais, car à cette époque, c'étaient des gens de métier qui connaissaient toute la cuisine picturale.

RF – Entrent aussi en jeu le choix et le cadrage qui sont des choses très rapides. Dans les affiches lacérées, on aperçoit des formes très complexes, mais elles apparaissent comme des instantanés. C'est extrêmement direct.

JV- Tout cela ça vient très instinctivement et très rapidement. Peut-être un peu plus lentement pour quelques-unes. « Surplus Mat » (Novembre 1964, reproduit page 53), par exemple, faisait partie d'un groupe d'affiches pour une édition de Daniel Spoerri⁸. Je l'ai réalisée au massicot avec des déchets d'affiches de la Biennale de 1961, et je me souviens avoir dit à ma mère : « *vous voyez, on donne quatre coups et c'est fait* ». C'est la première fois qu'elle m'a vraiment admiré. Elle a trouvé cela ingénieux.

RF – Par rapport à l'expression subjective de la deuxième moitié des années 50, ton choix est essentiel : tu ne te sens pas obligé d'inventer des formes, puisque

tu les prélèves, mais tu les cadres et tu choisis les formes. Le seul élément que tu aies repris de ce courant, c'est la rapidité qu'incarne par exemple la gestualité de Georges Mathieu. Tu as conservé l'énergie tout au long de ton œuvre, puisque la rapidité n'est pas mélangée à la nécessité d'inventer des formes.

JV- Ce qui sauve la rapidité dans l'affiche, c'est le support. Les lacérations se ressembleront toujours, mais derrière, il y a le support qui change tout le temps, symbole même de la vie. C'est important que toutes les affiches prélevées aient pour titre une référence : le nom de la rue, la date du prélèvement, une inscription, etc. Les affiches racontent à leur manière les rues de Paris. Cinquante ans plus tard, elles seront peut-être dépassées, mais garderont leur empreinte poétique. On voit qu'à cette époque, une petite affiche venait plutôt d'une ruelle, une très grande d'un boulevard ; les affiches de descentes d'eau pluviale étaient verticales... Cela donne une véritable image de la rue.

RF – Cet aspect documentaire et sociologique est très important dans ton travail, puisque cela permet de penser ton œuvre autrement qu'en termes de l'art pour l'art. On pourrait le comparer aux Impressionnistes qui ont mieux que quiconque témoigné sur la France de la fin du XIXème siècle. Avec tes affiches, nous possédons aujourd'hui de réelles traces des villes françaises des années 50 et 60, les seules traces qui nous restent aujourd'hui.

JV- C'est-à-dire que de nos jours, le « bavardage des rues » est parti hors de Paris, hors des pays du Nord. J'ai appelé une affiche « Griffures » (8 juillet 1961, reproduction page 39), parce qu'elle pourrait avoir été prélevée un peu partout. En fait, c'est simplement quelqu'un qui s'est amusé à griffer les affiches avec ses clés en parlant avec un ami. Il faut dire que les rues ont bien changé ! On ne traîne plus dans la rue, on n'a pas le temps de discuter car trop de gens y circulent. Avant, si on rencontrait quelqu'un, on pouvait presque lui dire bonjour au milieu de la rue. En 1947, avec Hains et des amis, on a traversé, la place de la Concorde en diagonale, en ligne droite, sans être dérangés par les voitures. Même ces griffures, on ne les verrait plus de nos jours, à moins qu'elles ne soient l'œuvre d'un chat !

HUO- Il y a un autre aspect dont j'aimerais que l'on parle à présent, c'est la part collaborative de votre travail. C'est aussi une chose que Benjamin Buchloh met en exergue dans le texte qu'il vous a consacré, « From Detail to Fragment : Décollage affichiste ».

JV- Lorsque que j'ai réalisé ma première exposition avec Raymond Hains en 1957, on nous a fait bon accueil, mais c'était des amis de la galerie...c'était surtout notre milieu, un milieu d'artistes...d'artistes abstraits... J'ai vu qu'ils se trompaient sur ce que l'on faisait, parce qu'ils demandaient toujours qui avait réalisé telle affiche, si c'était Hains ou Villeglé. Nous n'avions pas mis nos noms exprès, pour pouvoir dire simplement : « *voilà la surprise qu'on a trouvé dans la rue !* ». Mais ils se trompaient, ils voyaient nos œuvres comme une chose abstraite, ou post-cubiste, parce qu'il y avait des lettres. En pleine hégémonie de la peinture abstraite, j'ai écrit un article « des réalités collectives »⁹, une moquerie contre le Salon des Réalités Nouvelles. L'abstraction était soi-disant l'avant-

garde. Pour moi, on en était déjà à la troisième génération de peintres abstraits. L'avant-garde doit marcher sans expérience, par intuition. Or la peinture abstraite était représentée par les derniers peintres classiques qui avaient une vraie technique de la peinture, maîtrisaient les transparences, la peinture au couteau, la peinture à l'huile... La seule différence avec les peintres figuratifs, c'est que cela ne représentait rien.

HUO- D'un côté, il y a cette collaboration avec d'autres artistes, d'un autre, elle s'étend aussi à toutes les personnes, anonymes, qui participent à l'œuvre.

JV- C'était une collaboration avec l'anonymat. Et c'est l'année suivante, en février 1959, que j'ai créé le « Lacéré anonyme » : ce n'était pas moi qui étais l'auteur des affiches, mais le « Lacéré anonyme », un personnage mythique comme le Juif Errant, qui me permettait d'avoir immédiatement plus de recul vis-à-vis de l'œuvre. Avec le Lacéré anonyme, j'ai annihilé Villeglé. Dans la même journée, je pouvais prendre des œuvres de qualités différentes : certaines étaient reposantes, d'autres expressionnistes, avec des couleurs douces ou variées.

HUO- À partir de quand travaillez-vous -cela m'intéresse aussi par rapport à ma première question sur l'atelier- avec des assistants ?

JV- Mon atelier était imaginaire. Dans mes écrits, je parle des ateliers de Rembrandt et de Raphaël. Il y a un tableau au Louvre, signé Raphaël. Mais il y a trente ans, on a prouvé que ce dernier n'a jamais vu la personne du portrait, qu'il a envoyé un autre artiste à sa place, et que celui-ci a « tout fait », au nom de Raphaël. Donc, mon atelier était imaginaire : je n'étais pas à New York, pour créer une Factory -parce que la Factory de Warhol a été créée sur le principe des ateliers de Rembrandt et de tous les peintres de la Renaissance. Je ne connaissais pas mes collaborateurs, mais je recueillais leur travail. Les sociologues et historiens de l'art disent qu'il y a évolution dès qu'il y a économie. Dans mon travail, j'ai économisé les matériaux qui ne coûtent pas cher, j'ai économisé du temps, parce que ramasser une affiche va plus vite que de composer un tableau... Et j'ai fait l'impasse de l'angoisse créatrice, car je savais que tout le monde travaillait pour moi, et que je n'aurais qu'à en recueillir les fruits.

HUO- Et pour clore le chapitre sur les collaborations et ses différents modes, malgré le dialogue qui commence très tôt avec Raymond Hains, vous n'avez jamais appartenu à un groupe proprement dit. La collaboration est toujours restée libre, ouverte.

JV- Voyez-vous, lorsqu'on arrive au Nouveau Réalisme, quel âge a-t-on ?... On a déjà deux expositions personnelles, une exposition de groupe importante, des écrits... Raymond et moi, nous avons déjà trente-quatre ans.

En règle générale, on fonde des groupes autour de vingt-six, vingt-huit ans. Nous, ce qui nous y a poussé, c'est Yves Klein et la Révolution Bleue. Car pour faire une révolution, il faut un groupe ! Donc Raymond et moi nous sommes lancés dans le Nouveau Réalisme en 1960, à l'âge de 34 ans, essentiellement parce qu'on admirait le bleu de Klein. Bien souvent on ne voit pas le rapport entre Klein, les Affichistes et Tinguely : pour moi, c'est la poudre bleue de Klein. Elle était peut-être très fragile, à cause du bleu

qui est une couleur très délicate, mais ce n'était pas cher pour les étudiants ; la poudre s'achetait au poids chez Adam. C'était donc au départ un matériau qui n'était pas précieux, ce qui est très important. En plus de cela, le Nouveau Réalisme signifiait la mise à distance du métier : Klein faisait simplement tomber de la poudre bleue sur un vernis, supprimant ainsi toute trace de la main de l'artiste. Tinguely, lui, c'était la machine à peindre. Il rendait le moteur visible ; c'était en général des moteurs de déchet, méprisés, qui ne servaient plus ... Quant à nous, c'était le travail fait par d'autres.

HUO- Mais tout au long de votre travail, vous avez résisté à l'idée de groupe ferme, non ?

JV- Oui, auparavant, lorsque j'ai commencé à concevoir le « Lacéré anonyme », dans la revue *grâmmes* qui était sous-titrée "le groupe ultra-lettriste", c'était une provocation à l'égard des Lettristes, le mouvement le plus organisé de notre génération. Isou avait un an de plus que moi, Dufrenoy quatre ans de moins, Gil J Wolman trois ans¹⁰... C'était par provocation, parce qu'à cette époque, les critiques et les musées ne s'intéressaient pas aux jeunes comme maintenant. On faisait notre propre cinéma entre nous. Et pour faire parler de nous, il fallait provoquer Isou, qui finira par s'exclamer : « **Mais ces gens-là, c'est ri en du tout !** ». On a créé une petite polémique . C'était vraiment mettre un grain de sel dans un milieu qui ne fonctionnait que par lui-même ! Il faut dire que le monde de 1958, le Paris de 1958, ne ressemble plus du tout au nôtre.

HUO- Quand la rupture avec les Lettristes est-elle intervenue ? En 1953, non ?

JV- J'ai connu les Lettristes dès que je suis arrivé à Paris. Nous assistions à leurs récitals, Hains et moi. On connaissait Isou, mais on ne le fréquentait pas, parce qu'on le trouvait asocial. J'avais de l'admiration pour le Lettrisme en tant que poésie, mais je n'ai jamais eu d'estime pour le Lettrisme en tant qu'œuvre plastique. Pour moi, c'est une œuvre de bibliophile.

HUO- Quel lien vous unissait à Debord et à l'Internationale Situationniste¹¹? J'en ai parlé avec Raymond Hains il y a quelques années, mais je serais curieux de connaître la teneur de votre dialogue avec Debord.

JV- On était amis, mais j'avais vingt huit ans quand je l'ai rencontré. J'étais donc déjà décati, un vieillard pour Debord qui était né vers la fin 1931, et j'étais jugé irrécupérable. Un seul type de mon âge, Serge Berna, avait été épargné, à cause du scandale de Notre-Dame¹². On fréquentait Debord parce qu'on vivait avec lui. On se réunissait vers trois heures de l'après-midi et on restait là à boire jusqu'à deux ou trois heures du matin. Il était au courant de nos activités, il était d'accord avec l'affiche lacérée, mais il n'en parlait jamais, ce n'était pas son problème... Je l'ai vu sur scène à des récitals lettristes organisés par ses amis. Il avait une attitude insultante à leur égard. Je lui en ai touché deux mots, et je lui ai demandé pourquoi il avait appelé son mouvement « Internationale Lettriste » si le Lettrisme ne l'intéressait pas. Il m'a répondu que le mot « lettrisme » était un tremplin, que c'était stratégique, et que cela n'avait aucune valeur littéraire ou plastique pour lui.

HUO- Après avoir parlé des affiches lacérées et du Lacéré anonyme, peut-être serait-il intéressant d'aborder la question des abstractions personnifiées.

JV- Les abstractions personnifiées...C'est à travers cette expression que l'on perçoit toute la différence entre Raymond Hains et moi : j'ai créé le Lacéré Anonyme en février 1959, et Hains a conçu l'abstraction personnifiée¹³. Avant l'exposition chez Colette Allendy, je ne pensais pas qu'il y avait une telle différence de mentalité entre nous. L'abstraction personnifiée, c'est l'artiste qui devient une personnification, alors qu'avec le Lacéré anonyme, je mets en question l'artiste. On retrouve la même différence entre les affiches lacérées et les Ready Made de Duchamp. Le Ready Made est valable en fonction de l'aura de l'artiste, alors que l'affiche lacérée reste valable, même sans Villeglé. Mais arrivé à la fin de ma vie, je constate une amère victoire, voire un échec. Au départ, j'étais persuadé qu'après deux ou trois expositions, je devrais me recycler, que les amateurs feraient eux-mêmes leurs affiches...Aujourd'hui, les affiches sont rentrées dans les musées et sur le marché, parce qu'elles sont signées Villeglé. Alors j'ai établi une règle du jeu et je ne les signe que lorsque je les vends, comme dans un contrat. Mais un musée n'accrochera jamais dans ses salles une affiche, aussi belle soit-elle, si elle n'est pas signée. Mon système est là en tout cas. Peut-être qu'une autre génération le récupérera ?

HUO- Vous évoquez le Ready Made, mais on pourrait aussi évoquer le « mode d'emploi » : on peut aujourd'hui acheter une œuvre et la faire suivant le mode d'emploi. Je me suis toujours demandé dans quelle mesure votre travail était concerné par cette notion du mode d'emploi, du « Do it yourself » ?

JV- Justement, une fois en sortant de Beaubourg, j'ai vu une très belle affiche. Je me suis dit que je reviendrais la ramasser un peu plus tard. Une heure après, elle n'y était plus. Alors j'espérais la retrouver un jour, que quelqu'un me demanderait de venir la signer. Je ne l'ai jamais revue. En fait, un visiteur de Beaubourg était passé par là et s'était dit qu'il pouvait en faire autant que Villeglé. Il a dû l'accrocher dans son salon, et au bout de six mois, la jeter dans la poubelle... Du coup, ce même jour de 1981, j'en ai pris une autre à côté, plus petite.

RF- Je veux à présent parler de la réactualisation de ton œuvre : par exemple, parmi les artistes de ma génération, l'un d'eux a fait des tableaux abstraits comme Yves Klein, en laissant la partie basse inachevée. Si l'on prend le « 42, rue de Turbigo » (2 mars 1968, reproduction page 35), c'est presque la même chose, sauf que c'est vingt-cinq ans plus tôt.

JV- On crée une œuvre avec laquelle on peut discourir. Untel songera à un Rothko en voyant ma « Ruelle Josef Albers » (Mars 1966, reproduction page 55), pourtant à l'époque, je connaissais certainement mieux Albers que Rothko ! Prenons aussi cet « Hommage aux papiers déchirés de Jean Arp » (1965, reproduction page 1965) : je connaissais l'histoire de Jean Arp qui envoyait des bouts de papiers et disait : « *vous ferez le collage : vous ferez tomber ces papiers sur un papier noir et vous les collerez tels qu'ils tombent* ». C'est aussi un peu comme le mètre-ruban de Marcel Duchamp. Mon travail est un dialogue avec un matériau, et tout ce qui a été fait à l'époque.

RF- Ce type d'affiches a aujourd'hui disparu des centres villes. On les trouve désormais surtout à la campagne. Autour de cela s'est créé ces dernières années une autre réactualisation de ton œuvre par les jeunes. Il y a trois ans, lorsque tu es venu à Nantes, un étudiant de première année t'a accueilli avec le CD de Poitiers, la reproduction d'une affiche, et la musique de Pierre Henry¹⁴.

JV- À l'origine, mes affiches portaient le nom de rues où elles étaient prises. Mais peu à peu, Paris a disparu au profit de la province. C'est vrai du Nord avec Lille, et du Sud avec Marseille, Toulouse, et Bordeaux. On voit comment les lois commerciales ont transformé la France : Paris était considérée comme la ville qui avait le plus d'affiches au monde, les murs les plus bavards. Mais cette époque est bien révolue. Je me souviens qu'en 1999, une équipe de télévision devait me filmer à l'occasion de l'exposition à laquelle je participais au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, avec Degottex, Hantaï, Raymond et Martin Barré¹⁵. L'équipe de télé ne connaissait rien du tout à la peinture...Alors, je l'ai emmenée devant le Centre Georges Pompidou ; c'était au moment des grands travaux. Il y avait de grandes et magnifiques affiches en hauteur, sur les palissades empêchant tout affichage sauvage, et j'ai fait une déclaration en montrant comment un centre d'art détruisait tout le passé révolutionnaire de Paris. C'est tout de même passé sur France 2, en juin 99.

RF- Les jeunes d'aujourd'hui regardent les affiches lacérées par rapport à la technique du Sampling, un sampling sur différentes couches.

JV- Je n'ai jamais été contre l'esthétique, on le sent bien, mais je suis pour que tout change et soit vivant. Si une œuvre est trop esthétique, elle tombe très vite dans le maniérisme. Je n'ai jamais été rebuté par l'Art pour l'Art, mais je préfère en discuter. Je suis plus proche du dadaïsme que du surréalisme, parce que le premier s'est développé dans toutes les directions, alors que le surréalisme s'est limité au rêve, à l'imaginaire et à la folie. Le dadaïsme m'a semblé beaucoup plus ouvert d'esprit. Il y a même eu des expositions d'art abstrait que d'autres appelleront exposition d'art dada, à Weimar, je crois, en 1920. Ce que j'aime dans les affiches, c'est que cela peut partir dans tous les sens. C'est pour cette raison que je fais un Catalogue Raisonné : j'essaie de mettre un peu d'ordre dans ce chaos.

RF- Ton travail est une « œuvre ouverte », au sens où l'entend Umberto Eco. Ceci se répète par ailleurs avec l'écriture. En même temps, cette démarche très ouverte est aussi particulièrement obstinée. Là où d'autres artistes pourraient paniquer au bout de dix ans, en se trouvant confrontés aux nouvelles générations de critiques, toi, tu as tenu tête, tu as continué, et tu as gagné sur la durée.

JV- Oui, c'est vrai : on me disait : « *Vous faites encore des affiches !* ». Moi, je voyais bien qu'elles avaient changé dans le temps. Fin 86, j'ai fait une exposition, « les années 80 », en référence aux titres habituels, type « années 50 ». Les années 70 avaient été très pauvres en terme de matière première ; j'ai même été tenté d'arrêter les affiches. Dans les années 80, l'affichage sauvage est apparu ; il y avait beaucoup d'épaisseur, on retrouvait la matière des années 60, mais dans un tout autre esprit. Et c'est là que j'ai

compris que j'avais gagné : les gens se sont rendus compte que cela avait vraiment changé, tout cela à cause d'un titre que j'avais choisi un peu par hasard, aussi par ironie, en référence à tous les livres qui sortaient alors sur les années 50-60.

RF- Au moment de l'exposition à Francfort en 1995, tu m'as raconté tes activités à Vannes avec la Résistance, à la fin de la Guerre. Tu étais à moitié conscient, en partie indifférent, et tu ne songeais pas aux conséquences négatives. J'y vois également une grande conscience politique.

JV- Je n'ai pas une grande conscience politique. Je n'ai jamais fait appartenir à un parti. Parfois je ne me rends compte qu'a posteriori de ce qu'il s'est passé. Je me souviens qu'un soir, à la fin de la guerre d'Algérie, j'étais avec un jeune Nord Africain. À cette époque, on redoutait les attentats, les CRS étaient partout, avec des fusils-mitrailleurs. C'était vraiment dangereux. La police m'a demandé si je le connaissais. J'ai répondu que oui, depuis au moins quatre ou cinq ans. Après, le garçon m'a remercié, m'a emmené dans un bar et a raconté l'histoire à un autre Algérien, qui est venu me féliciter et me congratuler. Mais je ne me rendais pas compte des dangers qu'il encourrait. Je suis politisé de façon générale, dans la vie quotidienne. Mais beaucoup de dangers en France m'ont échappé. Pendant la deuxième guerre, je vivais dans un département assez résistant, le Morbihan. J'avais une fausse-vraie carte d'identité qui était passée par la Préfecture, chose tout de même assez rare. C'est probablement parce que le chef de la Résistance du Morbihan avait été nommé chez moi. Mes parents n'étaient pas foncièrement politisés. Ils étaient plutôt de droite, mais avec leurs amis, ils avaient choisi comme chef un radical-socialiste (à l'opposé de leurs opinions), c'était l'esprit de la Résistance. À l'époque, gauche et droite étaient très unies. Je me pensais un peu fleur bleue de le croire, mais la réaction récente de Daniel Cordier m'a confirmé qu'il n'y avait momentanément plus de clivage politique à cette époque de clandestinité.

RF- Tu es pourtant « politisé » de manière générale.

JV- Oui, prendre les affiches c'est un geste politique au sens large. J'avais constaté que les directeurs de journaux, les éditeurs se plaignaient que le papier était beaucoup plus distribué aux publicitaires. C'est que les fonctionnaires, à la tête de cette répartition, étaient les mêmes que ceux du temps de Vichy et se méfiaient des éditeurs et des journalistes de la Libération. Aller chercher sur les murs des affiches et en faire des œuvres, c'était reprendre le bien qui avait été volé à la culture. De surcroît, parmi les affiches politiques, il y en avait même de de Gaulle qui étaient lacérées. De la même façon, lors de certaines expositions, à l'heure où le PC était très présent, des communistes venaient me reprocher de prendre leurs affiches sur les murs. Je leur expliquais que comme ces affiches allaient rentrer dans les musées, j'allais finalement raconter leur propre histoire ; et je m'amusais à leur citer Malraux, qui, quand il était l'un des responsables du RPF, avait choisi une Marianne de Bourdelle et s'était exclamé : *« lorsqu'elle sera lacérée, elle sera encore plus belle, car un visage blessé est toujours plus beau ! »*. Forcément, les communistes avaient une certaine connivence avec Malraux à cause de la Guerre d'Espagne, et je m'amusais à le citer alors qu'il n'était plus de leur bord.

RF- Un autre aspect de ce « culot », c'est que tu volais pour ramasser des affiches. Est-ce que tu le faisais pendant la nuit ?

JV- Je pouvais ramasser une affiche en plein jour. Il faut faire cela comme un pickpocket, de façon absolument naturelle. Les gens passaient en se demandant ce que c'était, ou alors fermaient les yeux parce qu'ils ne voulaient pas voir. À la tombée de la nuit, c'est beaucoup plus dangereux que dans la journée dans la journée. Évidemment, tous les dix ans, il y a un colleur d'affiches qui se fait assassiner dans des bagarres ; il faut donc faire attention. Mais le meilleur moment pour ramasser des affiches, c'est pendant les résultats des élections : Paris dort, tout le monde est chez soi, devant sa télévision pour écouter les résultats. On est tout seul dans Paris, et on peut faire ce que l'on veut. Lors des présidentielles de 1988, j'avais un fourgon, une équipe de quatre ou cinq personnes, et les policiers nous laissaient en paix comme des ouvriers chargés d'un travail de nettoyage. D'ailleurs, je devrais avoir une décoration de nettoyeur des rues (rires).

RF- Comment se passe concrètement ton travail ? Tu ramasses les affiches et tu les stockes ? Certaines doivent être très vite marouflées, non ?

JV- Aux périodes où je récolte beaucoup d'affiches, je les roule et je les range sur mes mezzanines. Puis, à l'occasion d'une exposition, je les ressorts et je les maroufle. Il y a ainsi des affiches que je n'ai marouflées que trente-cinq ou trente-sept ans plus tard.

HUO- Les affiches peuvent donc être réutilisées des années après. Il y a cette tension que je trouve intéressante entre d'une part l'instantanéité du processus et la notion d'archivage. Ce sont deux temporalités complètement différentes. Comment se rejoignent-elles dans votre travail ?

JV- Ma première œuvre, c'est une sculpture, mon « Fil d'acier ». Je n'en ai pas fait d'autres, parce que ce qui m'intéressait, c'était la couleur. Lorsque je prends des affiches, ce qui compte pour moi, ce sont la composition et la couleur. L'affiche document, et ce qu'elle représente, viennent en second lieu. Quelqu'un comme Hains verra plus rapidement un mot, une phrase. Moi, j'ai voulu travailler avec la couleur, et prendre des affiches qui m'étonnent sur le moment, parce que cela ne correspond pas à mon goût naturel. C'est pour cela que mon œuvre est vivante, parce que j'ai fait fi de mon goût particulier. Le goût étant limité, comme tout un chacun, j'ai fait confiance à la lacération. Les œuvres les plus importantes dans une exposition ne sont pas forcément celles qui vous charment tout de suite. Parfois, vous passez à côté d'une œuvre en trouvant que c'est n'importe quoi. Pourtant la nuit, vous y repensez et vous retournez la voir le lendemain car vous l'aviez mal vue.

HUO- Donc, là, nous parlions de l'archive liée aux affiches....

JV- Il est certain que la beauté est différente. La beauté du document...Tenez par exemple cette photo d'exposition que je viens de recevoir. Elle est magnifique, mais c'est vraiment une photo documentaire : on a photographié le travail d'ingénieurs.

Atget¹⁶, avec ses photographies, réalisait des documents d'artiste. Il avait un tel œil que son document revêtait aussi une valeur plastique, outre son côté nostalgique.

HUO- En parlant d'archives, lorsque nous nous sommes rencontrés la première fois, vous aviez évoqué votre grand projet de catalogue raisonné. D'ailleurs dans l'exposition, il n'y aura qu'un « chapitre ». Où en êtes-vous maintenant, quels volumes existent ?

JV- En regardant les affiches, j'ai vu qu'il y avait des différences de thèmes : des lettres lacérées, des mots, des fragments de mots, des affiches où les lettres n'apparaissent plus, des affiches politiques. Certaines sont couvertes de graffitis et de bombages, d'autres ont été prélevées par temps de pluie, et le papier s'est déchiré dans son épaisseur, créant ainsi des transparences. J'ai donc divisé mon catalogue en plusieurs chapitres, et au lieu de le faire chronologique, je l'ai fait thématique. Mais il faudrait réunir tous les catalogues ; c'est d'ailleurs pour cela que je travaille actuellement sur un CD Rom : on pourra ainsi voir tout ce qui a été prélevé dans une même journée. Devant « La Biennale lacérée » (reproduction page 43), par exemple, on pourra se demander ce que j'ai fait dans la même journée du mois d'octobre 1961 et établir des comparaisons. Dans les catalogues, je glisse parfois des affiches qui ne sont pas « pures » pour montrer que le thème disparaît, qu'il est impur... À l'heure actuelle, pour les dernières affiches prélevées, je ne pourrais pas faire de catalogue thématique, car tout est devenu composite. Et on le voit bien dans le milieu de l'art : si autrefois, il y avait des galeries d'art abstrait, d'art géométrique ou d'art tachiste, maintenant, elles sont nécessairement éclectiques, tout comme la vie politique, où il n'y a plus de gauche ni de droite.

HUO- Et combien de volumes sont-ils parus ?

JV- À l'origine, j'avais prévu de faire vingt-quatre volumes, mais comme mon œuvre n'est pas finie... Les catalogues que j'ai faits en 1988 pourraient avoir deux ou trois pages de plus. Le prochain volume fera la taille des trois précédents.

HUO- À quel volume en êtes-vous maintenant, et combien sont en route ?

JV- Six volumes ont été édités chez Marval et un est en préparation chez l'éditeur « Ides et Calendes ». Normalement, il devait être publié cette année, mais il semble avoir un peu de retard.

HUO- En lisant votre livre-texte *Urbi et Orbi*¹⁷, je me suis demandé quel rôle jouait l'écriture pour vous. J'ai tendance à croire que les écrits d'artiste sont largement sous-estimés, alors que ce sont souvent les sources les plus importantes et les plus riches. Il en existe évidemment plusieurs types : le journal, le manifeste, les lettres, et l'écriture au quotidien. Quels statuts ont le texte et l'écriture pour vous et dans votre œuvre ?

JV- Mon premier écrit n'était pas un manifeste, mais une mise au point. C'était après la première exposition chez Colette Allendy. J'ai vu que ce n'était pas compris, alors j'ai

écrit un texte. Six à huit mois plus tard, j'ai créé le Lacéré anonyme ; puis j'ai continué, car l'affiche lacérée est une sorte de chaos, à cause de la diversité de ses thèmes et des périodes. J'ai donc écrit pour rétablir un peu d'ordre dans tout cela. De plus, les gens me disaient que je ne faisais pas de l'art, parce que Art et Technique, c'est la même origine. C'est une chose étymologiquement fautive, mais c'était un préjugé courant à l'époque. Pour moi, l'art, c'est ce qui provoque une émotion, un sentiment, quand on voit une construction.

HUO- Dans le texte *In illo tempore*¹⁸ dont parle Buchloh, il est question d'un certain un pessimisme dans votre attitude.

JV- Je ne crois pas que mon œuvre soit pessimiste, à cause de la couleur. C'est comme la vie, il y a des crises. Chacune d'elles est importante, après, on oublie tout. Alors certes, il y a la lacération, mais il y a aussi la couleur. Tout cela se compose et se compense. La lacération, c'est simplement le décollage. Décoller, c'est perdre sa peau de vieil homme, c'est ne pas rester sur le plancher des vaches. Donc, mon travail est un mélange de pessimisme et d'optimisme.

RF- Comme je travaille sur l'histoire de l'enseignement artistique, j'aimerais te poser deux dernières questions. Es-tu venu à l'Art par tes parents ?

JV- Non, pas du tout. Mon père jouait un peu de piano. Ma mère avait fait un peu de peinture, comme dans toute bonne famille. Elle avait une sœur, qui était religieuse au Brésil, et qui peignait dans des églises. Cela dit, elle était entrepreneur –en bonne Normande qui se respecte- et était plus douée pour construire des fermes et des bâtiments ou bien pour diriger des travaux. Enfin, un de mes oncles a fait un peu de peinture, mais je ne lui connais que trois toiles : deux paysages de Saint-Malo, et le portrait d'une tante. Dans une de ses lettres, il a d'ailleurs écrit qu'il peignait peu. Je n'avais donc pas d'antécédent de ce côté-là. Dans la bibliothèque de mes parents, il y avait peut-être des numéros de « L'Illustration » que j'ai trouvés après 1930, et qui comportaient quelques tableaux intéressants, mais très peu.

RF- Et qu'est ce qui t'a poussé à faire les Beaux-Arts ?

JV- En juin 1943 j'ai trouvé un livre de Maurice Raynal, *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*. Cet ouvrage, paru en 1927, n'allait pas plus loin que 1926. Il y avait une reproduction très ingrate de Miró, une tache informe, des gribouillis, quelques lettres...C'était l'époque où Miró mettait très peu de choses dans sa peinture. Et c'est l'œuvre qui me déroutait le plus. Mais loin d'en être rebuté, je voulais la comprendre. C'est pour cela que j'ai voulu rentrer dans ce milieu-là. Le tableau se trouve au Ludwig Museum de Cologne. Je l'ai donc vu pour la première fois quarante ans après. L'Ecole des Beaux-Arts, à mon époque, c'était vraiment très triste. À Rennes, le directeur de l'Ecole, était un homme cultivé. C'était quelqu'un de très doué, qui avait commencé sa carrière à 24 ans, mais le regrettait amèrement Il nous disait toujours : « surtout, n'exposez pas quand vous êtes jeunes, parce que vous allez vous fixer ». Il critiquait tous les jeunes artistes qui exposaient dans les galeries. Lorsque j'en ai su un peu plus long sur sa vie, j'ai compris qu'il nous disait de ne pas reproduire ce qu'il

avait fait. La seule chose qu'il nous ait apprise, ce sont les règles : le rapport entre les lignes, la verticale, l'horizontale et la symbolique, etc. Sur la centaine d'élèves artistes peintres que j'ai connus, un seul à ma connaissance a exposé à Paris, à part Hains, bien entendu, qui a tellement peu fréquenté l'école de Rennes qu'il n'y est resté que trois semaines ! Autrement, à Nantes, où j'ai poursuivi mes études de 1946 à 1948, certains ont fait ensuite du décor de cinéma, du théâtre, mais aucun n'a vraiment eu une carrière d'artiste peintre. Le plus modeste d'entre eux a réalisé son rêve : sculpter des anges pour les cimetières bretons.

HUO- J'ai une question récurrente que je pose dans toutes mes interviews : qu'en est-il des projets non réalisés ?

JV- L'année dernière, j'ai fini un film, « Un Mythe dans la Ville », que j'avais commencé en 1974. À l'époque, j'avais une équipe caméra. Une maison de production m'a proposé de travailler avec eux, mais elle a fait faillite. Et comme le film n'était pas fini, j'ai fait valoir mes droits et j'ai récupéré tout le travail chez Pathé. À un moment où j'avais de l'argent, j'y suis retourné et j'ai fait faire des copies. J'avais tout le matériel souhaité, et Jean-Michel Bouhours¹⁹ du Centre Georges Pompidou, m'a aidé à finir le projet. Quand j'ai dit qu'il me manquait deux minutes de film, tout le monde m'a regardé, parce que dans une maison de dessins animés, il faut dix personnes pour deux minutes de film. Moi, j'ai fait cela en un mois, car je ne recommence jamais un dessin, il faut assumer chaque erreur pour repartir autrement. Et si je commence à refaire mes dessins, je n'ai pas fini... Finalement, on ne voit pas ses erreurs.

HUO- Il s'agit donc d'un projet non réalisé réalisé ?

JV- Non réalisé... Il est certain que si j'avais eu plus d'argent et un laboratoire-cinéma par exemple, j'aurais fait beaucoup plus de films. Mais comme je suis d'une nature paresseuse, je me suis satisfait de ne pas pouvoir les réaliser. Je les ai imaginés, puis je les ai oubliés. Ce qui est bien, c'est que quand on réalise des projets, on ne peut les oublier. Alors que tout ce qui est utopique... eh bien je l'oublie !

¹ Benjamin H.D. Buchloh « From Detail to Fragment : décollage affichiste » (*October*, n°56, printemps 1991) in *Neo-Avantgarde and Culture Industry : Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, éditions MIT Press, Cambridge, Massachusetts (2001)

² Colette Allendy (1895-1960), veuve du Dr René Allendy, ouvrit une galerie au 69 Rue de l'Assomption, Paris XVIème. Elle exposa Arp, Klee, Kandinsky, Miró, puis le premier groupe des Informels avec le critique Michel Tapié. Elle avait aussi connu avant la guerre aussi bien Le Corbusier que Artaud, Maurice Sachs ou Albert Gleize.

³ *Fil d'acier (Chaussée des Corsaires)*, août 1947, acier, 63 x 49 x 9 cm, Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

⁴ B. Lamarque-Vadel, *Villeglé, La Présentation en Jugement*, Éditions Marval, Paris, 1990.

⁵ Décembre 1947.

⁶ Jacques Villeglé et Raymond Hains, *Ach Alma Manetro*, 1949, affiches lacérées marouflées sur toile, 60 x 260 cm, collection Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

⁷ Camille Bryen (1907-1977) : poète, peintre et graveur. Offrit en 1952 à Hains et Villeglé son poème pré-lettriste « Hépérile » pour être éclaté au travers de verres cannelés. La parution eu lieu en 1953 (librairie Lutétia) sous le titre « Hépérile éclaté ».

⁸ MAT : Multiplication d'Art Transformable. Les éditions MAT ont paru en trois séries. L'édition qui nous intéresse se dénomme « Collection 64 ». Éditeurs : Daniel Spoerri et Karl Gestner. Fabrication et Diffusion : Galerie Des Spiegel, Cologne, Allemagne. Participants : Arman, Arp, Gestner, Niki de Saint-Phalle, etc.

⁹ *Grâmmes*, Paris, 1958.

¹⁰ Isou né en 1925 ; Dufrêne en 1930 ; Gil J Wolman en 1929 : ce sont des poètes Lettristes.

¹¹ L'Internationale Situationniste fut définie en 1958. En 1952-53, lors des relations amicales entre Raymond Hains, Jacques Villeglé et Guy Debord, il était question d'une Internationale Lettriste, qui fut fondée en novembre chez Jean-Louis Brau, à Aubervilliers, avec Gil J Wolman.

¹² Serge Berna avait incité Michel Mourre (1928-1977), ex-frère Marie-Gabriel, à monter en chaire de Notre Dame pour les Pâques de 1950 afin de déclarer que Dieu était mort. Serge Berna, né vers 1925, a disparu de la circulation parisienne au cours des années 70.

¹³ En 1964, Hains invente deux artistes fictifs « Saffa » et « Seita » dont il présente les œuvres à la galerie del Leone à Venise, puis l'année suivante dans l'exposition « Seita et Saffa, copyright by Raymond Hains » à la galerie Iris Clert à Paris.

¹⁴ Exposition « Le Grand Mix » en 1999 au Confort Moderne à Poitiers : parcours sonore de Pierre Henry ; Villeglé y présentait cent dix affiches lacérées en partant d'Aquitaine avec l'atelier homonyme. Le boîtier du CD était illustré d'une affiche lacérée des « Tétines Noires ». L'exposition fut reprise l'année suivante par la Cité de la Musique à Paris.

¹⁵ « La Peinture après l'abstraction – 1955-1975 », M.A.M.V.P., Paris.

¹⁶ Eugène Atget (1857-1927), auteur-éditeur d'un *Recueil photographique du Vieux Paris, Aspects et Monuments*.

¹⁷ Jacques Villeglé, *Urbi et Orbi*, Édition W, collection Gramma, Mâcon, 1986 (épuisé).

¹⁸ « In illo Tempore » premier texte du recueil *Urbi et Orbi* évoque la perception de la situation de l'art en 1947 par Villeglé.

¹⁹ Jean-Michel Bouhours, chef du service cinématographique du Centre Georges Pompidou, Paris.