

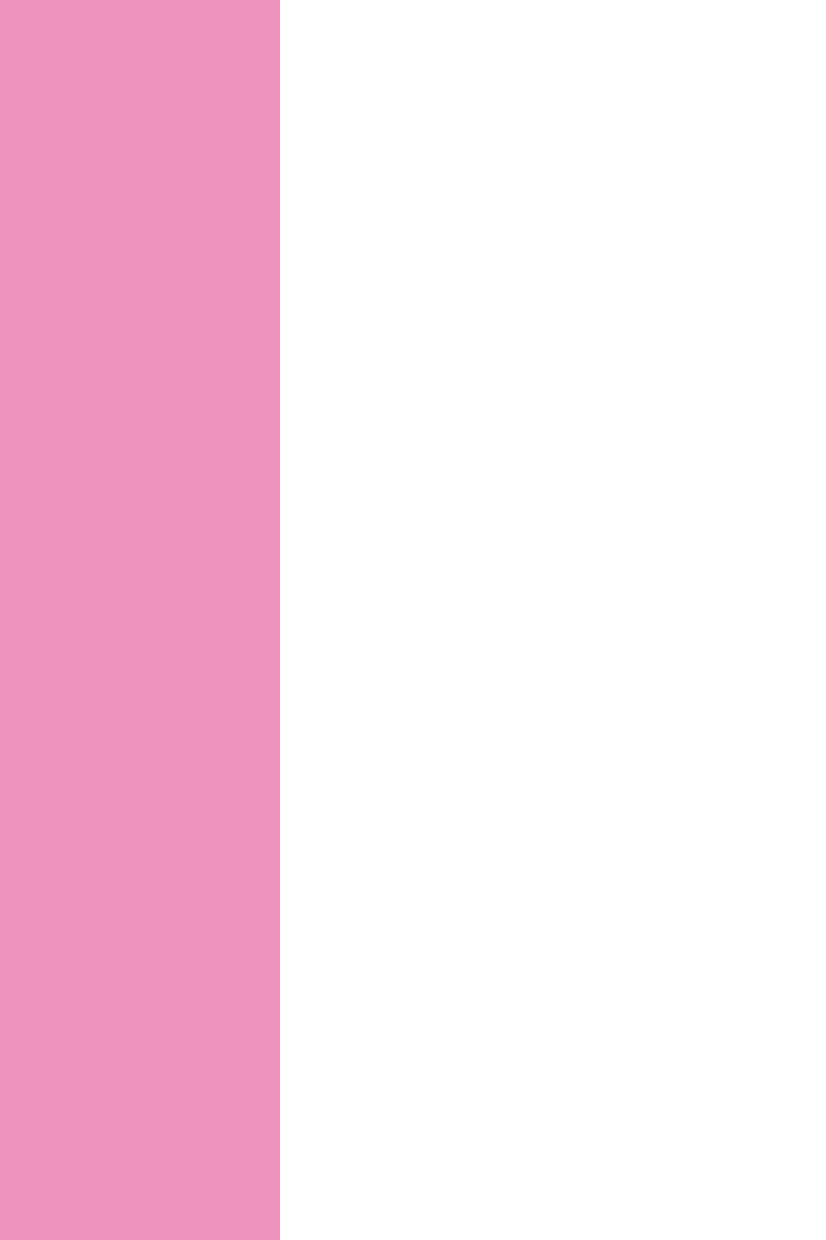
BEAUCOUP PLUS DE MOINS !

ENTRETIEN SUR
LA SOUSTRACTION

AVEC

**CÉDRIC MAZET
ZACCARDELLI**

RiOT
ÉDITIONS



BEAUCOUP PLUS DE MOINS !

ENTRETIEN SUR
LA SOUSTRACTION

AVEC

**CÉDRIC MAZET
ZACCARDELLI**

ARTISTE

17

Riot
Éditions

Initiée par Jean-Baptiste Farkas, la collection
BEAUCOUP PLUS DE MOINS ! s'intéresse
aux logiques soustractives observées en art et ailleurs.

© Riot Éditions, 2024
ISBN : 978-2-493403-16-2

Copyright : Ce texte est libre, vous pouvez le copier, le diffuser
et le modifier selon les termes de la Licence Art Libre
<http://www.artlibre.org>

Riot Éditions
Saint-Étienne
contact@riot-editions.fr
riot-editions.fr

JEAN-BAPTISTE FARKAS : *Dans un ouvrage intitulé Taxes. Premier bilan¹, tu décris ainsi ta façon de faire œuvre.*

« Depuis 2015.

Tout billet de banque de la zone euro qui me passe entre les mains est ponctionné de 1 mm de sa longueur. L'opération s'effectue sur la droite de la face du billet comprenant la signature du président de la Banque Centrale Européenne. Après prélèvement, le billet reste conforme. Il est remis en circulation. Chaque année, la totalité des coupures accumulées est rassemblée. Une pièce, par couleur, est produite. L'ensemble des pièces produites depuis 2015 présente la croissance de mon activité². »

Cette œuvre est à deux temps. D'abord tu ôtes un petit quelque chose au billet de banque. Tu présentes ensuite en collections les bouts prélevés.

Que dirais-tu de cette même œuvre si elle n'avait consisté qu'en sa première partie, à savoir la ponction accompagnée de la remise en circulation ?

CÉDRIC MAZET ZACCARDELLI : Si tu me le permets, en guise de réponse, je te propose seulement deux précisions. Je reviendrai plus concrètement à ce sujet dans la suite de notre entretien.

Première précision, je ne suis pas sûr qu'il s'agirait « de la même œuvre » si l'opération effectuée sur billet de banque n'était pas suivie du rassemblement des coupures – c'est-à-dire du rassemblement des « bouts prélevés » – et de leur présentation.

La seconde, le court texte intégré à ta question est le protocole de *Taxe*. Mais dans la reproduction que tu en fais, il manque les retours à la ligne et le saut de paragraphe qui sont pleinement constitutifs de sa forme.

1. Cédric Mazet Zaccardelli, *Taxes. Premier bilan*, Vitry-sur-Seine, Zebra press, 2022.

2. *Ibid.*, p. 3.

Depuis 2015.

Tout billet de banque de la zone euro qui me passe entre les mains est ponctionné de 1 mm de sa longueur. L'opération s'effectue sur la droite de la face du billet comprenant la signature du président de la Banque Centrale Européenne. Après prélèvement, le billet reste conforme. Il est remis en circulation.

Chaque année, la totalité des coupures accumulées est rassemblée. Une pièce, par couleur, est produite. L'ensemble des pièces produites depuis 2015 présente la croissance de mon activité.

Tu opères tout d'abord dans un interstice de la vie quotidienne avec beaucoup de discrétion. Pour moi la chose est d'autant plus intéressante qu'elle est indétectable. Une personne peut utiliser un de tes billets sans le savoir. Fallait-il, après ça, qu'une « pièce » surgisse ? Pourquoi ? Si une telle pratique ne proposait que sa première phase, courrait-elle le risque de s'évanouir tout à fait ? Une fois encore, quelle intention contient cette seconde phase ? Quelles nécessités t'ont poussé à concevoir deux phases et non une seule ?

Il est effectivement davantage question de nécessité que d'intention. Je propose d'ailleurs d'en distinguer deux. Pour le dire vite, comme tu as pu le lire dans ma lettre à Daniel Foucard publiée dans le journal *fondcommun*³ et reproduite dans le livre auquel tu viens de faire allusion, *Taxe* a commencé avec la mise en circulation des billets de banque de la série *Europe*. En observant un billet de 10 euros de cette série, j'ai d'abord été marqué par le fait que ce billet était imprimé à bord perdu. Les premiers billets en euros, c'est-à-dire les billets de la série *2002*, possédaient une marge blanche tournante. Et avant eux, les billets en francs en possédaient une également. Donc lorsque les billets de la série *Europe* ont été mis en circulation, leur bord perdu a immédiatement attiré mon attention.

Je me souviens avoir longuement regardé un billet de 10 euros, assis à mon poste de travail, alors que mes collègues étaient sortis prendre leur pause déjeuner. Je méditais sur les conséquences économiques d'un bord perdu, et je me suis aperçu que ce qui retenait précisément mon regard était en fait le sentiment d'un déséquilibre graphique. En bref, il m'a semblé qu'il y en avait trop sur la droite du billet lorsque l'on a la signature du ou de la présidente de la BCE face à soi. J'ai alors pensé que ce déséquilibre graphique méritait d'être corrigé et que finalement la présence d'un bord perdu me le permettait, voire m'y invitait. J'ai donc pris un cutter et une règle, et j'ai réglé le problème.

3. Cédric Mazet Zaccardelli, « Lettre à Daniel Foucard du 17 décembre 2017 », journal *fondcommun*, n° Sensuré, 2022.

Donc ça, on pourrait dire que c'est la première nécessité. Je remarque qu'il y a un problème (ce déséquilibre graphique) et je m'aperçois que je suis en capacité d'agir. Cette première nécessité motive la première partie de mon protocole et elle correspond directement, littéralement à la dimension soustractive qui t'intéresse. Je soustrais pour régler un déséquilibre.

Mais du fait de cette soustraction, du fait que je soustrais « un petit quelque chose » des billets de banque, comme tu le dis bien, je me retrouve, de fait, avec ce quelque chose. Même si l'opération première était pensée en termes de soustraction et non de prise ou de trust, après chaque opération, après avoir remis le billet en circulation, il me reste une coupure. Il fallait alors bien que je fasse quelque chose avec cette coupure. Voici la deuxième nécessité.

Très vite, j'ai exclu l'idée de les jeter ou de les détruire. D'abord car je trouvais ces coupures colorées très belles, mais aussi car le geste qui consisterait à les jeter ou à les détruire (ce qui reviendrait au même) me semblait trop provocateur. Cela aurait conduit mes opérations dans une dimension qui ne m'intéressait pas. J'avais également lu *One* et *Casse* de Daniel Foucard. Et ces lectures continuaient de me travailler. Je me suis alors demandé comme cette chose qui disparaissait de ce côté pouvait réapparaître d'un autre côté. Et sous quelle forme.

Mais effectivement, il y a bien deux temps. Je n'ai d'ailleurs pas réalisé mes pièces durant mes trois premières années d'activité. À ce moment-là, j'accumulais seulement les petites coupures, dans des boîtes, en séparant bien les années.

Que penses-tu des œuvres d'art éphémères ? Et de celles dont les manifestations ont lieu sous le radar ?

Certaines œuvres éphémères sont très belles et je peux en penser beaucoup de bien. Mais si je comprends bien ta question, ce qui se tient derrière, et que je prends les choses dans l'autre sens, alors peut-être dois-je te répondre que je ne pense pas qu'une œuvre ou une pièce non « éphémère » demeure hors du temps, ni que

la finalité d'une œuvre soit de sortir du temps. Il est possible de déposer quelque chose dans le monde, sans penser que ce qui est déposé s'extrait de ce monde pour se disposer à côté de lui. L'idéal étant même que ce qui est déposé ne soit pas une charge pour le monde et les temps qui viennent. Chose peut-être plus difficile qu'il n'y paraît.

Concernant les manifestations qui ont lieu sous les radars, là encore, je n'ai pas de position de principe. En revanche, je ne crois pas que cette question soit liée à la dimension matérielle ou au devenir pièce de l'art. Des pratiques artistiques peuvent faire beaucoup de bruit, peut-être même trop, sans avoir de dimension physique. Et ces mêmes pratiques peuvent être une charge considérable sans que cette charge ne soit de l'ordre d'une matérialité. Les radars ne détectent pas seulement les dimensions physiques.

Je me méfie également d'une idée de l'art qui, prétendant passer sous les radars, repose finalement sur une valeur rituelle n'attendant que son exposition.

J'ai constaté que nombre d'artistes « créant par soustraction » accompagnent leur geste d'une supplémentation. En court, toute soustraction est aussi, en même temps, une addition (qui comble la carence). J'évoque à ce propos l'image de la tectonique des plaques⁴ : elles s'enfoncent d'un côté pour saillir de l'autre. L'artiste qui fait des trous, à savoir qui donne forme à l'interruption, additionne tout autant qu'il soustrait. Entres-tu dans ce cas de figure ? Proposer une pièce à l'issue de tes ponctions, de tes taxes, revient-il à une façon d'établir un équilibre ? Si oui, lequel ?

Ta métaphore de la tectonique des plaques est tentante par bien des aspects. Mais j'ai aussi peur qu'elle implique l'existence d'un

4. Voir « Le Goût pour le neutre », septième « Chronique de la soustraction » (2019) : <https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-7-le-gout-pour-le-neutre/>

système en équilibre duquel on ne sortirait finalement pas. Ce qui personnellement me pose problème.

Dans ton article qui propose cette image de la tectonique des plaques, tu cites le 530^e fragment d'*Œuvres* d'Edouard Levé et ensuite un extrait d'*Un manifeste de moins* de Gilles Deleuze. Concernant le fragment de Levé, « *Une balle de revolver troue un roman. Les mots disparus sont retrouvés dans un autre exemplaire. Une nouvelle, intitulée Le Trou, n'est constituée que de ces mots* », on peut voir, comme tu le dis dans ta question, un geste de supplémentation. Il y a soustraction d'une part, si l'on veut, par la disparition de certains mots, et ajout d'autre part, supplémentation donc, par la rédaction de cette nouvelle. Mais je crois qu'il faut souligner qu'en posant les choses en ces termes, la seconde opération (la rédaction de la nouvelle) se trouve liée à la première, ou enchaînée à elle, de façon arbitraire. Et cela fait passer l'opération de soustraction pour insuffisante. Cela dit, nous pourrions également envisager les choses d'une autre manière et considérer à présent la première opération comme une méthode ou un protocole de rédaction. De cette façon, la balle du revolver serait alors un simple instrument d'écriture et la nouvelle *Le Trou* ne serait pas un supplément mais l'œuvre même. Nous sortirions donc des questions de supplémentation ou d'addition. La soustraction serait (seulement) instrumentée.

Chez Deleuze, dans *Un manifeste de moins*, il me semble qu'il en va autrement. Lorsqu'il écrit, au sujet du théâtre de Carmelo Bene (je reprends ta citation) : « [...] *vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs* », le passage de la soustraction au positif n'est pas affaire de succession, ce ne sont pas deux opérations successives. Deleuze décrit la soustraction comme un chemin vers la positivité, ce qui est, je crois, beaucoup plus intéressant que le cas Levé. On n'a pas affaire à une adjonction de deux opérations dont l'une comble l'autre. C'est la négation même qui engage une positivité.

En ce qui concerne *Taxe*, je ne crois pas que mes pièces accompagnent ou s'additionnent à ma pratique de soustraction. En tout cas, elles n'ont pas été conçues de cette manière. En cela, *Taxe* est loin du modèle Levé 530 (quelle que soit son interprétation). Mais mes pièces ne correspondent pas non plus immédiatement au modèle de l'œuvre critique que Deleuze repère chez Bene.

Donc pour répondre à tes questions, mes pièces, telles que je les envisage, n'ont pas vocation à rétablir un équilibre, ni à combler une carence. On en revient à ce que je te disais juste avant au sujet des petites coupures. À l'issue de mon opération de coupe, ou de soustraction, et de la remise en circulation des billets, il me reste nécessairement des petites coupures. C'est ce reste qui est à l'origine de mes pièces et non un quelconque désir d'additionner autant que je soustrais, de combler un manque ou encore de convertir la soustraction en une opération signifiante par l'exécution d'une seconde opération (ex. : Levé 530). Les pièces dont on parle (c'est-à-dire les pièces qui réunissent l'ensemble des coupures accumulées sur une année) ne relèvent pas d'une logique d'addition. Au contraire, elles ont été conçues comme un mode de dépense, c'est-à-dire comme une façon de dépenser mes coupures.

Avant de réaliser mes pièces, je conservais mes coupures dans des petites boîtes noires. J'avais une boîte par année civile, qui rassemblait indifféremment mes coupures de 5, de 10, de 20... Lorsqu'en janvier 2018, j'ai constaté que je devais passer de la troisième à la quatrième boîte de coupures, j'ai pensé que je ne pouvais pas continuer ainsi. Je me suis dit que je ne pouvais pas éternellement mettre de côté. Il fallait au contraire que je trouve une façon de dépenser mes coupures. J'ai donc commencé à produire ces pièces, qui, chaque année, me permettaient, et me permettent encore, de vider la boîte de l'année précédente.

En parlant aujourd'hui de dépense, j'ai bien sûr Bataille à l'esprit. Ce qu'il appelle dépense, dans son texte de 1933, correspond à une activité qui a sa fin en elle-même. Autrement dit, il s'agit, pour lui, d'envisager la dépense comme une activité improductive, ou inconditionnelle. Ou pour le dire encore autrement, la dépense,



Cédric Mazet Zaccardelli, *Taxes 2019*, 8 grammes,
2020, photographie.

explique-t-il, est contraire « au principe économique de la balance des comptes⁵ ».

Peut-être dois-je te préciser que je n'avais pas Bataille en tête lorsque j'ai commencé à réaliser mes pièces. Ce n'est que plus tard, en lisant ce texte, que la notion de dépense et une part au moins des analyses de Bataille m'ont permis de nommer mes opérations. Mais cela n'a pas beaucoup d'importance, d'autant que je ne suis pas certain de faire une lecture orthodoxe de Bataille. Ce qui importe en revanche, c'est que ces pièces, telles que je les envisage, ou du moins telles que je les ai faites, ne venaient pas rétablir un équilibre ou combler un manque. En somme, je ne pense pas *Taxe*, et les différentes pièces ou formes que je réalise, dans les termes d'un système dont il s'agirait d'assurer l'équilibre. Avec la notion de dépense, ce qui m'intéresse en premier lieu c'est la particule *de-*, dérivée du *dis-* latin qui exprime une séparation ou un écart et qui s'oppose à la particule *cum-* que l'on entend dans le *com-* de compenser. En somme, la dépense devrait être contraire à tout principe de compensation. Récemment, Antoine Dufeu a publié dans la revue *Multitudes* un article sur la compatibilité en partie double⁶. Dans cet article, il rappelle les origines de ses principes et souligne le rôle fondamental qu'elle aura eu dans l'essor du capitalisme. Mais le propos d'Antoine Dufeu n'est pas seulement historique. Il met également en évidence qu'il y a là un impensé. La comptabilité en partie double a un effet sur nos vies non négligeable dont nous n'avons pas pris la mesure. Il s'agit d'une façon de se représenter le monde dont les mécanismes silencieux ne sont que trop rarement relevés et dont il est aujourd'hui difficile de se défaire. Je trouve ce genre de questions passionnant. Et je les crois, en tout cas, liées aux questions qui nous occupent actuellement.

Une dernière chose : concernant toujours mes collages de coupures, j'envisage également cette dépense comme un devenir image (en te disant cela, je pense aux travaux de Marie-José Mondzain). Et en l'occurrence, cette image nous comble-t-elle ? Je n'en suis pas sûr.

5. Georges Bataille, *La Notion de dépense*, Paris, Lignes, 2011, p. 12

6. Antoine Dufeu, « Désigner la comptabilité », *Multitudes*, 2023/4 (n° 93), p. 143-151.

Les textes que tu écris autour de ce travail sont-ils, eux aussi, des additions? Dirais-tu qu'ils font partie de l'œuvre (ce qui validerait mon hypothèse consistant à avancer que chaque effort d'artiste produit en logique soustractive s'accompagne d'une supplémentation)? Envisageais-tu dès le départ d'écrire?

Les textes auxquels tu fais référence sont des lettres adressées à Daniel Foucard. J'ai commencé à écrire ces lettres assez tôt. Peut-être même avant de réaliser mes collages de coupures. Et il m'arrive encore d'en écrire de nouvelles. J'envisage ces lettres comme une autre visibilité de *Taxe*.

Six de ces lettres ont été rassemblées dans *Taxes. Premier bilan*, mais avant cela chacune d'elles a d'abord été publiée dans un journal ou une revue différente. C'était une chose à laquelle je pensais dès l'écriture : m'adresser toujours à la même personne mais depuis des espaces différents. Ce mode de parution est une mise en jeu des logiques de disséminations, voire de dispersions, qui animent les questionnements économiques de *Taxe*. Mais il implique également que chaque texte, paraissant seul dans une revue, un journal, un ouvrage collectif, doit, d'une certaine manière, se suffire à lui seul. Autrement dit, ces lettres doivent pouvoir être lues sans que soit rappelé le protocole, l'existence des pièces ou autre.

Donc pour revenir à ta question, je ne sais pas si ces textes font partie de l'œuvre, car je ne suis pas sûr qu'il faille garder œuvre au singulier. En tout cas, je n'envisage pas ces textes comme la partie intelligible de mon travail. Ils ne viennent pas expliquer (au sens commun du mot) les enjeux de *Taxe*. Autrement dit, ces textes n'ont pas le dernier mot. Tu évoques, à juste titre, une dimension parodique dans ta prochaine question (cf. note 6), mes textes ont eux aussi une dimension parodique. J'investis avec intérêt les espaces de côté.

En somme, ce que tu nommes « additions » dans ta question, je l'appelle « pièces », ou encore « formes ». Et chacune de ces « pièces » ou « formes », qu'il s'agisse des collages de coupures, des lettres, des photographies de mes pesées et autres, s'articulent

entre elles. Je me méfie de cette question de supplémentation, le risque étant que chaque pièce ne soit alors qu'une pièce en plus et que l'idée d'une supplémentation ait pour effet de désigner ou de supposer un centre.

La volonté de croissance est réservée au second temps de l'œuvre (« l'ensemble des pièces produites depuis 2015 présente la croissance de mon activité »). On peut la voir comme une critique du système tout autant qu'une promesse (un levier) qui te permet de te jeter à l'eau et de te dépasser en permanence⁷. Peut-on être à la fois critique (volontairement discret) du système et croissant ? N'est-ce pas là que Taxes (l'œuvre ainsi que l'ouvrage qui l'accompagne), grâce à ce paradoxe justement, trouve son état de tension ? Tu « entres dans l'imprimé »⁸ pour prélever une livre de chair au grand capital tout autant que pour t'épandre ? À quoi rime ce jeu impliquant des sens de circulation contraires ?

7. C'est la dimension parodique de ton travail qui n'est, globalement, pas si parodique que cela : « Mon modèle de croissance ne laisse aucune place pour une capitalisation des résultats. Chaque année, je repars de zéro. Je remets tout en jeu. [...] Donc je n'accumule rien d'une année sur l'autre. Enfin presque rien. Rien de matériel en tout cas, car bien sûr, je capitalise l'expérience, les savoir-faire, les différentes techniques pour optimiser mes procédures. Tout l'enjeu – et là je reste dans la doxa – est d'augmenter les échanges, de prendre de la vitesse. », dans Mazet Zaccardelli, *Taxes. Premier bilan, ibid.*, p. 32. Pour provoquer une hausse du taux de croissance en valeur, tu t'imposes trois consignes : « 1/Pour mes vacances, ce sera l'Europe [...] l'Europe de l'Euro [...] tous mes échanges se feront avec cette devise. 2/Internet prohibée. Plus d'achat en ligne, y compris pour les places de concert, de spectacles ou les billets de train. Pour faire un Paris-Lyon, j'irai en agence. 3/Au quotidien, je ne réglerai plus mes achats par carte bancaire. [...] C'est pourquoi pour être prêt en toute situation, c'est-à-dire si je suis amené à retirer du liquide et à le dépenser sans repasser, entre temps, par mon appartement, je prévois, dès aujourd'hui, de conserver sur moi tout le matériel nécessaire à la réalisation de mes coupures. Ainsi, je ne serai plus dépendant d'un espace particulier, j'opérerai – me vient à l'esprit l'adverbe clandestinement – dès que l'occasion se présentera. », dans *Taxes, ibid.*, p. 52.

8. « Mon activité a débuté le jour où je me suis aperçu que les nouveaux billets de banque étaient imprimés à fond perdu. Avant la série 2002, il n'y avait rien à faire. Une marge blanche empêchait toute opération (et même toute idée d'opération). La valeur était délimitée, protégée ; il était impossible d'entrer dans l'imprimé ; on ne pouvait intervenir qu'en bordure, que sur du papier vierge. Mais avec le fond perdu, tout change. », dans *Taxes, ibid.*, p. 36.

Ce sont précisément ces jeux de circulations contraires qui m'intéressent. Ces jeux de dispersions, de précipitations, de disparitions... Ce qui se volatilise d'un côté pour être exposé d'un autre.

En 2015 (année où je commence *Taxe*) la notion de croissance était particulièrement mobilisée dans les discours politiques français. Bien sûr, avant cette date, on entendait déjà parler de croissance (et pas qu'un peu), mais il me semble qu'autour de 2015, cette notion a pris une importance considérable. Cela tenait en bonne part au nouveau ministre français de l'économie qui en aura fait la destination d'une politique. La croissance était devenue, selon l'expression consacrée, quelque chose à « libérer » (ce à quoi devait notamment concourir la « loi pour la croissance » portée par son ministère en 2015). Et je crois que nous sommes loin d'être sortis de tout cela. Récemment, le président de la République française a demandé à son gouvernement de porter un « acte II » de cette « loi pour la croissance », la croissance devant, d'après lui, être « libérée davantage ».

Dans ce contexte, je me suis alors dit que, pour bien faire, il fallait générer de la croissance⁹. Et très vite, avec *Taxe*, j'ai eu des chiffres dignes des licornes les plus vigoureuses. Alors, peut-on être critique et croissant ? Je crois que oui. Je me méfie des œuvres qui, sous prétexte d'une dimension critique, illustrent un discours ou se font simple relais d'une « position politique ». Il me semble que la dimension critique d'une œuvre est moins une affaire de thématisme ou de contenu que d'opérations. Et en l'occurrence, c'est en adoptant, décalant et en désœuvrant des principes de ce que nous nommons abstraitement croissance économique (ainsi que le langage qui leur est associé) que *Taxe* se change d'une dimension critique. Alors effectivement, cela ne peut que produire des tensions entre activation et désactivation, des mouvements de circulations

9. Peut-être dois-je m'expliquer à ce sujet, qui est régulièrement le motif d'une objection morale. Pour le dire sans doute trop simplement, j'ai pensé que plutôt que de faire contre, j'allais faire comme et même voir si je pouvais faire mieux (tout en ayant le principe d'équivalence de Filliou à l'esprit).

contraires. Car je ne cesse de développer des nouveaux types d'échanges monétaires afin que mes chiffres restent positifs.

Cette phrase importante achève (presque) ton livre :

« J'ai développé une des pratiques artistiques la moins chère. Ça ne me coûte rien, si ce n'est le cutter. Et encore [...], même lui, je l'ai taxé¹⁰. »

Pourquoi attaches-tu autant d'importance au fait que ta pratique artistique « ne te coûte rien » ? Pour toi, quels sont les liens que l'art entretient avec la frugalité (ou le dépouillement) ? En imaginant les taxes, prévoyais-tu d'être décroissant à l'endroit de tes procédures ?

Cette phrase-là clôt la deuxième lettre à Daniel Foucard publiée dans *Taxes. Premier bilan*. Et justement, elle participe de cette ambiguïté¹¹ que tu soulignais juste avant. Évoquer le coût de ma pratique était une manière de faire remonter ces questions de performances économiques, en précisant cette fois-ci que, derrière mes chiffres, il n'y a eu aucune levée de fonds. Là encore, il y a bien sûr une dimension parodique, celle consistant à déclarer que mon *modèle* se distingue avantageusement

10. *Taxes, ibid.*, p. 38. Sur cette même page, tu te réjouis de possibles disparitions : « Je crois que dans l'idéal, les billets devraient être monochromes. Vraiment. Je comprends pourquoi ils se sont débarrassés des dates, des hommes ou des lieux. Les billets leur appartenaient. À eux, et non à un peuple fictif. Donc pourquoi ne pas y aller à fond ? Pourquoi s'embarasser encore de ponts et de portes ? Il faut se rendre à l'évidence, ces motifs n'ont plus aucune fonction. Ils ne fournissent aucun repère et n'assurent aucune identification. Ils ne sont ni nécessaires, ni utiles. Alors qu'ils s'en débarrassent... Tu imagines ça, un billet monochrome avec des variations abstraites répétées à l'infini ? Ce serait sublime. On serait enfin débarrassé des dernières figures qui parasitent la rationalité économique. »

11. Je garde à l'esprit qu'ambiguïté signifie littéralement « pousser de côté et d'autre », pousser de deux côtés, et que croissance vient du *crescere* latin que l'on peut traduire par « grandir, pousser, arriver à l'existence », dont dérive également le mot création. De là, on peut se demander si l'ambiguïté ne pourrait pas servir de relais de croissance.

des start-ups traditionnelles qui dépendent, quant à elles, d'une mise de départ.

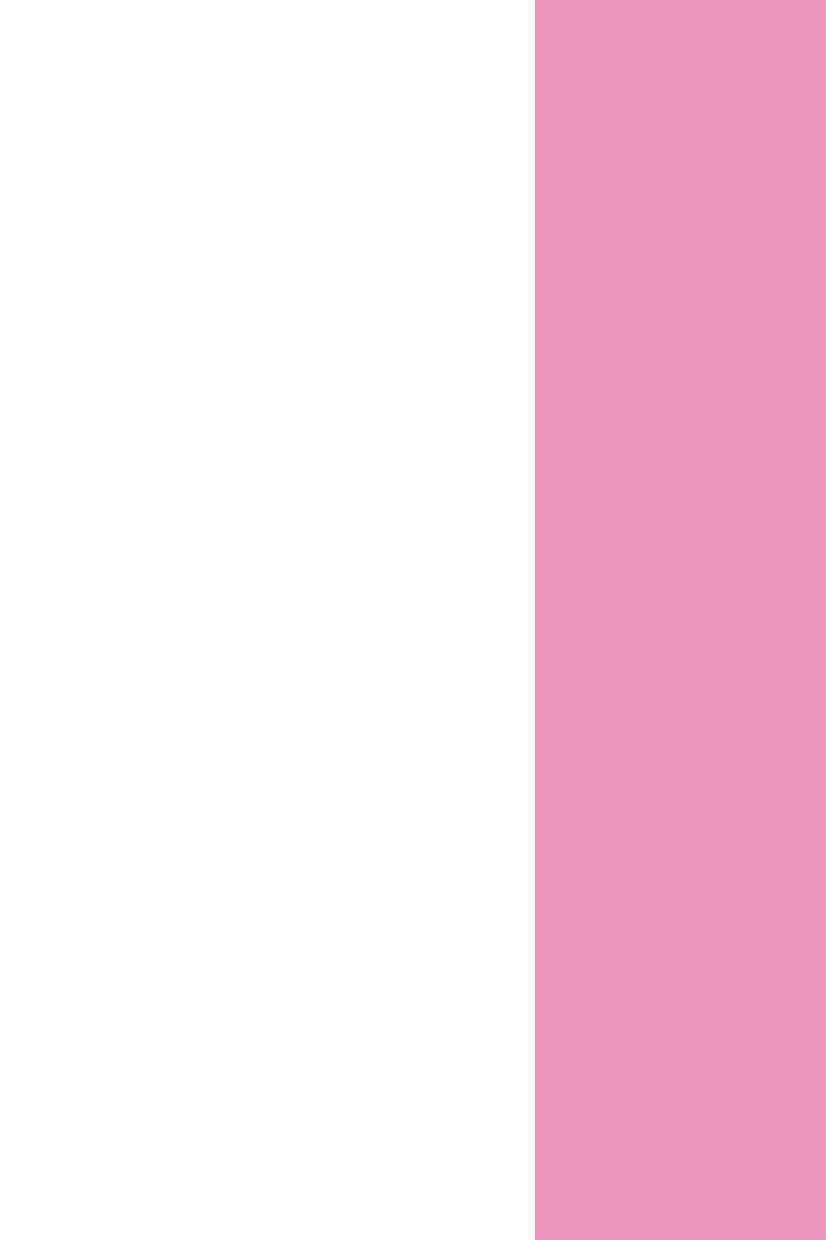
Mais parler de ce cutter et de sa provenance était également une manière d'articuler ma pratique artistique à mon expérience ordinaire de salarié (c'est à mon employeur de l'époque que j'ai taxé ce cutter qui me sert encore aujourd'hui). Dès le début, cela m'intéressait d'envisager *Taxe* comme pleinement inscrit dans mes activités quotidiennes, c'est-à-dire dans les mêmes espaces et les mêmes temps (c'est ce que tu soulignais tout à l'heure en disant que j'opère dans des interstices de la vie quotidienne avec discrétion). Et cela m'intéressait aussi d'articuler *Taxe* à des entités économiques réelles, ne serait-ce qu'à travers des petites choses comme la soustraction d'un outil de travail à mon employeur. À ce sujet, le livre *Taxes. Premier bilan*, auquel nous avons fait référence à plusieurs reprises, répond lui aussi, relativement à ses conditions de production, de cette même logique. Ce livre a été imprimé en perruque, par Zebra press. Sa production procède donc d'un détournement des moyens d'une entreprise, qui, elle-même, imprime, entre autres, des bilans d'activités. On peut aussi dire, afin de retrouver le vocabulaire qui nous intéresse, que la perruque soustrait, pour un temps, les moyens de production de cette entreprise. *Taxes. Premier bilan* se trouve ainsi lié à elle. Il appartient, pour une part au moins, au même monde, et non à une réalité séparée.

Il y a donc bien un certain dépouillement dans *Taxe*, dépouillement auquel je tiens et qui relève de cette attention à ne pas seulement ajouter arbitrairement des choses au monde, mais à travailler avec ce qui est déjà-là sans être *a priori* disponible (ou disponible librement). On pourrait aussi prendre cette question du lien entre art et dépouillement dans un sens plus large, en examinant cette fois-ci ce lien du point de vue de la forme même d'une œuvre. Car il me semble qu'une forme juste manifeste toujours un certain dépouillement. C'est une expérience assez courante, je crois, que d'être confronté, en tant que producteur, à une forme qui ne *fonctionne* pas, et de s'apercevoir que pour régler le problème, il

vaut mieux soustraire qu'additionner. De la question de la forme, on remonte ainsi à celle des opérations et des procédures.

Manque-t-il une ou plusieurs questions à cet entretien ?

J'espère bien !





BEAUCOUP PLUS DE MOINS !

0 euro

ISBN : 978-2-493403-16-2