



Felice Varini est artiste peintre, né à Locarno en Suisse. Son travail prend souvent des formes spectaculaires : il utilise comme support les lieux et les architectures des espaces sur lesquels il intervient en utilisant la technique de l'anamorphose qui permet de recomposer une forme à partir d'un point de vue unique.

Entretien entre Élisabeth Magne, Jean-Luc Feugeas et Felice Varini

Élisabeth Magne : Felice Varini est peintre, peintre dans la ville, dans des lieux extérieurs dans des espaces intérieurs où l'on circule, c'est un « vrai peintre » (j'emprunte la formule à Tanguy Viel qui a écrit un texte sur le travail de Felice Varini), c'est-à-dire « peintre en bâtiment ». En effet, Felice recouvre de bleu, de rouge ou de jaune un mur, une arcade, une colonne, un trottoir, une fenêtre, un angle. Approcher une de ses œuvres c'est d'abord faire l'expérience de l'épars, du fragment, un morceau ici, un morceau là. Le corps se déplace dans un réel à trois dimensions, habité de lambeaux colorés. Dans cette marche pourtant, quelque chose se tend, le sentiment qu'il existe quelque part un point de complétude, un devenir-sens et lorsque cette possibilité se dessine, le marcheur devient chercheur de points de vue mettant l'espace en mouvement dans une chorégraphie portée par cette nécessité. C'est inéluctable jusqu'au point exact où la forme géométrique se dresse, se relève, anéantissant la profondeur pour faire surface exactement parfaite. Et puis le pas de deux reprend, je recule, je m'éloigne, je rejoins le chaos, le désordre que je savoure car je sais où il se résout comme on résout

une équation. Je joue avec ce langage, je devrais dire avec cette langue faite de fragments d'entités tels des phonèmes mais qui se mettent à produire un énoncé lorsque les morceaux sont regardés du bon endroit.

Jean-Luc Feugeas est mathématicien de formation, il travaille dans un laboratoire du CNRS physique et notamment sur la notion d'entropie. Mais il est aussi artiste, artiste sur, artiste autour ou à partir de son activité scientifique. Une investigation du langage comme matériau partagé, objet séminal de production. Son activité scientifique interroge bien sûr les concepts de vérité, langage et exactitude, mais il sait aussi comment ces mots sont interrogés par l'art. L'idée de faire dialoguer Felice Varini et Jean-Luc Feugeas nous a paru féconde : un spécialiste de l'entropie et un dompteur de désordre. De plus, ils se parlent depuis plusieurs mois puisque Jean-Luc Feugeas fait partie d'un processus appelé « Nouveaux commanditaires » porté en région par l'association « Point de fuite » et comme son nom l'indique, ce processus national consiste à mettre en relation un groupe plus ou moins formel (ici quelques habitants du cours de l'Argonne dont Jean-Luc fait partie et ayant un désir d'art) avec un artiste qui puisse le prendre en charge et ici c'est Felice Varini qui a été invité. On s'achemine donc à Bordeaux vers une œuvre qui sera produite autour de la place de la Victoire et du cours de l'Argonne dans les prochains mois.

Felice Varini : Je ne sais pas très bien comment aborder le problème de la vérité, du langage, de l'exactitude et des relations qu'ils entretiennent. Je ne suis pas enclin à apporter des réponses à ce genre de question. Je peux simplement parler de mon travail, dire comment je pratique la peinture, le réel. Et c'est dans cette pratique qu'il y a peut-être la réponse à la grande question de savoir comment aborder l'œuvre, comment peindre aujourd'hui. Je vais essayer de répondre de cette façon. Ma manière de travailler est toujours en relation avec des données réelles, des artefacts, des constructions, des immeubles. Cela peut aller jusqu'à des portions de ville, de certains quartiers comme à celui de Bordeaux dont a parlé Elisabeth. Je cherche toujours à établir une relation directe avec les données réelles que je rencontre. Des espaces constitués par un certain type de lumières, de parcours qu'on adopte dans ces lieux, derrière l'idée physique de ces lieux, et j'établis une relation directe avec tout cet ensemble qui finalement dérive d'une méthode qui consiste à définir un point de vue qui est aussi un point de



Fig. ?1 :

départ. Il s'agit pour moi de construire une règle avec ce nouveau lieu, règle qui génère elle-même une quantité d'événements imprévisibles au départ.

L'œuvre ci-dessus (Fig. 1) a été réalisée lors d'une exposition au Parc de la Villette. C'est un grand espace d'exposition construit dans les années 1980 qui est constitué de trois grands espaces. Quand on entre, on ne sait pas trop comment ces lieux sont organisés, parce qu'il y a une grande quantité de colonnes dont on ne comprend pas très bien la nécessité. Chaque espace est défini en lui-même et en même temps ils sont tous ouverts les uns sur les autres. A partir de ce constat, j'ai décidé de construire une pièce qui prend la mesure de tout le lieu, s'adapte à lui tel qu'il le voit. Par exemple, le premier triangle à gauche prend la mesure de la base et va chercher un point qui sera constitué par deux lignes dans cette architecture. Le deuxième triangle procède de la même manière en allant chercher un autre point et ainsi de suite jusqu'à avoir un regard panoramique sur tout le lieu, jusqu'au point le plus éloigné à 50 m tout au fond. Et par ce regard panoramique, via ces triangles percés, je vais habiter tout ce lieu. Tout s'ordonne alors, tout se reconstruit, mais ce qui m'importe surtout c'est ce qui se passe dans ce raisonnement précis et dans cette envie de construire cette pièce de cette manière. Ce qui m'intéresse c'est tout ce qui va apparaître et qu'on va découvrir hors de ce point de vue. Toutes les apparitions de formes qui sont en mouvement et en déformation perpétuelle comme n'importe quel espace,

n'importe quelle réalité. Pour moi tout cela se fait à la faveur de la peinture et de ce qu'elle peut générer. Nous ne sommes plus dans un espace fermé comme dans un dessin, une représentation ou un carré simple qui ne bouge pas qui restera tout le temps ce qu'il est malgré les variations de lumière. On est en face d'une peinture qui s'affranchit du peintre lui-même et qui ne parle que d'elle-même.

Lorsqu'on s'écarte du point de vue on peut voir les formes qui font ce qu'elles veulent, qui vont au-delà du langage. On n'a pas vraiment de mots pour les décrire, pour dire ce que l'on voit. Elles sont en perpétuelle mutation. Je travaille aussi en choisissant le point de vue qui me permet d'adopter cette attitude envers les lieux. C'est un choix à la fois logique et

Fig. ???



arbitraire, objectif et subjectif à la fois parce que le point de vue est situé à hauteur de mon œil. La subjectivité du point de vue est la seule objectivité que je peux avoir vis-à-vis du réel. J'en joue évidemment.

Jean-Luc Feugeas : Je voudrais partir de la rencontre que j'ai eue avec Felice dans le cadre du projet qu'a rappelé Elisabeth en introduction (les nouveaux commanditaires). Dès les premières rencontres est apparue une chose assez évidente, c'est que la motivation du groupe du cours de l'Argonne était de définir un espace, de donner à ce cours une identité, qu'il avait perdue, via un langage commun. Assez rapidement, les commanditaires ont avancé le nom de Felice Varini. Clairement, nous avons eu le sentiment qu'il était l'artiste qui définit un espace et qui amène un langage assez universel. Il utilise des couleurs primaires, et également des formes que l'on peut appeler primaires et complémentaires : des carrés, des cercles, des triangles. Ce qui correspondait à notre recherche d'un langage commun compréhensible par tout le monde et qui nous permettrait de nous regrouper dans ce quartier. Si je reprends l'idée développée par Tanguy Viel, lorsqu'il s'appuie sur la notion de « première phrase » empruntée à Marguerite Duras, je trouve des correspondances avec le travail de Felice Varini. Il a en effet une espèce de premier geste un peu élémentaire qui définit tout le reste et qui est constitutif de son travail. J'ai une petite expérience de ce premier geste : il y a quelques années, j'étais invité à faire une exposition, j'en ai profité, comme j'avais de l'espace, pour exposer des brouillons. J'avais récupéré des brouillons de scientifiques et je m'étais rendu compte qu'il y avait différents types de brouillons. Certains étaient extrêmement élémentaires avec juste une petite forme qui apparaissait. Alors j'ai élargi l'expérience à des brouillons provenant de scientifiques de disciplines différentes mais aussi de philosophes, de metteurs en scène, d'œnologues, de psychiatres. L'idée était de repérer ce moment du premier geste élémentaire, universel mais qui est à l'origine de tout le reste, à l'image de la phrase qui va définir tout le roman. Ce moment de l'émergence de l'idée, de l'expression et ensuite de l'ordonnance, est connu. Paul Valéry en a très bien parlé. Je le retrouve dans le travail de Felice. Ce point de départ on l'a d'emblée et ensuite on le quitte. Felice invite les gens à quitter ce point initial pour aller à la rencontre des fragments qui constituent l'œuvre. Bien sûr, il y a aussi la dimension ludique de l'œuvre. Il suffit pour s'en convaincre de voir les enfants jouer avec son travail.



J'ai envie de te poser une question qui est au centre de nos débats : il y a une singularité dans l'œuvre que tu proposes cours de l'Argonne, c'est qu'elle va être pérenne. C'est un changement profond et j'aimerais savoir quelle est ta motivation derrière la création de cette œuvre pérenne.

Felice Varini : D'une manière générale, mes œuvres ne sont pas éphémères, ne tiennent pas que le temps de l'exposition. Par exemple, la pièce que je vous ai montrée ou bien cette pièce ci-dessous (Fig. 3) qui a été exposée pendant six mois, puis décrochée, sont inaliénables. Je les décris, je rédige les certificats qui vont avec, je donne les conditions pour qu'elles puissent réapparaître. Soit dans le même lieu avec les mêmes conditions, soit dans un autre lieu qui retrouve les caractéristiques du premier lieu. Peut-être que la prochaine fois que je les verrai ce sera dans des conditions différentes, avec une lumière zénithale, latérale, etc., mais au bout du compte elles devront

Fig. 33 : ?????????????????????????????



comprendre les éléments de complexité issus de la première apparition. Elles se donneront à voir de manière différentes et leurs éclatements seront sûrement complètement différents. Je veux dire par là que la question de l'éphémère et de la permanence, dès que j'ai commencé à peindre, j'ai compris que cela n'importait pas. Une œuvre est comme une musique, on l'écrit, on l'interprète dans des conditions différentes et ce n'est jamais la même chose, mais elle demeure.

Dans le cas du cours de l'Argonne, la question de la permanence vient de votre demande et cela me plaît beaucoup parce qu'une pièce qui est là pour rester longtemps doit tenir le temps et être toujours juste dans ce temps. Elle pose d'autres problèmes, des problèmes de résistance au changement de mode, des pensées. On regarde l'art aujourd'hui comme on ne le regardait pas il y a vingt ans. Je pense que ça me désinhibe de faire une pièce permanente qui va assiéger une partie de la ville et que les gens vont s'approprier, du moins je l'espère. Mais au départ, l'idée est de proposer une pièce pour un nouveau lieu. Ensuite, elle s'enrichit de toutes sortes de réalités. J'ai choisi une pièce qui est présente et absente à la fois, qui prend sur 300 mètres environ toute une partie entre la place de la Victoire et le cours de l'Argonne. Elle touche toute la suite des bâtiments, les façades de gauche, les façades de droite, les toits, les cheminées, les balcons, tous les éléments constituant de la ville. Ce sont deux arcs de cercle qui mesurent un peu le lieu. Ils se voient depuis la place de la Victoire, mais dès que l'on traversera, on assistera à une symphonie de fragments comme dans une partition musicale. Toutes sortes de formes vont apparaître par le frottement de ces façades.

Elisabeth Magne : Est-ce qu'il n'y a pas une dimension totalitaire dans la démarche, à vouloir imposer un point de vue aux spectateurs ? Même si tu rends la liberté aux gens en leur permettant de circuler à l'intérieur où la forme explose en morceaux.

Felice Varini : Tu peux penser en ces termes, mais mon point de vue est tellement fragile. Je n'y serai jamais vraiment alors que le photographe ou le caméraman avec leurs outils pourront être plus précis. Etre humains, nous sommes dans le réel, dans les déplacements, les événements qui font partie de l'ensemble. Le point de vue n'est qu'un prétexte pour construire une œuvre d'art, une peinture, qui prend corps avec la réalité. Cet élément du



point de vue, on peut toujours s'en approcher, le vérifier. Il est condamné à être confronté à des milliards d'autres points de vue. Ensuite, chacun pose son regard comme il peut. Il y a des gens qui vont se rassurer avec un seul point de vue. Ce que je sais c'est qu'en tant que déclencheur de quelque chose je suis là, je m'affirme comme un sujet qui produit une peinture et donne les règles de sa construction. Mais ces règles se dérèglent et ces dérèglements parlent du monde, de toutes ces réalités qui à mon sens échappent à ce que tu définis comme étant une pensée totalitaire. J'ai l'impression d'être exactement le contraire.

Jean-Luc Feugeas : Je pense que le mot « prétexte » est le bon terme pour parler de ton travail. Le point de vue, c'est le prétexte. Si le prétexte est la forme géométrique place de la Victoire, le fonctionnement de l'œuvre est de circuler dans le cours de l'Argonne. Tu parles de toi comme d'un peintre, mais il y a un texte à propos de ton travail sur la Villette qui parle de sculpture. Et j'aime bien cette idée, car on tourne autour de ton travail, comme on tourne autour d'une sculpture. J'insiste sur la notion de circulation dans l'œuvre de Felice.

Felice Varini ; je dis que je suis peintre parce que je viens de cette histoire. Je suis complètement lié à la peinture. J'ai bien sûr décidé de m'affranchir du tableau, de travailler en contact direct avec le réel et de construire avec un alphabet volontairement très simple soit par la forme, soit par la couleur, afin que la peinture arrive à ne parler que d'elle-même, en elle-même plutôt que d'être dans l'illustration d'autres réalités ou de sensibilité intérieure.

Elisabeth Magne : Pour faire référence à l'histoire de la peinture classique, la grande question de l'exactitude s'est posée en termes de mimésis et de référencement au réel. Ici, on est dans une autre façon de poser la question de l'exactitude, mais néanmoins elle existe de manière forte dans ce travail. Comment on se débrouille pour jouer avec ça ? Est-ce qu'il s'agit d'un travail scientifiquement exact, ou est-ce qu'il y a encore du bricolage ? Une forme asymptotique de recherche de l'exactitude ? Je pense par exemple à la couleur. Elle n'est pas exactement la même de près et de loin. Est-ce que tu travailles sur la nuance par rapport à la distance ? J'ai bien conscience que lorsqu'on entre dans des questions de fabrication cela devient vertigineux en termes de précision.

Felice Varini : Je décide de partir d'un grand disque (Fig. 3). Le disque extérieur est tangent aux lignes du plafond et sa base touche la base de la colonne. Je dois donc définir trois points dans lesquels le disque se construit. Le disque, une fois défini, prend position dans l'espace. Ensuite, je l'évide avec un trapèze qui va chercher des points que je trouve sur tout le parcours extérieur du disque, puis je choisis un point arbitrairement, puis je vais chercher le point donné par la colonne et le périmètre et ainsi de suite jusqu'au plus petit trapèze. J'ai deux disques évidés par deux trapèzes, ce qui me donne huit quarts de lune. Alors, je décide de jouer avec quatre couleurs, trois primaires plus le noir et de les distribuer de cette manière. C'est ma manière d'être précis, mais cette précision est tellement fragile, je suis précis par rapport à ce que je peux faire dans ma relation physique avec ce lieu. Quant aux couleurs, je choisis ce bleu mais dès qu'elle sort du pot et qu'elle rencontre tel élément vertical ou un plafond horizontal ou une des vitres, mille nuances de cette couleur apparaissent. Dès que je quitte ce point de vue, ce rouge qui est très bordeaux au plafond, à la faveur d'une triangulation lumineuse va changer. Rien n'est précis dans un espace, rien n'est figé, tout est en mouvement, tout est à révéler, à reconsidérer. Je ne sais pas très bien où la précision se loge là-dedans. Elle est dans tous ces instants qui sont donnés par notre rapport au mental, au physique, à notre culture, plus ce que l'espace lui-même provoque. Tout cela est sans fin et nous sommes comme des poissons rouges dans un bocal et nous tournons. Nous comprenons quelque chose, nous ne comprenons rien. On est malgré tout face à l'idée plastique avec laquelle on parvient à dialoguer.

Dans la troisième pièce que j'ai réalisée à la Villette (Fig. 4), je voulais rendre hommage à toutes les colonnes que j'ai rencontrées dans ce lieu.

J'en ai isolé 7 et chaque colonne me donne le côté du carré et la mesure pour sa construction. Les 7 carrés s'additionnent, s'assemblent de cette manière parce que les colonnes imposent cet assemblage.

Voici une pièce en extérieur (Fig. 5) tout du long de la galerie de la grande halle de la Villette

J'ai choisi de travailler sur la diagonale et la ligne du toit qui fuit vers le point de fuite et qui pratiquement **continue par la ligne** donnée par la base des colonnes. Dans le catalogue de cette exposition, j'ai choisi d'interroger seize personnes, écrivains, critiques d'art, philosophes, géographes, etc. et j'ai décidé de ne leur donner que des photos hors point de vue de cette



Fig.24 : ???
 ?????? ?????? ??
 ??? ??????



Fig.25 : ???
 ?????? ?????? ??
 ??? ??????

exposition en leur demandant de choisir une photo sur les cinquante qu'ils ont reçues et d'écrire un texte à partir de la photo plutôt que de la pièce dans sa réalité. Parce que ce qui m'intéresse c'est le rôle de la photographie, son accompagnement dans mon œuvre. Son rôle de mystification d'une certaine manière parce qu'elle embellit, par des artefacts elle met en valeur l'objet, mais les objets dans leur réalité ne sont jamais comme dans la photographie. A travers ces textes très différents, se pose la question de savoir comment parler des choses.

Question : La question qui me vient est celle de la genèse. Comment vous avez conçu ce procédé que vous déclinez diversement ? À quel moment dans votre carrière d'artiste et à la faveur de quelles rencontres (soit dans la vie réelle soit des rencontres intellectuelles) et de quels préliminaires vous êtes parvenu à concevoir ce processus ?

Felice Varini : Très jeune j'ai eu la chance d'habiter une petite ville de la Suisse italienne, Locarno, où il y avait une galeriste qui possédait la galerie Flaviana, une galerie d'art contemporain à l'époque, entre les années 50 et 60 jusqu'aux années 70. Elle exposait des artistes comme Manzoni, Richter, Arp, Fontana. Des œuvres très inattendues vu les connaissances dans ce domaine qu'un petit garçon enfant de cœur peut avoir. Quand à partir de l'âge de 8-10 ans je suis allé seul de manière spontanée dans cette galerie je ne comprenais pas pourquoi j'étais touché et totalement en accord avec ce que je voyais. Je ne comprenais absolument rien. Pour moi ça a été un premier grand moment de construction. Ensuite ma vie s'est constituée de toutes sortes d'influences. J'ai peint assez jeune mais j'ai arrêté vers l'âge de dix-huit ans parce que j'ai quitté Locarno, je suis allé m'installer à Genève où j'ai eu une grande aventure avec le théâtre. Nous faisons du théâtre 24 heures sur 24. Pendant six ans, j'ai pratiqué la scène et la scénographie. Puis j'ai quitté Genève et le théâtre pour venir à Paris pour entrer dans un travail personnel et essayer de me mettre à la peinture. Là, j'ai trouvé trois chambres de bonnes où j'ai poursuivi l'expérience accumulée par le théâtre via la peinture et les trois chambres de bonnes. Je peux même vous montrer la première pièce que j'ai fait alors qui date de 1979 (Fig. 6). C'était une première ligne diagonale dans un lieu dont les murs étaient recouverts de vieilles tapisseries que j'ai peintes en bleu.



Fig.26 : ?????????????????????????????????????

A l'époque, cette première diagonale je l'ai construite entièrement à l'œil. J'étais dans un lieu et je me suis demandé ce que je pouvais faire dans ce lieu, comment je pouvais le considérer, comment construire quelque

chose en relation directe avec un lieu. Jusque dans les années où j'avais 20 ans, c'était plutôt des gens comme Mondrian qui me touchaient, ensuite ce fut Cantor et Josef Svoboda, des gens liés à la scène et ensuite à Paris. Paris était un champ de fleurs. Mon ignorance m'a permis de boire à la source que Paris m'offrirait. Les choses se sont construites à travers mes intuitions picturales. A partir du moment où ma première expérience s'est construite, très vite des filiations se sont construites également et tout un cheminement s'est mis en place.

Boas Erez : Il y a la question du point de vue qui est difficile à trouver apparemment. Où est-ce que vous vous mettez dans vos œuvres ?

Felice Varini : Je ne mets pas dans le tableau, j'y suis comme dans la vie. Le tableau n'est pas extérieur, n'est pas en face comme une entité absolue qu'on doit décortiquer. Mon désir était de faire corps, d'être avec le tableau dans une relation directe, permanente. Mais ce que je suis, ce qu'est le spectateur est totalement indéfinissable et imprévisible. Ce que je peux vous dire c'est que l'aventure du quotidien est très importante.

Question : Quelle relation souhaitez-vous entretenir avec le spectateur, si cela a du sens de parler de spectateur dans votre œuvre ?

Felice Varini : Je ne pense jamais au spectateur. C'est dur de le dire comme ça, car en même temps sans le spectateur je n'existerais pas et les œuvres non plus. Mais quand je travaille, que je réfléchis à une pièce, le spectateur n'entre pas en ligne de compte. Ce n'est pas un paramètre que j'intègre. Mais à partir du moment où la pièce est dans l'espace, le spectateur doit être là.

Question : Pour reprendre la métaphore de la musique, derrière votre œuvre il y a une sorte de partition, de cahier des charges qui va permettre de la reconstituer ailleurs. Mais la répétition ici n'a pas le même statut que dans la musique. N'êtes-vous pas condamner à refaire l'œuvre ?

Felice Varini : Voici une pièce que j'ai réalisée au Musée d'art moderne de la ville de Paris (Fig. 7 et 8). Elle est constituée de cinq cercles. Le plus petit est tangent aux quatre angles du rectangle qui se trouve dans le fond du couloir et le premier doit toucher, soit une ligne verticale soit une ligne horizontale, au premier plan. Ensuite je place les trois autres avec un espacement régulier. La première présentation a duré quatre mois au Musée d'art moderne.



Au-dessous, on voit la même pièce mais hors point de vue.

Cette pièce a été acquise par des collectionneurs privés de Paris et comme ils n'ont pas l'espace pour l'installer chez eux, je leur ai donné



Fig.27 et 8 : ?????????????????????????????????



les conditions minimales pour qu'elle soit refaite. Ils ont fait le choix d'accrocher leur pièce au musée de Villeurbanne. Elle réapparaît là et pour moi c'est une grande surprise. C'est comme si deux personnes chantaient la même chanson, mais bien sûr ce n'est jamais la même chanson. Elle a été présentée quatre fois. Elle pouvait devenir noire ou rouge. A l'inverse d'une partition de musique, je ne prends pas une feuille blanche pour composer et me dire je vais maintenant chercher un lieu. Je pars toujours d'un lieu qui imposera ses conditions d'apparition de la pièce.

Pour finir je voudrais dire que je fais toujours la même chose. Des lignes, des cercles, de manière très simple, mais chaque lieu est tellement riche en événements que c'est dans la relation à lui que les choses se font.

