

[Camille Paulhan](#)

[Entretien](#)

portrait

Béatrice Balcou. Donner de l'importance à l'art, lui donner du temps

Si l'on devait décrire le travail de Béatrice Balcou en quelques mots, on pourrait dire qu'elle intervient généralement autour d'œuvres déjà existantes, réfléchissant à leur place dans le monde : comment on les contemple, comment on en prend soin, comment elles se dégradent. Imaginant pour elles des manipulations, des modalités de regard très éloignées des expériences contemporaines de découverte des œuvres, l'artiste n'hésite pas à créer de nouvelles pièces, qui viendraient remplacer les premières, trop fragiles (les *œuvres placebos*), ou encore les assister (les *pièces assistantes*). Ce lien très corporel et intime aux œuvres m'a conduite à imaginer un entretien orienté principalement autour des questions liées au soin, qui parcourent le travail de Béatrice Balcou depuis des années.

Peut-être faudrait-il, pour être précise, parler des performances de Béatrice Balcou comme d'instantanés dont on peut principalement témoigner, avec toutes les lacunes et les distorsions qu'une mémoire humaine peut générer. J'avais découvert le travail de l'artiste par récits, par textes et non par images : dans le journal *Hippocampe*, Septembre Tiberghien avait parlé fin 2014 d'une *cérémonie* de l'artiste, qu'elle avait vue à Luxembourg. Il était question de regard, bien sûr, mais aussi de silences, de gestes et de paroles. J'avais décidé d'être patiente, de ne pas aller chercher, mais d'attendre que l'occasion se présente. Quelques mois plus tard, au Centre Pompidou, j'étais donc témoin d'une action de Béatrice Balcou, *performance sans titre #03* : dans le brouhaha du « Nouveau festival », cette dernière agissait avec lenteur et précision, ouvrant une boîte en bois contenant une réplique, elle aussi en bois, d'une œuvre de Claire Barclay, la montant et la démontant avant de la ranger précautionneusement.

Camille Paulhan : Je souhaitais que l'on commence cet entretien en évoquant ta formation. J'avais été surprise d'apprendre que tu n'avais pas fait d'école d'art, même si j'ai depuis appris que tu avais été reçue dans trois établissements, mais que tu avais

préféré étudier les arts plastiques à l'Université Rennes 2. Aujourd'hui que les écoles d'art sont devenues – et on peut le regretter – un passage quasi obligé pour les artistes, ce choix m'avait intriguée..

Béatrice Balcou : En sortant du lycée, j'étais très mal informée sur les différents enjeux d'une formation en art. Etant issue d'une famille modeste sans lien avec le monde de la culture, j'estimais que l'urgence pour moi était d'apprendre et d'acquérir des connaissances en histoire de l'art. Je n'étais pas très inquiète quant au fait d'avoir mon propre atelier, car j'avais appris à le créer, qu'il soit virtuel ou physique, dès mon plus jeune âge. L'Université a été une bonne formation, avec un équilibre idéal entre théorie et pratique. Passer par les Beaux-Arts aurait certainement été plus facile pour devenir artiste, mais pour mes parents, l'Université était rassurante parce que j'allais devenir professeure. Et j'ai en effet passé l'agrégation d'arts plastiques, puis j'ai enseigné en Seine-Saint-Denis et dans les Hauts-de-France pendant cinq ans.



Béatrice Balcou, *Cérémonie sans titre #06* en attente d'activation, dans l'exposition Un-Scene III au Wiels, Bruxelles (curatrices : Devrim Bayar et Zo  Gray). Photographie   Sven Laurent, 2015

CP : Quelles ont été tes autres formations ?

BB : L'enseignement a été une vraie formation, liée à la pédagogie, à la transmission, à la relation à l'autre. J'ai travaillé dans des quartiers très difficiles. Entrer en classe, c'était comme entrer en scène, le moindre détail comptait. Pendant mes études à l'Université, j'avais

été ouvreuse, au TNB (Théâtre National de Bretagne) à Rennes et à l'Opéra de Paris. Tous les soirs, j'assistais à un spectacle, et c'était aussi une formation, celle de spectatrice. À côté de cela, mes amitiés me portaient beaucoup vers les arts vivants, j'ai donc commencé à suivre des workshops avec des chorégraphes, ce qui a influencé mon travail artistique et m'a amenée à passer une audition pour une formation expérimentale de sept mois, « Ex.e.r.ce » (qui regroupait des professeurs comme Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Tino Sehgal, Jan Kopp, Mathilde Monnier ou encore Mårten Spångberg), au Centre chorégraphique national à Montpellier.

CP : Mais tu as aussi fait d'autres formations, notamment au Japon.

BB : J'ai l'impression d'être constamment en apprentissage. C'est aussi la manière dont j'envisage mon travail d'artiste. Au Japon, j'ai été initiée au bunraku (le théâtre de marionnettes traditionnel), et j'ai découvert la cérémonie du thé, à laquelle j'ai par la suite été initiée à Bruxelles. Je me suis aussi formée aux arts martiaux, au kung-fu et au tai-chi, ainsi qu'à la menuiserie, avec un court apprentissage en ébénisterie. Pour moi, ces formations sont vraiment une manière de disposer de plus de liberté et d'aisance dans mon travail, aussi bien lorsque c'est moi qui réalise les œuvres que lorsque je dois communiquer avec des menuisier.es ou des performeur.euses qui m'assistent..



Béatrice Balcou, *Œuvres placebos* (d'après une œuvre d'Ann Veronica Janssens et de Liz Magor) dans l'exposition L'Économie des apostrophes au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (curatrice : Julie Pellegrin). Collection Cera – M, Louvain et Collection Frac Corse. Photographie © Emile Ouroumov, 2018

CP : En 2013, tu réalises ta première *cérémonie sans titre #01*, à Liège, au cours de laquelle tu manipules non pas une œuvre, comme dans les cérémonies suivantes, mais une planche de bois – car l'œuvre prévue à l'origine n'a pas pu t'être prêtée. Quand tu poses ce terme de cérémonie, penses-tu d'abord à la liturgie ou à des rituels comme celui du thé ?

BB : Je n'ai pas du tout considéré la connotation religieuse du mot « cérémonie ». Je voulais davantage amener dans l'art une attention aux choses, une faculté à s'absorber dans l'instant présent que j'avais pu trouver dans la cérémonie du thé au Japon et les arts martiaux. Je ne pouvais pas appeler ces moments des performances parce que je n'étais pas un corps interprète, jouant un rôle. Je me considérais plutôt comme une maîtresse de cérémonie, qui met les choses en place pour un petit groupe de spectateurs ou encore comme une marionnettiste ou une régisseuse, qui n'est pas là pour se montrer mais pour se mettre au service des objets. Il s'agissait de se positionner derrière ou à côté de l'œuvre, de l'embrasser et par mes gestes de souligner sa présence, d'être comme un corps à la fois visible mais conceptuellement absent.



Béatrice Balcou, *Vitrine (film 3) Placebo* (d'après une œuvre de Bojan Šarčević?), 2014, vue de l'exposition L'Économie des apostrophes au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (curatrice : Julie Pellegrin). Photographie © Emile Ouroumov, 2018

CP : Quel lien entretenais-tu avec la performance historique, à ce moment-là ?

BB : Je me sentais plus proche des expériences collectives issues de la danse moderne, comme Yvonne Rainer, Simone Forti ou Anna Halprin, ou de ce que je pouvais voir et expérimenter en danse contemporaine et en théâtre, avec Toshiki Okada notamment.

CP : Je me demandais si tu avais observé des cérémonies religieuses pour pouvoir

comprendre certaines gestuelles, le rapport au temps ou à l'attente.

BB : Pas directement, mais plutôt à travers le prisme du cinéma. J'ai étudié les films de Yasujiro Ozu par exemple, qui, par l'usage d'un rapport très singulier au temps et au silence, mettent en valeur les gestes des acteurs et actrices et créent ainsi de multiples petits rituels quotidiens. Il y a aussi un film plus récent, *Departures* de Yojiro Takita, sorti en 2009, qui a été marquant pour moi : le héros est un jeune homme qui apprend à préparer les corps pour la veillée funèbre, et doit mettre en place les rites funéraires. Il y a toute cette gestuelle de soin, des regards, des silences qui m'intéressaient, mais également une attention et un rythme que l'on retrouve aussi dans la cérémonie du thé. Celle-ci fait écho à un autre rituel, celui des régisseur-euse-s de musée ou responsables de collection avec qui je me suis également formée pour chaque nouvelle *cérémonie*, qui m'ont appris les gestes nécessaires, notamment au FRAC Franche-Comté en 2011 et au Mudam Luxembourg en 2014. Leurs gestes témoignent également d'une attention et d'un soin, ils soutiennent et perpétuent la vie des œuvres.

CP : Je voulais revenir à la *cérémonie sans titre #01* : il n'y a pas de titre, pas d'image, pas même d'œuvre, et pas d'annonce préalable. C'est vraiment le contrepied de ce qu'on attend aujourd'hui d'un événement dans l'art contemporain, où l'on nous demande systématiquement quelques lignes d'accroche, un titre, un visuel... Quelle place accordes-tu à la discrétion ?

BB : Mon travail est influencé par des comportements qui ne sont pas vraiment les bienvenus dans une société capitaliste, comme l'économie de la décroissance, l'anti-spectaculaire ou encore la discrétion. Dernièrement, je me suis demandé si ce n'était pas une manière d'affirmer ma personnalité : je suis de nature plutôt introvertie, même si cela a tendance à s'atténuer avec l'âge, et la société fait violence à cette nature. Il faudrait être extraverti-e, visible, communicant-e. Adopter ces positions en retrait est une manière d'affirmer que nous ne sommes pas obligé-e-s d'être dans la lumière ni au centre, ni spectaculaire pour être agissant-e-s. D'autre part, face à une injonction à créer du nouveau tout le temps, j'oppose une endurance avec les *cérémonies sans titre*, processus que je suis depuis près de dix ans déjà, et que je souhaite poursuivre tout au long de ma vie, comme une pratique physique et conceptuelle, que j'approfondis, affine et perturbe d'année en année, mon corps vieillissant la transformant. Même si je crée de nouvelles œuvres à côté, il est intéressant de voir ce que produit cette persévérance avec les *cérémonies*.



Béatrice Balcou, *A00321040 Placebo* (d'après une œuvre d'André Cadere), vue de l'exposition *Structures of radical will* à la Fondation CAB, Bruxelles (curatrice : Béatrice Gross). Collection Fondation CAB. Photographie © Lola Petrowsky, 2021

CP : Il n'y a pas que dans les actions que tu manifestes une forme d'humilité ou de discrétion : même tes sculptures doivent être modestes, par exemple les œuvres placebos, qui sont des répliques en bois d'œuvres existantes, destinées à être manipulées en préparation des *cérémonies*, puis exposées.

BB : Il y a peut-être en effet quelque chose de modeste dans les œuvres placebos car elles ont d'abord été créées comme de simples accessoires de répétition dans le but de pratiquer, sans risque de dommage, la manipulation de l'œuvre, l'originale n'étant présente que lors de la *cérémonie*. Elles ont ensuite pris leur autonomie et ont été exposées comme des œuvres à part entière. J'aime parfois, quand c'est possible et pertinent, les exposer dans des endroits incongrus, comme dans un recoin ou dans un couloir, directement au sol et sans socle, et pas forcément au centre. La raison pour laquelle j'ai commencé à les exposer est que ces œuvres placebos, appelées aussi œuvres fantômes, sont difficiles à définir, elles sont d'une nature ambiguë et évasive comme si elles avaient un statut intermédiaire. C'est cette complexité ou étrangeté qui m'intéressait. Ce sont des objets qui anticipent la présence de l'œuvre et qui, en même temps, lui donnent corps. Ils sont dans un entre-deux, et se prêtent ainsi à différents modes d'existence, entre apparition et disparition, présence et absence.

CP : Pourrais-tu évoquer la série des *pièces assistantes*, qui elles aussi reposent sur un vrai soin apporté à d'autres œuvres ?

BB: Les *pièces assistantes* ont pour ambition d'assister, de soutenir physiquement ou conceptuellement, l'œuvre d'un-e autre artiste. Le plus souvent réalisées en bois, elles mettent en évidence les éléments souvent invisibles servant à la présentation des œuvres d'art, comme une étagère, un clou, un socle, un système de suspension, etc. Les *pièces assistantes* sont exposées avec ou indépendamment des œuvres "assistées", comme des sculptures qui nous évoquent leur absence. Une discussion a lieu entre moi et l'autre artiste avant la réalisation de la pièce et lors de son installation. C'est souvent au cours de cette dernière étape que se posent des questions sur la dépendance ou l'autonomie de chacune des œuvres, celle qui assiste et celle qui est assistée. A partir de quand les *pièces assistantes* peuvent-elles « faire œuvre » d'assistantat ou de médiation sans renoncer au statut d'œuvre d'art ? Comment peuvent-elles rester modestes, discrètes tout en étant visibles ? Ces œuvres sont ainsi présentées différemment selon les situations, dans une proximité plus ou moins grande avec l'œuvre assistée.

CP : Si j'en reviens aux *cérémonies*, je m'interrogeais sur la façon dont tu envisageais leur documentation, dans la mesure où peu d'images existent, et en tout cas pas vraiment de vidéos.

BB : Peu d'images ont circulé sur les *cérémonies*, à l'exception de quelques-unes prises avant et après leur réalisation, ou pendant les répétitions. Avant de commencer la *cérémonie*, je demande aux spectateur-ric-e-s de ne pas prendre de photographies, ni de filmer, afin de ne pas perturber ce moment intime passé ensemble. C'est aussi pour qu'il-elle-s puissent accorder une attention aiguë à l'œuvre, donc ce ne serait pas juste d'introduire une caméra. Il n'y a qu'une seule vidéo des *cérémonies*, *Tôzai* (2018), que j'ai réalisée au Japon lors de ma résidence à la Villa Kujoyama. Mais dans ce cas précis, la *cérémonie* était réalisée essentiellement pour la caméra, il n'y avait pas de spectateur-ric-e-s. Il serait sans doute plus facile de diffuser mon travail en fournissant des vidéos, et souvent on me le demande, mais pour moi, cela contredirait l'expérience du temps que les *cérémonies* impliquent.



Béatrice Balcou, répétition de la performance *Cérémonie sans titre #17*, dans l'exposition *Structures of radical will* à la Fondation CAB, Bruxelles (curatrice : Béatrice Gross). Collection Fondation CAB. Photographie © Tom Heene, 2021

CP : Lorsqu'on assiste à une *cérémonie*, on prend en effet un temps relativement long – environ une demi-heure, parfois davantage – pour regarder une œuvre d'art.

BB : En effet, il s'agit de prendre le temps, de donner de l'attention à une œuvre et à son expérience, d'assister à sa lente apparition, puis à sa disparition, enfin à son absence. Le public passe par différents états : celui de la découverte progressive de l'œuvre, de sa compréhension, de son acceptation, parfois de son rejet et puis souvent, après un moment d'ennui, un approfondissement. Si l'on commence à prendre des photographies, ce travail sur soi en tant que spectateur.rice n'a pas lieu.

CP : Mais comment fais-tu quand tu vends les protocoles d'action ?

BB : Lors de l'acquisition d'une *cérémonie* par un-e collectionneur-euse, je réalise un dossier d'une trentaine de pages qui va servir à réitérer l'action. Il contient des photographies, des dessins et des textes. C'est un peu comme un mode d'emploi avec des règles et des descriptions précisant le protocole pour « installer » l'œuvre de manière optimale, avec des indications spatiales et chorégraphiques très précises qui permettent au performer d'entrer dans un état de concentration et d'absorbement. À cela s'ajoutent des correspondances avec les artistes, galeristes, critiques d'art ou responsables de collection qui témoignent du processus et aident à la compréhension de la *cérémonie*. Dans mon livre récemment publié, *Cérémonies &* (2021, MER. Paper Kunsthalle / Ferme du Buisson), chaque chapitre débute par un résumé de ces protocoles, accompagné d'une sélection de correspondances.

CP : Est-ce que le fait de passer par le texte est aussi une façon de résister à l'injonction de visibilité ?

BB : J'aime beaucoup l'idée d'interprétation. En ne fournissant aucune vidéo dans le protocole que je donne lors de l'acquisition d'une *cérémonie*, mais seulement un texte avec des indications chorégraphiques, je permets aux performeurs de se réappropriier la *cérémonie* et d'avoir davantage de liberté dans l'interprétation qu'il-elle-s en font, plutôt que d'être dans un mimétisme, trop artificiel. Dans ces protocoles, je donne les contacts de certains témoins qui étaient là le jour de la *cérémonie*, qui accompagnent mon travail souvent depuis plusieurs années et qui ont pour certain.e.s des compétences en régie d'œuvres, en chorégraphie ou en direction d'acteur-ric.e.s. La transmission se fait donc aussi oralement.



Béatrice Balcou, *Containers*, vue de l'exposition Untitled Ceremony #16, Tlön Projects à Rozenstraat - a rose is a rose is a rose, Amsterdam, 2021. Photographie © Gunnar Meier, 2021

CP : Les *cérémonies* se déroulent aussi dans le silence, sans que tu intervienes pour expliquer quoi que ce soit.

BB : Lorsque nous sommes deux à réaliser la *cérémonie*, nous échangeons parfois quelques mots utiles pour l'installation de l'œuvre, mais ils ne s'adressent pas au public, ils s'intègrent aux sons produits par nos gestes et les différents matériaux, objets et outils que nous manipulons : papier bulle, papier de soie, mousse de polyéthylène, visseuse, etc. L'idée est bien de faire le moins de bruit possible afin de faire ressortir tous ces petits sons, qui finissent par produire une sorte de portrait de l'œuvre. Ce quasi silence permet aussi davantage d'observation. Il m'oblige à être plus attentive, à ne pas faire d'erreur. Je n'interdis pas au public de parler, mais le rythme des *cérémonies* ne l'encourage pas. Une certaine attente se crée, comme lors de l'ouverture d'un paquet cadeau.

CP : À la fin des *cérémonies*, un dernier indice, entièrement textuel, est distribué, il

s'agit, sur un carton au format d'une carte de visite, du cartel de l'œuvre qui a été présentée. Selon moi, ce document est l'inverse de la photographie prise avec un smartphone pour authentifier sa présence, que l'on envoie à des ami-e-s ou que l'on diffuse sur les réseaux sociaux. Quel est son statut ?

BB : J'aime ce petit bout de papier, car il prolonge la *cérémonie*, de façon très minimale. Je le distribue en toute fin de *cérémonie*, ce n'est qu'alors que les spectateur-ric-e-s découvrent l'identité de l'œuvre exposée. Par la suite, cette carte voyage, car souvent on la glisse dans son portefeuille, on la conserve comme un souvenir. Elle devient un objet qui sert à initier une discussion, à témoigner : « J'ai vu cela ». Finalement, je trouve assez amusant qu'une carte de visite soit utilisée pour parler de deux œuvres, l'œuvre exposée, celle que je manipule et mon œuvre, la *cérémonie*.

CP : Dans les *cérémonies*, tu cherches toi-même à être attentive et concentrée, mais aussi à mettre les spectateur-ric-e-s dans la même disposition face aux œuvres. D'une certaine manière, tu prends soin d'eux et d'elles en leur offrant des conditions que l'on a rarement dans un musée, comme le silence, le fait d'être seul-e ou d'avoir le temps... Es-tu dans une perspective qui chercherait à revenir à un usage pré-Internet du musée, à savoir un lieu où l'on peut avoir une disponibilité à la fois intellectuelle et affective pour les œuvres ?

BB : Il s'agissait en effet d'aller à contre-courant d'une approche touristique de l'art, de créer une parenthèse dans un monde submergé par les stimulations, pour se concentrer sur une seule œuvre. Je voulais donner de l'importance à l'art, lui donner du temps, prendre soin des œuvres, questionner leur place dans notre monde. Les *cérémonies* mettent en valeur non seulement une œuvre, sa temporalité et sa matérialité, mais aussi des gestes, des manières de voir et de percevoir, de se rassembler autour de cette œuvre. Au fil du temps, je pense que les *cérémonies* ont également mis en évidence l'importance de renouer avec les savoirs tactiles et sensoriels.



Béatrice Balcou, *Container #02 (Gibbium Psylloides & Joseph Beuys)*, 2020, verre, insecte. Production : CIRVA, Marseille. Collection FRAC Ile-de-France. Photographie © Regular Studio, 2020

CP : Il y a aussi l'idée d'être très respectueuse vis-à-vis des œuvres : à chaque fois, il s'agit d'une seule œuvre, pas d'une visite guidée au pas de course.

BB : Oui, j'aime l'idée de se concentrer sur une seule œuvre. Au début, j'avais imaginé les *cérémonies* pour des groupes de six ou sept personnes seulement, puis très vite, l'idée de communauté est apparue et le cercle s'est élargi à une trentaine de spectateur-ric-e-s. Comme c'est un moment silencieux, on entend les gens respirer ensemble, on les voit se regarder observer, se demander ce qu'ils et elles font côte-à-côte devant cette œuvre d'art.

CP : Dans le catalogue *Cérémonies &*, tu parles des œuvres que tu présentes lors des *cérémonies* en les comparant à des nouveau-nés dont il faudrait s'occuper avec tendresse.

BB : Je soutiens au sens propre comme au figuré les œuvres d'autres artistes - certaines sont méconnues, bancales, abîmées, de statut indéfini ou de nature fragile. Pour la *cérémonie sans titre #05* en 2015, j'écris en effet que je porte une sculpture comme un nouveau-né qui demanderait un soin particulier. Il s'agissait d'une œuvre anonyme du XVI^e siècle qui avait été attaquée par des insectes et qui à chaque manipulation perdait encore un peu de poudre de bois. En 2014, quand j'ai demandé à l'équipe du Casino Luxembourg ce qu'il y avait à protéger au Luxembourg, et qu'ils ont répondu « l'art contemporain », j'ai alors choisi pour la *cérémonie*

#03 une œuvre contemporaine de Bojan Šarčevi?.

CP : D'une certaine manière, tu recherches des œuvres qui ont été dévalorisées, parfois déclassées, moins regardées, moins exposées, moins sorties des réserves.

BB : Pas toujours. Les *cérémonies* étant des sortes d'investigations sur la matérialité, l'aura et la temporalité d'une œuvre, j'ai par exemple progressivement choisi des œuvres conceptuelles ou dites « immatérielles » afin d'interroger différemment ces notions. C'est le cas d'une œuvre conceptuelle d'Eva Barto, ou d'une vidéo de Charlotte Moth, ou encore d'une installation sonore de Dominique Gonzalez-Foerster. Lors de ces *cérémonies*, je mets en avant la matérialité des éléments qui rendent l'œuvre visible, comme une clé usb ou un lecteur DVD, un moniteur à tube cathodique ou différentes sortes de câbles.

CP : Est-ce qu'il s'agit aussi pour toi de rétablir un désir pour les œuvres, désir qui parfois est un peu oublié ?

BB : Mes gestes peuvent parfois être proches de l'érotisme, même si ce n'est pas voulu. Une intimité se crée avec l'œuvre que je manipule, je l'habille et je la déshabille. Dans la *cérémonie sans titre #02* (2014) au Quartier à Quimper, je présentais *Paysage* (1870) de Théophile Chauvel, une peinture mal connue issue de la collection du Musée des Beaux-arts de la ville. Quand j'ai replié le papier Tyvek sur la toile à la fin de la *cérémonie*, j'ai ressenti une émotion très forte. C'était presque comme un linceul qui venait la recouvrir, qui signifiait que c'était la fin. Je crois que cela crée une dynamique de désir de voir. J'ai appris d'ailleurs que des personnes présentes à cette *cérémonie*, ont demandé à revoir cette toile par la suite au Musée, alors qu'elle n'est plus exposée.

CP : Dans les musées, les œuvres conservées dans les réserves sont parfois les grandes invisibles, mais il y a aussi d'autres invisibles, celles et ceux qui prennent soin des œuvres, qu'il s'agisse du personnel de ménage, de régie, de conservation...

BB : À ce titre, je trouve le travail de Mierle Laderman Ukeles très intéressant. La *cérémonie #04*, dans laquelle je dois utiliser des seaux, des serpillères ou des éponges pour installer une œuvre d'Ann Veronica Janssens, fait d'ailleurs écho aux actions de Mierle Laderman Ukeles, à ses gestes de travail lorsqu'elle nettoie les espaces du musée. C'est à travers différents projets, et pas seulement les *cérémonies*, que je discute et apprends des personnes travaillant avec les œuvres ou gravitant autour d'elles. En m'inspirant de ces personnes, c'est vrai que je mets en avant un travail socialement moins valorisé que celui de l'artiste, celui du personnel

technique, de conservation, de restauration ou de médiation, ... ceux et celles qui accompagnent les œuvres. Se placer à côté et non au centre, c'est aussi proposer une autre manière d'être artiste, de réinterroger les notions de propriété et de souveraineté.

CP : Je note qu'il te tient à cœur de nommer les personnes qui travaillent avec toi, notamment les stagiaires, les services civiques qui parfois t'assistent pour les cérémonies.

BB : Je ne travaille jamais seule, et nommer les gens, c'est raconter comment fonctionne l'institution, c'est aussi une éthique de travail.



Béatrice Balcou, *Porteur #11 (Ozô, Laura Lamiel)*, 2020, verre, grains d'encens. Production : CIRVA, Marseille. Vue de l'exposition Structures of radical will, à la Fondation CAB, Saint-Paul-de-Vence (curatrice : Béatrice Gross). Collection Edgard F. Grima. Photographie © Antoine Lippens, 2021

CP : Quels sont tes projets récents ?

BB : Je me suis, ces derniers temps, intéressée aux résidus d'œuvres d'art, que j'ai pu glaner auprès de restaurateur-riche-s et d'artistes : de l'eau provenant d'une œuvre d'Ann Veronica Janssens qui, à chaque désinstallation, était jetée, de la poudre d'oxyde de fer issue d'un miroir égyptien antique, ou encore un mélange de résine plastique provenant d'une sculpture de France Valliccioni. Je les ai placés à l'intérieur de bâtons de verre réalisés lors de ma résidence au CIRVA (Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques) à Marseille. Ces contenants de verre appelés *Porteurs* sont similaires aux bâtons de relais et peuvent se transmettre de main en main. Lors de cette même résidence, j'ai également réalisé les *Containers*, de petits mausolées en verre que nous avons scellés par une fine lentille de verre soufflé. Ils contiennent des insectes « muséophages », prélevés et naturalisés avec l'aide de l'entomologiste Fabien Fohrer, et qui avaient grignoté des œuvres de Carl Andre, Giuseppe

Penone ou encore une vierge de la Renaissance.

CP : Je vois que tu t'intéresses encore à un aspect paradoxal du *care* : pour pouvoir prendre soin des œuvres, on détruit les organismes qui les habitent ou s'en nourrissent. Pour préserver la visibilité des unes, on rend invisibles les autres.

BB : Ces insectes sont en effet indésirables car ils creusent des tunnels à travers des cadres de peinture ou des sculptures en bois, ils consomment les colles animales utilisées dans certaines œuvres et constituent donc un danger pour les musées. On détruit parfois toute une communauté de petites bêtes pour sauver une œuvre, ayant jugé leur vie moins importante que celle de l'œuvre. Avec les *Containers*, la situation est inversée puisque l'œuvre d'art n'est plus visible, une partie se trouve dans l'estomac de l'insecte. À l'inverse, l'insecte que l'on ne veut pas voir est mis en avant. La relation que nous entretenons avec ces insectes, souvent de domination, est alors bouleversée.

CP : S'agit-il d'un tournant dans ta pratique, qui cherche à sensibiliser encore davantage au toucher – ce qu'évoquent les bâtons de relais, si fragiles – ou à la nécessité de voir de plus près – du fait de la taille des insectes ?

BB : Ces bâtons, ces témoins ont en effet un certain poids et une texture. Quand on les prend en main, et qu'on les manipule plus longuement, ils peuvent devenir des objets de vision, des loupes d'un côté ou des kaleidoscopes de l'autre. J'ai commencé à expérimenter des manipulations voire des marches dans l'espace public avec certaines personnes. J'en ai aussi laissé un chez mes voisins, en dépôt, pour un jour et une nuit. Ces objets étant assez fragiles car en verre, il est difficile d'imaginer une performance dans laquelle un grand nombre de spectateurs pourraient eux-mêmes participer et ressentir ce que cette manipulation provoque. Leur taille n'invite aux échanges qu'à deux ou trois personnes, pas plus. D'un autre côté, je pense organiser un workshop, ou écrire une sorte de protocole qui aurait lieu soit lorsque les objets sont exposés, soit lorsqu'ils sont vendus. Une sorte de petit rituel, un temps nécessaire avant leur départ. Finalement, je me demande si ces bâtons ne sont pas juste un prétexte pour créer un contexte social qui permette de passer du temps ensemble – avec l'art en partage – ou du moins, ce qu'il en reste.

Couverture : Béatrice Balcou, activation de *The K Miyamoto Boxes* par une médiatrice du Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson et une spectatrice, lors de l'exposition *L'Économie des apostrophes* (curatrice : Julie Pellegrin). Collection FRAC Franche-Comté. Photographie © Emile Ouroumov, 2018



17-12-2021

© **Switch (on Paper)**

Le premier média d'actualité dont les reporters sont des artistes

<https://www.switchonpaper.com>
