

---

Entretien de Marie-Ange Guillemainot avec les étudiants suite à sa conférence intitulée  
*La mémoire du geste, L'œuvre portée* donnée le 14/04/2011 à L'ESAA

---

Le travail de Marie-Ange Guillemainot met en jeu depuis ses toutes premières œuvres la gestuel, que ce soit dans le processus de fabrication des pièces comme dans leur activation sous forme de performances. Elle propose des objets souvent associés à un mode d'emploi : la confection, le pliage, le port ou le déploiement participent activement de l'œuvre. La série des *Robes*, présente dans la collection du FNAC, est indissociable des photos où l'on voit l'artiste « porter » ces modèles.

*L'oursin*, volume argenté et soufflé, doit être déployé comme de nombreuses autres œuvres destinées à être manipulées par l'artiste ou par son acquéreur. Marie-Ange Guillemainot accompagne ses travaux depuis toujours de nombreuses éditions, livres ou cartes postales, véritables mémoires vives de ses actions et œuvres à part entières. A l'ESAA une étudiante est en charge de la restauration de deux pièces de l'artiste, c'est l'occasion d'aborder avec elle, pendant cet entretien, concrètement, la problématique du devenir de telles œuvres.

ETUDIANT : Avez-vous une idée de la façon dont doivent être conservées et / ou restaurées vos performances et vos vidéos ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Je dois absolument m'en occuper. Jusqu'ici, c'est moi qui le gère. Les choses sont allées assez vite. Beaucoup des tournages que j'ai réalisés sont des rushes que je n'ai jamais numérisés. La plupart des bandes sont des bandes U-matic<sup>1</sup>. J'ai commencé juste avant l'avènement du numérique, donc je sais que c'est un travail que je dois absolument faire... et qui a un coût. C'est la seule raison pour laquelle j'ai stocké ces bandes. Tant que je n'aurai pas un musée qui se porte acquéreur, ou la possibilité de les montrer, ou la possibilité de faire ce transfert, ce travail sera un petit peu en péril. Vraiment. Car je dois avouer que c'est stocké chez moi dans des boîtes. Ce ne sont pas des conditions idéales. Voilà pour répondre à la première question pratique.

ETUDIANT : Comment s'organise la trace de vos performances ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Il y a un double aspect.

Si vous étiez là ce matin, vous avez pu vous rendre compte du parallèle établi entre d'abord le désir de ne pas les enregistrer, de leur laisser toute liberté de s'évanouir, de partir dans l'air et de subsister uniquement dans la mémoire ou dans l'expérience de celui qui les a partagée... et, d'un autre côté, un film, une vidéo que je réalise et qui, dans ce cas, devient l'œuvre elle-même. Si on prend l'exemple du *Chapeau-vie* : je fais cette performance librement, sans vraiment pensé à laisser de traces. Parfois spontanément il y a des photographes qui la photographient ou quelqu'un qui va vouloir la filmer, mais ce n'est pas quelque chose que j'ai organisé et ce n'est pas quelque chose que je recherche. Par ailleurs, il y a ce que j'appelle la démonstration du *Chapeau-vie*, que je filme, que j'enregistre avec un plan, que je choisis et un contexte que je mets en place et que je propose, comme une œuvre. Là, on en

---

<sup>1</sup> U-matic est un des premiers formats de cassette à avoir été commercialisé. L'U-matic a été créé en 1969. La bande de la cassette mesurait 3/4 de pouce de large. Ce fut la seule bande de cette largeur en vidéo analogique. L'U-matic a permis, le reportage autonome en extérieur grâce à une caméra d'épaule reliée à un magnétoscope portable. Les cassettes U-matic portables étaient de petite taille et d'une durée de 22 minutes au maximum. Des cassettes plus grandes, jusqu'à 75 minutes, permettaient le montage électronique en régie. Pendant plusieurs années ce fut le format de reportage télévision par excellence avant d'être détrôné par le Betacam en 1983. L'U-matic modulait un signal vidéo analogique dit "composite" PAL (Phase Alternative Line), SECAM (Séquentiel à Mémoire) ou NTSC (National Television Sequency Committee), c'est-à-dire que les informations de l'image étaient mélangées. La définition horizontale ne dépassait pas 260 points/ligne. Elle fut améliorée avec le BVU (1978) et le BVU SP (1988).

revient à ce que je vous disais, aux bandes qui existent et qui auraient, pour certaines, besoin d'être prises en charge. Je fais un petit appel !  
Pour en revenir à la trace : j'organise ces reconstitutions qui n'en sont pas, qui sont autre chose, mais qui parlent de la même chose restituée avec d'autres moyens comme la vidéo, la photographie, le texte, le livre. J'utilise beaucoup le livre. Toutes sortes d'éditions. Les cartes postales aussi. Dans ce cas là, le livre est aussi une œuvre à part entière. Jusqu'ici je n'ai pas réalisé un seul livre qui soit documentaire, qui répertorierait l'ensemble de ce que j'ai fait, que ce soit des performances ou autre chose. Par contre, il existe des catalogues d'exposition et des catalogues d'exposition de groupe. Le seul livre que j'ai fait qui pourrait relater un travail et un moment dans le travail, concerne l'exposition que j'avais faite à Calais au [Musée des Beaux-Arts / Cité de la Dentelle](#).

ETUDIANT : Etes-vous soucieuse de la pérennisation de vos œuvres ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui bien sûr, dans le sens de ce que j'ai exprimé. C'est-à-dire que certaines œuvres sont vraiment destinées à un effacement matériel et, dans ce cas, je demande que ce soit le musée qui prenne le relai ou l'initiative. Bref quelqu'un qui ne soit pas moi. Ce n'est pas que je n'en assume pas la responsabilité, c'est que je ne peux aller que dans ce sens. Je crois que plus qu'imaginer il s'agit de confier. A partir du moment où ça a été vendu ou acheté par un musée ou un collectionneur, il en a la responsabilité, il en a la charge. Je conçois l'exposition comme une performance.

ETUDIANT : Dans le cadre de la restauration d'une de vos œuvres, quelles valeurs devraient être respectées en priorité : esthétiques, artistiques, conceptuelles, fonctionnelles, visuelles ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Pourquoi faut-il qu'il y ait une priorité ? ! C'est un peu la situation qui va dicter la restauration, non ? Par exemple : on ne trouve plus le tissu qui a servi à faire le *Chapeau-vie*. Celui-là, c'est celui que j'ai cousu de mes mains, on peut dire que c'est l'original. Si on doit le refaire parce qu'il a des trous, je suis là, je peux m'en occuper. Sinon on peut effectivement le confier à quelqu'un qui saura le recoudre, donc ce sera une interprétation. Pour moi il n'y a pas de priorités. Tout est un peu au même niveau.

ETUDIANT : Imaginons que dans cent ou deux cents ans, on ait vraiment perdu beaucoup de choses de l'élément qui faisait le travail de performance que vous proposiez, qu'est-ce qui à vos yeux serait le plus important à garder, à signifier ou transmettre ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ce que j'ai confié à l'autre. Quand je parle de donner mon secret, c'est un petit peu ça aussi. C'est ce que j'attends de l'institution, du musée ou du collectionneur. Je fais un travail, je ne dis pas que je ne pense pas dans la durée ou dans la perpétuité ou dans la continuité, au contraire. Mais je ne le ferais pas comme un peintre qui va essayer de mettre au point une peinture qui dure, qui résiste. L'important c'est d'accepter que l'œuvre soit aussi usuelle, tactile, qu'elle ait une usure évidente... mais au-delà de ça, j'aimerais bien qu'on me fasse des propositions. Je trouve toujours émouvant quand je vais dans les musées, de voir des documents ou des peintures ou des œuvres qui sont proches de la main de l'artiste, du créateur, même si on ne le connaît pas. C'est vraiment très beau et je trouve que c'est souvent un miracle de se trouver devant ce genre d'objet là. On se dit que c'est une chance de l'avoir maintenu dans un tel état de conservation. Alors après, toutes les autres questions, ce sont des sujets passionnants... mais jusqu'à quel point protéger

une œuvre, ce n'est pas la détruire aussi ? Il y a une dualité.  
Je me souviens avoir envisagé le tournage de la démonstration du *Chapeau-vie* dans une grotte. Il se trouve que j'avais travaillé avec un des restaurateurs du Musée du Louvre. Il avait travaillé sur [La grotte de Lascaux](#) et sur d'autres grottes, sur toutes ces questions d'espaces qu'on a découvert à une certaine époque, qui ont été extrêmement visités et très largement mis en danger du point de vue de la conservation. Ce restaurateur, Michel Menu<sup>2</sup>, m'avait donné accès à la grotte. J'avais pu me rendre dans la grotte et obtenir une visite exceptionnelle dans le sens où l'on m'y conduisait pour me faire découvrir des choses. C'était très étonnant. Ce que l'on a l'habitude de voir dans la grotte, les dessins habituels, les photographies qui représentent toujours des grands spectacles, des scènes de chasse, tout d'un coup, là, s'effaçait devant une part beaucoup plus intime que je découvrais. Cette femme qui nous faisait la visite utilisait une lampe de poche et avec son doigt dans l'ombre, dessinait sur la paroi. Pour ne pas toucher la paroi, elle utilisait la source de lumière et l'ombre de son doigt sur la roche. Elle montrait les choses qui étaient pratiquement invisibles, en tout cas à mes yeux non habitués. Et au fur et à mesure qu'elle dessinait avec le doigt, elle nous faisait apparaître ce que l'on ne voyait pas ou ce qui était de l'ordre de petites tâches, de petits symboles. C'était vraiment très particulier. Tout ça pour arriver à l'endroit ultime, la dernière pièce de cette grotte, la plus profonde. Là, ce fut presque un choc : on marchait dans la grotte, sur de la terre qui était de la terre humide. De la glaise. Ça ne s'est jamais solidifié. Tout d'un coup, de la même manière qu'elle avait montré les petits dessins sur les parois de la grotte en préservant toute la part énigmatique, elle nous montrait sur le sol, des traces qui avaient été faites par deux doigts dans la glaise comme ça. Et ces traces étaient là comme si elles avaient été faites hier. Sauf qu'elles avaient été faites il y a des millions d'années ! Et nous étions à côté avec nos chaussures. J'ai eu tout d'un coup une espèce de malaise. Le choc c'est que pour approcher et être dans la transmission de cette beauté, il fallait être tout de même là, à côté, avec ses gros sabots, si je peux dire. Voilà quelque chose qui m'a beaucoup fait réfléchir.

GILLES COUDERT : Réfléchir sur l'aspect *détruire pour conserver*, tu veux dire ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Non : *donner son secret*. La beauté est éphémère.

ETUDIANT : Envisagez-vous que quelqu'un puisse se réapproprier une de vos robes ? Et donc qu'elle puisse être à nouveau portée, dans le cadre d'une nouvelle performance, qui raconte une autre histoire ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Là je dis non ! Là il s'agit d'une chose unique. Ce n'est pas possible. Si je porte la *Robe de mariée* une fois dans un contexte que j'ai choisi, ça n'appartient qu'à moi. Ou alors ce serait une fiction ou quelque chose qui pourrait se faire à partir de ça. La reconstitution ne me semble pas juste. Même de mon vivant, je ne remettrais pas cette robe. Je n'ai aucune raison de la remettre. Et puis ça correspond tellement à un choix du moment. C'est comme la *Robe sac* que j'ai mise pour une performance. Rétrospectivement je me demande comment j'ai pu la mettre pendant autant d'heures et la supporter. Mais quand je l'ai fait, ce n'était pas du tout une torture...

Mais là on parle de l'original ou bien on parle de cette possibilité de refaire ? Je donne le patron, donc c'est encore plus qu'une invitation à le refaire. Pour le *Chapeau-vie*, il y a le patron. Celui qui veut, peut le refaire, peut le posséder et vivre

---

<sup>2</sup>Michel Menu, ingénieur de recherche hors classe, chef du département recherche au [Centre de recherche et de restauration des musées de France](#) (C2RMF-UMR 171 du CNRS), correspondant français de l'intégration d'infrastructures I3 de la CEE [Eu-Artech](#), rédacteur en chef de la [Revue Technè](#), membre du comité de rédaction de [Applied Physics A](#), organisateur des conférences [EMRS](#) (Strasbourg) dédiées à l'analyse du patrimoine culturel (2003-2009), membre du comité scientifique de [La grotte de Lascaux](#)

avec, le porter et inventer. Quand j'ai créé le *Chapeau-vie blanc* (il faudrait plutôt dire *sans couleur* que *blanc* d'ailleurs), je l'associais aux naissances. Je l'offrais à des enfants qui naissaient, des amis qui avaient des enfants... Bon je ne l'ai pas fait cent fois, mais je l'ai fait quelques fois. J'ai vu grandir ces enfants, s'approprier, mâcher l'élastique qui devenait le truc pour se faire les dents, etc. Mais l'original en lui-même pour moi, je ne vois pas trop l'utilité de le recontextualiser. Comme une simulation finalement. Pourquoi pas ? Si cela peut être fait avec soin dans le cadre d'un musée c'est une chose, mais bon, je trouve plus intéressant de montrer en parallèle la trace qui était l'origine.

ETUDIANT : Justement c'est l'objet de la question...

GILLES COUDERT : La question concerne plutôt le fait que lorsque c'est toi qui la portait, c'était un geste unique qui correspondait à ton rapport à cet objet...

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui. Ce n'est pas du théâtre.

ETUDIANT : Est-ce que vous archivez ? Est-ce que vous avez de la documentation sur vos œuvres ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui j'ai beaucoup de documents, beaucoup trop de documents. Je rêve de travailler avec une école de documentation qui voudrait venir se plonger dedans... C'est très particulier, au fur à mesure des années, de voir que tout ça s'accumule, pèse un certain poids. Quand je parle des vidéos dont je ne me suis pas encore occupée, ce n'est pas par désintéressement ni par provocation, non, ces vidéos sont réellement un problème pour moi. J'ai des vidéos, j'ai tout un travail que j'ai accompli en vidéo et la plupart n'ont même pas étaient montées parce que je n'en ai pas les moyens. On n'en est même pas au stade de la restauration, vous voyez ! Même si j'archive mon travail au fur et à mesure, je trouve que c'est plus compliqué aujourd'hui de conserver des documents du fait de l'aspect numérique. Avant, pour tout ce qui était photographie, on avait des diapositives ou des ektachromes. Maintenant ce sont des cd, et certains cd ont des durées de vie de trois ans. Donc c'est une perpétuelle remise en sauvegarde de tout ça.

ETUDIANT : Est-ce que vous travaillez avec des assistants ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Non je n'ai pas d'assistants. J'ai parfois des petits stagiaires charmants et bénévoles. Pour un petit moment. Parce que ça correspond à leurs projets de diplôme ou de stages. C'est quelque chose qui crée du travail mais c'est différent d'un assistant à qui on peut demander de faire tel ou tel chose. Cet assistant là, je ne peux pas me le payer. Dans certains cas, pour certaines expositions, on a une équipe qui est celle du musée qui permet de réaliser l'exposition. Là, je peux avancer avec ces moyens là, mais qui sont donnés sur un temps très court. J'ai fait une exposition dernièrement au [Centre George Pompidou](#), une œuvre qui a été achetée et que j'ai entièrement produite sur dix ans. C'était un travail énorme mais complètement autonome, autodidacte. Ce travail, je l'ai présenté. J'ai eu une assistance remarquable. Il y avait cinq personnes qui travaillaient sur le projet. Ces rencontres arrivent donc parfois, mais c'est en général vraiment à moi de prévoir par mes ventes. Bon, je sais que tout est vendable et que cela permet de réaliser le travail. L'ensemble qui a été acheté par le [FNAC](#), est vraiment un encouragement énorme, parce que c'est un travail qui a été vendu sans l'intermédiaire d'une galerie. C'est aussi assez exceptionnel. Donc voilà, ça va me permettre d'investir un peu dans mes propres archives.

ETUDIANT : Organisez-vous ce travail de documentation, ou se fait-il de manière

aléatoire ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui je stocke, je conserve. Ça s'accumule. Je numérote, je date... mais j'ai toujours donné la priorité au travail. Donc cette forme un peu non exploitée ou non visible (toutes les vidéos non montées par exemple), finira peut-être un jour par être exploitée. Justement je crois aux miracles de la restauration. Quelquefois je vois certains documents qui sont dans des états et qu'on arrive à ramener... bon c'est un peu dommage que ce soit a posteriori. Je privilégie le travail. Il y a une grande part souterraine sacrifiée. C'est plus important de faire ce que je fais aujourd'hui avec vous, plutôt que d'archiver chez moi. Il y a toutes ces priorités....

ETUDIANT : Par exemple, pour une performance, y a-t-il une organisation au préalable ? Des rôles attribués ? Qui va filmer ? Comment est-ce que c'est pensé ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'est intéressant ce que vous me demandez, parce que cela concerne à nouveau la façon de conserver le maximum d'authenticité ou la façon de répondre à l'invitation sans se répéter... Même si je suis, je crois, comme un peu tous, dans la répétition. Je prends un exemple : on m'invite à faire un projet dans le cadre d'une exposition, je fais une proposition à distance souvent. L'échange est très sommaire, on peut m'indiquer un lieu. On peut m'envoyer un plan. On peut m'envoyer des photos d'un endroit où je vais intervenir, mais jusque là, cela reste assez flou... surtout dans ce que je vais pouvoir faire pour y répondre. En général je propose quelque chose qui est une solution intermédiaire. En attendant d'être effectivement sur place le moment venu. Ça implique une grande organisation de ma part. Mais cela signifie finalement que ce qui est projeté est rarement ce qui est réellement réalisé.

On a vu ce matin des diapositives de la présentation, de la démonstration du *Chapeau-vie*, le matin, chez les sumos, dans la maison où les sumos s'entraînent. Tout ça c'était une sorte de processus, je suis partie de France, j'avais ce projet. J'ai réalisé la démonstration du *Chapeau-vie* dans l'avion. La personne qui m'accompagnait avait ma caméra, celle que je lui avais confié, qu'il avait donc tenue pour prendre ça. J'avais déjà en tête que si je n'arrivais pas à mettre au point cette rencontre, il resterait au moins ça. Donc je travaille, je travaille dans l'avion, dans l'aéroport, je travaille dans l'espace de la galerie. L'atelier est la création. Comme ça, un peu en permanence, sur le terrain, et ensuite, voilà, je m'adapte. J'ai dit je vais faire une démonstration du *Chapeau-vie* à Tokyo. Celle qui s'est faite et qui existe, est devenue cet objet *interdit* confié et vendu même à un collectionneur.

ETUDIANT : En fait, on s'aperçoit bien que jusqu'à la dernière minute toutes ces pièces sont complètement dans le faire, vivantes. Peut-être qu'une correction de dernière minute, un changement, une précision apportée pendant le voyage, une rencontre, le lieu, font tout.... ou en tout cas font une grande différence ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, je pense l'organisation. Elle n'est possible que dans la reconstitution, qui a son intérêt, qui a son rôle et qui, du coup, devient l'œuvre aussi. J'ai été invitée au [Musée d'Art Contemporain de la ville d'Hiroshima](#), à montrer l'ensemble de mon travail autour de la mémoire d'Hiroshima. Ce travail se constitue finalement de très peu de choses. Ça rentre dans une valise. Cette légèreté j'y tiens, parce qu'elle correspond à une réalité. Pour commencer déjà, c'est moi qui porte la valise ! Mais elle a aussi cette qualité de pouvoir se déployer autrement que dans l'idée de pièce mesurable et grande. Il y a l'image. L'image c'est l'échelle qu'on décide de donner à l'image. Elle peut être toute petite dans un livre et cependant déjà très forte. Elle peut être aussi projetée et tout d'un coup commencer à prendre possession de l'espace et créer tout un travail d'écho

entre les œuvres... L'image est très importante mais, comme vous l'avez remarqué souvent dans les objets que je fabrique, la forme statique n'est pas suffisante. Elle ne correspond qu'à une petite facette de ce que c'est.

J'avais donc fait une fois le voyage pour faire le repérage dans la salle d'exposition. Sur place, il y avait déjà une autre exposition. Il y avait des cimaises, des œuvres. C'était difficile de voir l'espace. Et puis il y a eut comme une forme, je ne dirais pas d'aveuglement mais presque. Puis le moment est venu : les dates, le voyage, je suis arrivé avec ma valise et les quelques objets que j'avais empruntés sur place. C'était tout de même un espace de 1000 m<sup>2</sup>. Et tout d'un coup je me vois dans ces 1000 m<sup>2</sup> avec une valise. Cela devenait une chose très intéressante de se dire, que ce n'était pas une question de remplissage mais de savoir comment restituer le plus justement possible tout ce travail qui avait été fait sur la mémoire.

Les vêtements en question, ce sont des vêtements que j'ai refaits d'après les vêtements des victimes d'Hiroshima. J'ai pu refaire sept vêtements dont on sait à qui ils ont appartenu. Il y a une chemisette et un bermuda, il y a une casquette, il y a un sac, il y a une robe, il y a un kimono et il y a une cagoule ; une cagoule de protection en cas d'explosion. Ces sept vêtements étaient refaits dans un ton uni, unifié par l'idée du blanc - qui n'est pas vraiment du blanc - puisque c'est là à nouveau quelque chose qui était une non couleur. Ensuite j'ai imaginé des tables pour les recevoir. J'ai construit ces tables en reprenant des schémas, des plans, donc là on est dans la transmission d'un très beau travail d'Enzo Mari, un designer italien, conçu en 1974 et qui a fait l'objet d'un livre. Dans ce livre, il avait fait avec ses étudiants un projet de meubles, de tables, de chaises, d'étagères, d'armoires, de toutes sortes de meubles.... Son livre proposait que celui ou celle qui le souhaite puisse refaire cette table, cette chaise, ces meubles et même improviser, anticiper, développer l'idée et lui retourner des photographies. Je me suis rendue en Italie où j'ai eu la chance de pouvoir rencontrer ce designer. Il m'a donné carte blanche. J'ai pu développer mon travail et présenter les vêtements originaux des victimes que j'avais découverts au [Hiroshima Peace Memorial Museum](#) et je les ai exposés sur ces tables.

En fait, oui : tout se définit au fur et à mesure.

C'est exactement comme lorsque j'expose *Le Paravent* qui est une œuvre sans toiture... S'il se met à pleuvoir, et bien il pleut ! Tout est à renégocier à chaque fois. Il y a une adaptation et une justesse à trouver. Je pense à l'œuvre de Lygia Clark<sup>3</sup> qui me plaît beaucoup, qui m'a beaucoup intéressée sur laquelle je me suis documentée. A l'époque j'avais parlé avec le commissaire de l'expo de cette œuvre. Dix ans après, le musée a acheté une de ses pièces et je me suis trouvé à faire un travail dans le musée où j'ai pu emprunter cette pièce. C'est comme une graine qu'on sème à un moment donné, une chose qu'on peut construire. Dans chaque projet il faut laisser du temps.

**ETUDIANT (étudiante en restauration qui restaure deux œuvres de Marie-Ange Guilleminot) :** La *Robe à roulette numéro 4* et le *Chapeau- vie* ont été achetées par le [FRAC PACA](#), il y a environ 20 ans, elles ont été exposées à peu près une à deux fois par an. Elles ont été déformées, déchirées, tachées. Quel regard portez-vous sur ces dégradations ?

**MARIE-ANGE GUILLEMINOT :** Je les ai vendues comme ça, avec cette dimension d'usage possible, à définir par le musée. Pour moi ce n'est pas une surprise. Ce n'est pas un problème non plus. Au contraire c'est ce qui fait qu'on peut avoir un débat aujourd'hui sur le fait de savoir comment continuer de valoriser ces œuvres au

---

<sup>3</sup> [Lygia Clark](#) (1920-1988), artiste brésilienne souvent associée au mouvement constructiviste brésilien de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et au mouvement [Tropicalia](#), elle a créé le mouvement [Neo-Concretist](#) qui prônait un rapprochement de l'art avec le subjectif et l'organique.

mieux et continuer à leur donner leur dimension réelle, leur rapport d'usage. On parlait de la violence sur les œuvres ce matin, et je disais que j'avais pu moi même l'observer. C'est un fait. Tout d'un coup quand on donne la permission, il y a une espèce de jeu, d'excitation, une espèce de je ne sais quoi qui fait que l'attention ou la délicatesse qu'on pourrait espérer vis-à-vis d'une œuvre n'est pas au rendez vous. Volontairement pour ajouter à la fragilité de l'œuvre, j'amène la délicatesse du blanc, qui se tâche si facilement. Quand je fais un salon de transformation et que le sol est entièrement en feutre tout blanc, ce salon peut devenir un lieu détestable s'il n'est pas entretenu. Ça demande une grande discipline. Ça veut dire que dans chaque lieu où je l'expose, je nettoie moi-même le sol. Je sais bien que c'est fait par une équipe de nettoyage, avec le plus grand sérieux possible, mais ce n'est pas le genre de nettoyage qui convient pour s'asseoir par terre avec une robe blanche, et c'est normal. Donc je redéfinis encore. Je pousse les choses un petit peu plus loin. Je dois préparer l'espace pour ce que j'y apporte et prendre toutes les précautions possibles. Ensuite, si j'invite des personnes ou des jeunes classes à venir dans ce salon blanc, j'instaure, j'organise, je demande que l'on se déchausse, j'explique pourquoi. Il y a une progression de l'apprentissage du lieu, de l'espace, de la façon de l'offrir, pour qu'il soit agréable. J'aime bien.

Je reviens un instant au Japon, parce que j'y ai des affinités très fortes. J'ai appris en travaillant à Kyoto, sur ce projet de kimono, que lorsque l'on reçoit sur un tatami traditionnel, pour la cérémonie du thé, on se déchausse d'abord. On doit mettre des petits chaussons en coton blanc. Cela m'avait vraiment marqué. Car quand on s'accroupi par terre, on voit en effet le dessous de la chaussure. Quand on reçoit ses invités, il ne faut pas qu'ils soient gênés, c'est pourquoi le dessous de la chaussure doit rester d'un blanc immaculé. Cela signifie que vous avez préparé votre maison pour recevoir des invités. C'est comme sur un lit : on ne met pas nos chaussures dans notre lit. C'est loin d'être de la maniaquerie. C'est plutôt quelque chose qui s'apparente à de la précaution, de l'attention. Dans ce que je fais, j'aime apporter une attention extrême. C'est volontairement que je développe cela.

GILLES COUDERT : On voit bien, dans le travail, que tu as des attitudes très subtiles. Tu engages, tu invites les gens à avoir un rapport au monde d'une finesse, d'une attention très particulière.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'est la confiance aussi... C'est la croyance, c'est vraiment plein de choses. On est toujours en train d'anticiper, de créer des interdits pour des protections qui ne sont, en fait, pas de vraies protections. Si on ne peut pas ouvrir la fenêtre dans le bus, c'est parce qu'on ne veut pas que quelqu'un se suicide... enfin je mélange un peu tout ! Je veux, ça c'est mon désir le plus fort, croire et continuer à croire dans la beauté des êtres et dans le pouvoir de communiquer, échanger, partager. Peu m'importe, je n'ai pas l'impression de me sacrifier. Au contraire c'est par rapport aux autres que j'agis et que je crée ce travail sinon il n'existerait pas.

ETUDIANT : J'ai lu dans un article des *Inrockuptibles*, que vous trouviez dommage qu'il ne soit pas possible de toucher aux œuvres dans les musées ? Quelle distance avez-vous envie de mettre entre vos œuvres et le public ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : C'était peut-être un peu général, et peut-être même un petit peu déformé... Et bien je crois que je l'ai pas mal exprimé. Il s'agit d'essayer de tout donner ! Jusqu'à quand l'œuvre m'appartient ? Je peux en faire usage, mais je crois qu'après, elle ne m'appartient plus.

ETUDIANT : Auriez-vous envie de changer des choses dans certaines de vos œuvres déjà exposées ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Il y a l'exemple du peintre Bonnard<sup>4</sup> qui allait repeindre jusque dans les musées qui les lui avaient achetées, certaines parties de ses peintures dont il n'était pas très satisfait !

GILLES COUDERT : On te voit bien aller reprendre dans les musées tes robes en te disant : « *Tiens finalement je vais reboucher ce trou là* » ou : « *Tiens, je vais raccommoder ça* » !

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Non, je n'ai pas envie de les changer ! Je suis plus dans le processus créatif qui est celui d'aujourd'hui. Et ça m'intéresse même de retrouver certains de ces éléments et de me dire : « *Tiens j'avais fait ça comme ça* ». Il y a beaucoup de choses qu'on oublie.

ETUDIANT : Avez-vous été amenée à restaurer vous-même des œuvres déjà vendues ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, par exemple, la *Robe grain de beauté*. J'ai vu qu'il y avait deux grains de beauté qui étaient complètement détachés. Et bien je les ai restaurés, je les ai refaits, mais il faut le dire à personne ! Les poupées j'ai dû les refaire de A à Z. Je n'avais jamais imaginé que ça m'arriverait de devoir les refaire quinze ou vingt ans après, ce qui était déjà une archéologie sur soi-même, de se retrouver dans le geste. Simplement le geste, de le refaire, c'est très étonnant.

GILLES COUDERT : Est-ce qu'en refaisant cette œuvre, tu l'as modifiée ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Absolument, je prends l'exemple de mes poupées. J'ai refait les objets originaux. Je les ai restaurés. Ce sont maintenant des objets qui ne seront plus touchés, des répliques les plus exactes et les plus proches des originaux. Il faudrait en faire un film. Le meilleur patron ce serait de les filmer en train d'être refaites parce que c'est un geste plutôt qu'un patron. Cela pourrait faire l'objet d'une autre œuvre, ça serait intéressant aussi. D'ailleurs à l'époque j'avais fait un film sur les poupées, le plus sérieusement possible. J'avais une caméra de très mauvaise qualité. Le son était le son de la caméra. J'étais dans un appartement, j'étais chez moi et ça se faisait sur mon lit. Il y avait la porte qui claquait, il y avait le bruit des voitures. Tout ça interférait avec quelque chose qui était un bruit tellement subtil. Par exemple, je croise mes jambes : « *Tu entends le son que ça fait ?* » Et bien, c'était ça le son des poupées, sauf que c'était avec une mauvaise caméra ; quand on le mettait avec le son ça faisait « *schhhrruuu* »... et ça n'avait plus rien à voir avec l'idée d'un contact, d'un touché, d'un son presque inaudible mais existant. Aucune des vidéos que j'avais fait alors ne contenait de son en propre, à part une exception. C'était toujours le son ambiant. J'ai dû le refaire grâce à l'atelier de son de Beaubourg, Refaire, re mimer ce qui était aussi quelque chose de très étrange. Et recomposer complètement. Je manipule quatorze objets différents il me semble, avec des gestes qui sont totalement libres. On touche, tu touches cet objet, tu le découvres, tu n'es pas du tout dans la conscience de ton touché, tu le perçois. Et tout d'un coup je devais refaire d'après l'image avec un bout de chiffon dans les mains qui reproduirait le son qui serait le plus apparenté à ce que je souhaitais au final, comme un bruitage finalement. Je me suis dit que là, ça allait être très compliqué, que ça allait prendre

---

<sup>4</sup>[Pierre Bonnard](#) (1867-1947) est un peintre français de personnages, figures, nus, portraits, paysages animés, intérieurs, natures mortes, fleurs et fruits. Il était aussi graveur, dessinateur et illustrateur. Artiste [postimpressionniste](#), il faisait partie du groupe des [Nabis](#).



des heures de me recaler pour retrouver le geste. Et finalement, on l'a fait en une prise. C'était très impressionnant parce que du coup, c'était comme une écriture, si je peux employer cette image. On écrit avec son écriture et si on doit réécrire dix ans après sur cette même écriture, elle s'est peut-être un peu affinée, mais en tout cas, elle reste la même écriture. C'est cette écriture, en l'occurrence, ce son (pour la vidéo), qui tout d'un coup était possible parce que c'était la même main qui l'avait produit. Par exemple, dans le cas de la *Robe à roulette n°4*, les coutures sont abîmées. (*Marie-Ange Guilleminot s'adresse à l'étudiante en restauration qui restaure cette œuvre*). Vous vous êtes arrêtée à ce stade en vous disant que, vous pourriez refaire cette couture mais que ce ne serait pas la même couture et que ce serait mieux d'imaginer de confier ce travail à l'artiste pour qu'elle puisse le reprendre.

ETUDIANT : Quand un musée acquiert une de vos œuvres, est ce que vous lui remettez un protocole ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Le protocole évolue. On a tendance je crois à penser que c'est une logique. Mais non, en fait, chaque chose est à préciser. Mais, d'un autre côté, sitôt que l'on précise, on enferme. Donc je suis toujours un peu partagée. Pour les robes, par exemple, je les avais conçues comme des vêtements ordinaires pour les porter quotidiennement, mais à partir du moment où je les vendais, c'était évident que je n'allais plus les porter. Mais j'ai voulu garder la liberté de pouvoir les réemprunter.

Pour *Le Paravent*, je suis étroitement associée à l'œuvre dans un contrat qui en définit son évolution, son potentiel à être interprété et développé. Mais effectivement, c'est un peu particulier parce que je ne suis pas et ne serais pas toujours là. Je suis moi-même incapable de savoir ce que ça va produire dans cinq ans, dans cent ans. Il s'agit peut-être de se dire aussi que l'œuvre existe par elle-même en dehors du musée et en dehors de la volonté de l'artiste. Ça je pense qu'on peut le vérifier parfois pour les œuvres majeures, ou pour les artistes qui ont vraiment créé quelque chose. Ces œuvres résistent d'elles-mêmes, même si elles ont été déformées, même si on les voit dans de mauvaises conditions. J'ai souvent ce sentiment devant une peinture. Voyez toutes ces peintures qu'on regarde dans des éclairages artificiels, alors qu'elles ont été peintes à la bougie !

ETUDIANT : Faites-vous confiance à l'œuvre pour sa monstration ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui. Je pense aussi à Giacometti<sup>5</sup> qui avait décidé d'enterrer une œuvre quelque part on ne sait pas où, il ne l'a jamais dit à personne, donc il y a cette œuvre qui est dans la terre, je trouve ça magnifique. Peut-être qu'on va la découvrir... Avec l'intention de la protéger à sa manière à lui, plutôt que de la voir protégée dans un musée.

ETUDIANT : Pour en revenir à la *Robe à roulette n°4*, qui est tâchée. Envisagez-vous qu'elle soit présentée, tâchée ? Sachant que cela pourrait faire partie de l'œuvre puisqu'elle était destinée à être manipulée, utilisée ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Non. Je trouve que ce n'est pas agréable qu'elle soit tachée. Pour le suivant qui doit la mettre... C'est comme ces chaussures japonaises qui ont servi à d'autres. L'entretien est donc important.

---

<sup>5</sup>[Alberto Giacometti](#) (1901-1966) est un sculpteur et un peintre suisse qui, exclu du groupe surréaliste en 1935, va se faire connaître essentiellement par ses portraits. Il a également peint des tableaux abstraits dans les années 1920 et 1930. Ses portraits sont faits soit d'après modèles, soit de mémoire. Le nombre de ses modèles est relativement limité. Les plus connus sont son frère Diego et sa femme Annette. Il a également utilisé des modèles professionnels ainsi que certains de ses amis.

ETUDIANT : Effectivement, avec une restauratrice textile, j'ai lavé vos œuvres avec un détergent neutre.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Impeccable.

ETUDIANT : Il reste une trace de rouge à lèvres, c'était surtout du fond de teint, de la transpiration et du rouge à lèvres.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Alors qu'est-ce qu'on utilise dans ces cas là ?

ETUDIANT : Je les ai lavées dans un bain aqueux avec un tensioactif, un produit de restauration qui finalement entraîne les matières grasses avec l'eau. Le résultat était assez satisfaisant.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ça se trouve dans le commerce ?

ETUDIANT : C'est assez difficile à trouver. Ce sont des produits spéciaux pour la restauration. Cela se vend dans des magasins spécialisés dans la conservation/restauration.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Ils en vendent à des particuliers ?

ETUDIANT : Oui c'est possible. On pourra en discuter après si vous voulez. Pour en revenir à la *Robe à roulette n° 4*, les coutures sont fragilisées, il y a des déchirures. Comment envisagez-vous la restauration des coutures, des déchirures ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : En les regardant, et en reprenant toutes les parties qui ont été usées et abimées. Pour tout ce qui est irrémédiable, il faut prendre une position. Ici, ce sera plutôt l'idée de faire une cicatrice, mais sans vouloir pour autant que ce soit absolument visible. Quelquefois, plutôt que de vouloir cacher, c'est plus joli de faire quelque chose de visible dans le même esprit que le reste. Enfin, ça c'est plus dans mon attitude. Voilà, je partirais plutôt dans ce sens : regarder, et ne pas forcément défaire ce qui est fait mais reprendre des parties.

ETUDIANT : Est-ce que l'idée d'une collaboration artiste/restaurateur vous intéresse ?

MARIE-ANGE GUILLEMINOT : Oui, bien sûr. D'ailleurs c'est dans ce sens que j'ai envisagé la restauration des poupées. J'aurais vraiment trouvé intéressant de pouvoir réaliser la restauration des poupées en compagnie d'un restaurateur pour qu'ensuite il puisse faire les suivantes. Cela n'a pas pu se faire. La réalisation d'un film aurait pu mémoriser ce que je faisais à ce moment-là. Je pense que le restaurateur aurait apporté beaucoup dans ce sens : mémoriser, prendre des photographies... Parce que je crois qu'on ne peut pas toujours refaire ce qu'on a déjà fait. J'ai mon travail de création à accomplir, cela représente beaucoup de temps, beaucoup de travail. C'est pourquoi, je trouve important que le travail de restauration soit pris en charge par des restaurateurs.