

**Bonjour,
ceci est une sélection de travaux
de Denis Prisset.**

Œuvres présentées

Chien et moto, 1998

Tout, 2014

Debout et couché, 2014

Un plus un, 2013

Il rit, 2013

La forme des choses (à Marseille), 2010

La forme des choses (à Berlin), 2009

Mon amour, 2007-2008

Cœurs, 2000

Les filles et les voitures, 1998

Stupide, 1997

Réalisme français, 1999-2001

I wanna be adored, 2003

Des choses, 2005

Le génie, 2002

Mangez, 2002

précédées d'un entretien avec Mathieu Provansal,
paru en 2016 dans la revue *Pavillon Critique*



Renault Scénic, 2007
photographie couleur
60 x 100 cm

TU VOIS CE QUE JE VEUX DIRE

ENTRETIEN AVEC DENIS PRISSET

*Denis Prisset. Tu veux que je m'isole?*¹

Mathieu Provansal. Non non, c'est bon... L'idée, c'est qu'une œuvre apparemment très structurée, d'apparence froide, qui présente des objets quelconques, ou apparemment communs, une œuvre réputée ne dégager aucune émotion, taxée de banalité, recèle une très forte charge émotionnelle qui ne peut se traduire autrement. En se défiant de présumer la beauté, parce que, en déclarant la beauté, on la minore.

D. P. Cela voudrait dire qu'il s'agit d'un autre régime que la beauté?

M. P. Non, simplement qu'elle n'est pas déclarée.

D. P. Donc ce serait une façon de...

M. P. De ne pas l'énoncer.

D. P. De ne pas l'énoncer pour la préserver.

M. P. Tout en la produisant par un autre biais.

D. P. D'accord.

M. P. Est-ce que tu te sens concerné par ça?

D. P. Par la beauté?

M. P. Non! Par cette charge émotionnelle qui est trop forte pour être évoquée ouvertement... Par exemple, on peut dire: je suis ému, je suis très ému; plus on dit qu'on est ému moins ce qu'on a perçu d'émouvant est perceptible. Par un rapport diamétral, on construit une espèce de mur, qui est bourré d'émotion... Et je me demandais si tu pouvais être concerné par ce rapport à l'émotion. Dans *Réalisme français*², par exemple, le fait d'avoir choisi des villes où tu as vécu... Sans parler d'un rapport autobiographique.

1. Entretien réalisé par « Skype » en décembre 2015.

2. *Réalisme français*, 1999-2001.

cinq diaporamas de quatre-vingt-une images, 13' chacun (accompagnement musical: Marseille/Happy Mondays; Grenoble/New Order; Valence/Daniel Johnston; Paris/Prince; Lille/Lee Perry).

D. P. Ça ne marche pas. Pour cette série de diaporamas, il y avait un choix effectivement froid et pragmatique. Il y avait des villes où j'avais vécu, mais il n'y en avait que trois, sur cinq.

M. P. Oui. Tu peux enlever le « que ». Il y en avait trois sur cinq.

(Rires.)

D. P. Il me semble que ça fonctionnerait aussi avec des villes dans lesquelles je n'ai pas vécu.

M. P. Tu aurais pu y faire le même travail.

D. P. Je ne pense pas qu'il y ait besoin de cette empathie, d'avoir des souvenirs, par exemple. S'il y a quelque chose de la beauté, il y a surtout quelque chose de la surprise, à chaque fois. C'est plutôt une surprise permanente qui est recherchée dans ces amas d'images.

M. P. C'est-à-dire un jeu de coq-à-l'âne, ou?...

D. P. Les diaporamas sont structurés comme ça, c'est une figure rhétorique. Comme il n'y a pas de continuité du mouvement, les diaporamas font du coq-à-l'âne quasiment par défaut. Il y a des ellipses permanentes; plus ou moins longues, de plus ou moins grande distance. C'est encore une sorte de figure rhétorique... la surprise. Disons que le coq-à-l'âne est une figure qui permet de rejouer la surprise.

M. P. Donc la surprise, elle est...

D. P. Elle est à la prise de vue.

M. P. Voilà.

D. P. C'est une sorte de croyance, un peu un faux regard... Enfin, faux, non. Un regard qui espère pouvoir garder sa capacité de surprise, et d'étonnement.

M. P. Un peu phénoménologique, non? Le mot est trop gros?

D. P. Non, je ne suis pas lecteur de la phénoménologie. Il n'y a pas cet arrière fond. C'est beaucoup plus réaliste ou pragmatique, c'est la surprise de voir le monde en face de soi en permanence.

M. P. Oui, qui a lieu. C'est dans ce sens-là que je pensais à un phénomène mais, effectivement, un phénomène quelconque.

D. P. Et cette manière de faire avec les diaporamas, mais aussi avec d'autres pratiques, quand les images sont collées aux murs, par exemple... Toutes ces figures et ces façons de faire sont effectivement là pour préserver ce simple étonnement. Un étonnement qui n'est pas encore médiatisé, qui n'est pas encore chargé d'autre chose que de lui-même. Ce sont des façons de restituer ce simple étonnement. Ce premier étonnement.

M. P. De restituer par le diaporama ce que tu as perçu dans la prise de vue?

D. P. Il y a des figures à chaque étape, des façons de faire qui le permettent, j'espère, je n'en suis jamais certain. Et la notoriété de mon travail m'en fait douter parfois.

(Rires.)

M. P. Évidemment, si tu vas par là.

D. P. Non, mais c'est le juge de paix. Les spectateurs te garantissent que tu as réussi ce que tu visais. Parfois, j'ai des témoignages qui concordent, mais pas énormément. À toutes les étapes, les dispositions dans lesquelles je me mets, depuis les prises de vue jusqu'aux protocoles de construction des diaporamas, sont plus ou moins concertées pour garantir la préservation de ce simple étonnement, ou pour le restituer: jouer avec, en tout cas, m'en amuser.

M. P. Tout à l'heure, tu évoquais cet étonnement pour dire que le choix de villes dans lesquelles tu avais vécu ne changeait rien aux prises de vue.

D. P. Parce que j'ai la prétention d'avoir un regard capable de s'étonner à tout moment. Ce qui est très excitant là-dedans, c'est que même le plus ordinaire, le croisé tous les jours — c'est une expérience absolument personnelle, cet ordinaire-là —, ce que tu vois en permanence, continue à t'étonner. Et t'étonne peut-être tout autant que ce que tu vois pour la première fois. Ce qui est assez sidérant.

M. P. Enfin, tu l'ex-hausses, tu le rehausses par le cadre. Tu le sors d'un flux.

D. P. Oui, mais le spectateur n'est pas censé distinguer ce que je vois tous les jours de ce que je vois pour la première fois. C'est une affaire personnelle.

M. P. Et que tu veux restituer quand même?

D. P. Oui, mais à un moment on le sent; on sent les proximités.

M. P. Entre les clichés tu veux dire?

D. P. Non, entre les choses et moi. Cela ne sert à rien de se mentir: c'est un tissage que tout le monde vit. J'ai toujours la conviction de partager des sensations. Les sensations que j'ai, les choses que je vois, d'autres personnes les ont, les voient. Et, quand je restitue ça, il y a un tissage tel qu'on identifie les proximités, au bout d'un moment. On comprend. On saisit ce que le regard connaît un peu mieux, par toutes ces informations qui sont données. J'ai tel âge à tel moment, donc je fréquente des gens d'à peu près cet âge-là. C'est assez logique. J'ai des enfants d'à peu près cet âge-là. Les proximités du regard s'identifient.

M. P. Sauf que, justement, ces données autobiographiques n'apparaissent pas.

D. P. Ça se voit un peu.

M. P. Oui, ça transparaît.

D. P. Au bout d'un moment ça se saisit; c'est de la spéculation, parfois on se trompe. On pense qu'on connaît, alors qu'on s'est trompé.

M. P. Est-ce que ce qu'on perçoit de ton rapport avec tes « sujets », ce n'est pas davantage la préférence de certains motifs?

D. P. C'est encore autre chose.

M. P. Tu ne crois pas que ça en dit long, aussi, sur ta pratique?

D. P. Oui, mais c'est une autre affaire. Cette façon d'insister est un jeu, une façon de me moquer, de moi-même et du spectateur, en insistant autant sur les motifs³. Tu vois ce que je veux dire? (Rire.)

M. P. Oui... Par rapport à cet étonnement, j'ai parlé d'émotion. Est-ce qu'on ne peut pas dire que l'étonnement est une forme d'émotion?

D. P. Si...

M. P. Ah! Quand même.

D. P. Évidemment! C'est même la...

M. P. La grande émotion, enfin...

D. P. Oui, c'est la première. Il ne peut pas y en avoir d'autre tant que celle-là n'est pas advenue.

M. P. Il s'agit donc bien de restituer une émotion.

D. P. Oui.

M. P. Parce que, tout à l'heure, tu parlais de notoriété, je parlais de réputation ; ce n'est pas la réputation qui est la plus spontanément accordée à tes diaporamas. (Rires.)

D. P. Je donne des indices notables, normalement, mais ils ne sont pas perçus.

M. P. Par exemple?

D. P. J'avais fait une exposition qui s'appelait *Mon amour*⁴, c'était quand même clair. J'avais fait un carton d'invitation pour SMP qui était un gros cœur⁵.

M. P. Oui, bleu, je sais.

D. P. Vert.

M. P. Il était vert finalement?

D. P. Il était vert.

M. P. J'avais le souvenir d'un bleu. Mais, alors, comme il y a la moquerie au

3. Des voitures notamment.

4. *Mon amour*, exposition personnelle à la galerie SMP en 2007.

5. Très joli carton d'invitation pour une exposition personnelle à galerie SMP en 2000. [n. d. a.]

milieu, puisqu'il y a insistence, sur les motifs... (Rires.) C'est un peu déroutant.

D. P. C'est déroutant, mais bon, je présume toujours de l'intelligence...

M. P. Ça n'est pas un reproche, Denis.

D. P. ... des spectateurs, tu vois?

M. P. Tu présumes que?...

D. P. Qu'on peut aller assez loin dans les déroutements. En même temps, tout est très simple. Les pièces sont simples. Il n'y a pas d'antichambre, de paravent. Tout est très direct.

M. P. Le côté déroutant vient de là. Parce que il y a un attendu que l'étonnement n'est pas produit par des choses simples.

D. P. Ça c'est une maladie.

M. P. C'est une maladie? Une convention... Je ne sais pas.

D. P. Non, c'est une maladie.

M. P. Très contagieuse apparemment. (Rires.) C'est carrément une pandémie. Dans les diaporamas plus récents, pour ceux que j'ai vus...

D. P. Tu as vu lesquels, récemment?

M. P. Ça date un peu, je parle de Berlin⁶, par exemple.

D. P. Tu n'as pas vu celui où il y a des voitures et des arbres?

M. P. J'ai vu celui de la Chambre du Commerce et de l'Industrie.

D. P. Plus récemment j'en ai fait deux, un pour Strasbourg et un pour Marseille, une exposition organisée par Rémi Bragard⁷; c'est un peu tout le temps la même histoire mais, quand même, il y avait des tentatives rhétoriques différentes.

M. P. Avec ce cliché où l'on voit David Dupont, ça c'était à Strasbourg⁸.

D. P. Par exemple.

M. P. Là, justement, il y avait une répétition.

D. P. Oui, mais c'est encore autre chose. C'est un autre biais. Pour revenir sur l'histoire de ce qu'on peut identifier — bon, ça nous éloigne de l'émotion, mais quand même, il y a de ça —, tu faisais remarquer qu'on n'est pas censé savoir ce que je vois pour la première fois et ce que je vois tous les jours. J'ai joué avec ça dans ce diaporama, et dans le petit cahier sur les gens qui rient.

6. La forme des choses (à Berlin), 2008

diaporama, 47 min (accompagnement musical : Mahler, Symphonie n°4).

7. Débout et couché, 2013

diaporama, 23 min (accompagnement musical : Berlioz, Harold en Italie).

8. Il rit, 2013

diaporama, 4 min 30 (accompagnement musical : Alan Vega, Fat City).

M. P. Oui, *Mon amour* justement. Non, ce cahier c'est *Noëlle*. Excuse-moi.

D. P. Ça a changé de nom en fonction des occurrences. Il y avait un premier diaporama quand on était aux Beaux-arts... Après, j'ai fait un *Sec au toucher* où il n'y a que des gens qui sourient et qui regardent l'objectif. Et qui sont tous de ma génération.

M. P. Que tu as appelé *Noëlle*⁹.

D. P. Voilà, et c'est vraiment le motif classique — du particulier à l'universel. C'est ce canon-là. Les gens qui te sont les plus proches, qui sont désignés comme étant les plus proches, sont ceux qui touchent tout le monde. Par exemple, tous les gens qui consultent le cahier pensent que tous ceux qui y sont photographiés sont des proches de l'opérateur, du photographe... Alors que ce n'est pas vrai. Il suffit que quelqu'un regarde l'objectif d'un photographe, en souriant, et en ayant l'air détendu, pour qu'on l'identifie comme étant un proche. Et cette proximité, elle est immédiatement partagée par le spectateur. Ce qui est assez sidérant. Cet étonnement, le regard adressé avec sympathie, te met immédiatement dans la situation du spectateur étonné.

M. P. Oui. Souriez, on vous regarde, etc.

D. P. Eh oui! Pour le diaporama de David, en fouillant dans mes archives je me suis aperçu que j'avais sept ou huit images de lui regardant l'objectif, souriant. Je les ai enchaînées, tout simplement. J'ai fait une séquence de cinq minutes où j'ai laissé les images s'afficher longtemps, 45 secondes chacune. C'est un diaporama lent. L'étonnement joue ici autrement, il y a un problème d'identification. On est étonné d'identifier, ou au contraire de ne pas comprendre une chose. On n'est pas certain de voir toujours le même personnage.

M. P. Parce que c'est à travers les époques.

D. P. À travers les époques, les coiffures changent, les attitudes changent.

M. P. On s'en doute un peu, quand même.

D. P. Ce n'est pas évident. On s'en doute, mais déjà, la question est posée. Est-ce bien le même? Le regard, le cerveau, est obligé de se poser cette question-là : est-ce vraiment le même?

M. P. Sur cette affaire d'articulation, dans le diaporama de Berlin il y avait ces plans où deux images identiques, semblables, donnent l'impression qu'elles...

D. P. Se suivent?

M. P. Voilà, mais en même temps un élément apparaît dans l'une des deux, qui se rajoute. Un personnage, par exemple, un passant. C'est assez rare.

D. P. Des images qui se suivent? En fait elles se suivent toutes.

M. P. Parce que c'est chronologique?

D. P. Les images sont restituées dans l'ordre chronologique de prise de vue. Elles se suivent toutes. C'est pour ça que je te parlais des ellipses tout à l'heure. C'est assez amusant que même un diaporama où les images, réellement, se suivent — dans l'ordre temporel, et spatial: elles suivent aussi mes mouvements —, produisent obligatoirement des ellipses. Il suffit de se retourner pour créer une ellipse.

M. P. Ou de fermer les yeux.

D. P. Ou de tourner la tête. Comme ce n'est pas du cinéma, on ne voit pas le mouvement allant d'un point A à un point B, mais on saute du point A au point B.

M. P. En même temps tu restitues l'étonnement, qui, au départ, est donc personnel. S'il n'y a rien d'autobiographique, il y a quelque chose de personnel.

D. P. Il y a un opérateur en tout cas. Il y a un corps, un cerveau et des yeux.

M. P. On peut même dire une personne, non? (Rires.)

D. P. Non, parce qu'il n'y a pas tout le temps de la psychologie.

M. P. Mais il y a de la volonté.

D. P. Des fois il n'y en a pas beaucoup. (Rires.)

M. P. Un peu suffit. C'est l'intention qui compte. (Rires.)

D. P. Oui.

M. P. Sans blague, je dis ça parce que le résultat, en même temps qu'il est perçu comme impersonnel, malgré tous les signaux indiquant qu'une même personne opère, n'est pas un résultat neutre. On parle d'un opérateur, on pourrait parler de caméra de surveillance, ou maintenant de drone.

D. P. Non, dès qu'il y a un opérateur ce n'est plus une machine. Il y a une différence, toujours. Toi-même tu viens de le dire, il y a une volonté. Ça désigne.

M. P. Voilà. Comment est-ce que tu comprends que ton travail soit perçu comme impersonnel, alors qu'il y a là justement une émotion très simple qui est un étonnement?

D. P. Alors, ça... Pfff... Il y a plein de raisons.

M. P. Est-ce que tu penses que si tu faisais des films ce serait différent? (Rires.)

D. P. Non, je ne pense pas. Une des premières raisons est que les motifs ne sont pas très recherchés. Ils sont d'une certaine manière un peu *feignants*.

M. P. C'est-à-dire, les premiers qui viennent?

9. *Noëlle*, collection *Sec au toucher*, éditions P, 2009.

D. P. Oui, ce qui donne un caractère impersonnel. Il n'y a pas d'exotisme. Les cadrages ne sont pas très recherchés non plus. Ils ont l'allure du sommaire, en tout cas.

M. P. À une époque tu parlais de naturalisme. Ce sont deux manières de dire la même chose, mais ce n'est pas pareil de dire sommaire et naturaliste.

D. P. Oui... Là, je dis sommaire, pour l'instant.

M. P. Je t'en prie...

D. P. Bon... L'aspect impersonnel fait que c'est vu comme sommaire.

MP. On est d'accord. Les objets photographiés sont perçus comme sommaires. Le cadre aussi est perçu comme sommaire, plutôt que comme naturaliste.

D. P. Oui. Et il n'y a aucun travail de lumière. J'ai évacué, volontairement, au fur et à mesure, les artifices, ou les figures canoniques de la photographie qu'on appelle la photographie d'art. Même quand c'est de la photographie conceptuelle, on va dire encore photographie d'art. J'ai évacué tout ça, volontairement.

M. P. Au début, tu utilisais un flash, quelques fois.

D. P. Par moments j'en utilise un. S'il le faut, mais ce n'est qu'une donnée technique. Je n'y accorde aucune importance. Il faut juste que l'image soit lisible à la fin. Je ne construis pas avec ça, ou très peu. C'est une image pauvre. C'est-à-dire que ce n'est pas une image qui a l'allure de la pauvreté; elle est réellement pauvre. Grossièrement, c'est l'image standard amateur, mais réussie.

M. P. Prise avec l'efficacité optimale.

D. P. Voilà.

M. P. Sur ton site¹⁰, dans le *Tout venant* je pense, tu stipules que les clichés ont été pris avec un appareil amateur. C'est dans ce sens-là?

D. P. Oui, mais je ne le dirais plus, en fait.

M. P. Ah. Parce que le dire, c'est déjà?...

D. P. Oui, c'est déclaratif, ce n'est pas intéressant.

M. P. C'est déjà une position professionnelle de le dire?

D. P. Voilà. Je ne le dirais plus parce qu'un amateur peut faire des photographies d'amateur avec un appareil professionnel, un professionnel fait des photographies professionnelles avec un appareil amateur. Tout ça, on s'en fout en fait, c'est sans intérêt.

M. P. Néanmoins, le fait que tu dises que tu ne le dirais plus... (Rires.) C'est un

peu ce même mouvement dont je parlais au départ, c'est-à-dire quelque chose qui n'a pas besoin d'être énoncé. Quand on dit que c'est beau, tu vois?...

D. P. C'est marrant. Ce qui n'a pas besoin d'être énoncé, en fait ça ne se voit même pas, alors que c'est massif, tellement massif dans la construction que personne ne le voit. On ne sait pas pourquoi ce n'est pas vu mais ce n'est pas vu. Quand j'ai commencé à faire des photos avec des petits appareils, par exemple — non pas parce que c'était des appareils amateurs, mais parce qu'ils étaient petits —, j'ai décidé de ne faire que des photos horizontales. Pendant quinze ans je n'ai fait que des photos horizontales avec ces appareils de petit format. Tout ce que je produisais, qui sortait de ces appareils, était horizontal. Quand tu as un appareil photo en main, tu sais tout de suite que tu peux le retourner et faire des photos verticales ou horizontales. Et, en quinze ans, je n'ai jamais eu une seule remarque à ce propos. Personne ne l'a relevé. C'est magnifique! C'était normal. C'était tellement ordinaire que...

M. P. Ah! Ça ne se voyait même pas.

D. P. Ça ne se voyait pas. Alors qu'il n'y a que des photos horizontales.

M. P. Oui, mais tout le monde se dit : c'est le diaporama.

D. P. Non, on a l'habitude des diaporamas avec la bascule. Il y en a même de très connus. Dans celui de Nan Goldin¹¹, il y a du vertical et de l'horizontal. Ça ne gêne personne.

M. P. Chez Nan Goldin, personne ne regarde le cadre, non?

D. P. Mais si! Plus que dans mes images.

M. P. Ah ouais? Et l'objet aussi? (Rires.) Les gens, chez Nan Goldin, regardent beaucoup l'objet.

D. P. Oui... Parce que c'est ce qui est montré.

M. P. Tout à l'heure on parlait de film. La possibilité de faire un film, ça te?...

D. P. Si je faisais un film... (Rires.) Je te l'ai déjà dit, je ne me suis jamais projeté là-dedans. Par contre j'ai un titre de film qui me plairait. Ça serait *Le goût du pâté*.

M. P. Vas-y... Il y a une anecdote peut-être?

D. P. Non, c'est la version française du cinéma méditatif japonais. *Le goût du saké*, c'est *Le goût du pâté*.

M. P. Ce serait un film contemplatif alors...

10. <http://www.realisme.fr>

11. Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* diaporama, 1987.

D. P. Voilà. Mais qui s'appellerait *Le goût du pâté*.

M. P. Ça nous ramène à la question du territoire. (Rires.)

D. P. Tu enregistres l'image aussi?

M. P. Non, c'est une séquence audio.

D. P. Je ne sais pas si on peut enregistrer l'image.

M. P. Je ne sais pas. Je pense qu'en faisant une séquence vidéo... Il y a un œil intérieur à l'écran. (Rires.) Je ne vois même pas comment on peut enregistrer le son, mais le fait est que ça marche. Le son, ça me paraît plus logique... L'image, je ne sais pas. Et cette question du territoire?... Enfin, je rebondis sur cette version française. Dans *Réalisme français*, il y a une volonté de donner une version française de quelque chose. Ce serait quoi, cette chose?

D. P. Ouh là...

M. P. Si je ne dis pas une connerie...

D. P. Une version française?

M. P. Oui. C'est toi qui a employé le mot.

D. P. Non, mais ça c'est une boutade!

M. P. D'accord, mais, pour ma part, je l'ai toujours compris comme ça; c'est-à-dire que c'était *Réalisme français* parce que la France est ta réalité, ou notre réalité.

D. P. Oui, c'est un donné. Ça ne sert à rien de faire semblant de ne pas y être.

M. P. Voilà... de vivre ailleurs. Mais cet ailleurs serait constitué par quoi?

D. P. Par ce qui est là où tu n'es pas allé... (Rires.)

M. P. Pour Présence Panchounette, par exemple, ils avaient un certain rapport à la France. Présence. Pan est un emprunt américain et chounette un diminutif, etc. Il y avait une envie de faire un truc franco-frenchy.

D. P. Tout simplement, de ne pas faire semblant d'être ce que tu n'es pas. Mais c'est pareil avec l'étonnement. C'est accepter d'être étonné là où tu es, et ne pas croire que tu seras plus étonné si tu vas ailleurs. C'est l'adage : l'herbe est toujours plus verte ailleurs. Mon cul! C'est un peu l'antithèse de *L'Arrière-pays* de Yves Bonnefoy. Surtout ne pas se projeter dans l'arrière-pays mais rester dans la vallée où tu es né. Alors que je n'ai aucun territoire, en plus...

M. P. La vallée du Rhône...

D. P. Grosso modo, c'est le respect et la fidélité à ses sensations : ne jamais mentir à ses sensations.

M. P. Ça c'est ta position mais, en même temps, est-ce que tu n'as pas une

position à rebours d'une autre répandue dans ton entourage, puisqu'il y a toujours une manière de réagir aux choses?

D. P. Là, c'est une figure beaucoup plus construite et plus intellectuelle de mon travail. J'essaie toujours que tout soit orienté contre l'esprit de sérieux. S'il y a du contre, ou du à rebours, c'est contre l'esprit de sérieux. J'imaginais qu'une pièce appelée *Réalisme français* allait à l'encontre de l'esprit de sérieux. Surtout quand c'est des photos juste minables de cinq villes en France, avec de la musique populaire anglaise ou américaine des vingt ou trente dernières années.

M. P. Alors, est-ce que l'endroit où l'on ne va pas est marqué par une langue?

D. P. Non. Les chansons sont celles que j'écoute, donc c'est là où je suis. C'est strictement là où je suis, où nous sommes. C'est ce qu'on écoute. C'est la concomitance des choses qui fabrique les sensations. Tu es dans une chambre d'adolescent, à seize ans à Évreux, et tu écoutes du Bob Marley. Ces choses sont contemporaines. La chambre d'adolescent à Évreux est absolument contemporaine de Bob Marley. Là, il y a du naturalisme. Il me semble que c'est typiquement la position naturaliste. D'être honnête avec ça, et de ne pas le décharger ni le surcharger.

M. P. Et, pour des diaporamas plus récents, si tu es dans une résidence d'artiste à Berlin, tu écoutes Mahler? (Rires.)

D. P. Non... Là il y a...

M. P. Ça change, donc il y a une évolution, non?

D. P. J'écoute encore du Bob Marley; mais il y a des contraintes. Quand je fais un diaporama qui dure presque trois quarts d'heure...

M. P. Tu ne peux pas passer des morceaux de trois minutes.

D. P. Si, en fait je pourrais. Mais ici le format, d'emblée, devient plus filmique. Il fallait de la musique qui ne soit pas «forté» en permanence. Il fallait que la musique disparaisse, d'elle-même.

M. P. D'accord, qu'il y ait des nuances dans le flux...

D. P. Dans la musique, je n'ai pas envie de faire de montage : je la prends tel quel comme je prends les images tel quel. Les sujets dans les images je les prends tel quel. Je les centre dans le cadre. La musique, je fais pareil, j'essaie d'intervenir le moins possible. Comme les images sont des ready-mades, les musiques qui accompagnent les images sont des ready-mades. C'est juste un choix. Du coup je suis allé directement vers de la symphonie, et de la symphonie où ça monte et ça descend, où, des fois, la musique disparaît complètement. Après, c'était du Mahler sur Berlin, ça tombait bien. Mais j'en ai remis ailleurs, du Mahler. Et puis il y avait un truc qui était bien avec Mahler, c'est qu'il passe d'une émotion à l'autre, en permanence.

M. P. Ah! ben ça, oui.

D. P. Il passe du grotesque au sublime.

M. P. D'un registre à l'autre...

D. P. Et ça c'était important, pour ce diaporama-là. Parce que cette musique accompagne bien le flux des images, tout simplement. On passe de l'intérieur d'une église à une poubelle qui ressemble à un anus. C'est bien que la musique ait cette capacité d'aller si vite.

M. P. Une musique plastique...

D. P. Et puis qui joue. J'ai toujours l'impression que la musique de Mahler est très rigolarde. Ça va tellement vite dans la succession des émotions que ce n'est pas possible autrement. C'est comme du théâtre burlesque. Pouff! Ça part dans tous les sens.

M. P. Oui. J'imagine souvent que c'est lié au fait que c'est l'époque de l'apparition du cinéma, que ça le préfigure.

D. P. Il compose alors que le cinéma est déjà une machine en train de se mettre en route, non?

M. P. Oui, mais l'idée des grands films qui se feraient plus tard était préfigurée dans la forme musicale. La symphonie, chez Mahler en particulier. Tout à l'heure, tu as parlé d'universel. Tu as dit aussi que tu captais les choses comme tu les perçois et que tout le monde peut les percevoir comme ça. On pense à l'air du temps. La même idée au même moment. Pour un territoire donné, il est question de partager quelque chose?

D. P. Tout le temps! Je suis convaincu que n'importe qui produirait les images que je produis... Je pourrais les récupérer, mais cela ne m'intéresse pas. Pour le coup c'est peut-être un fantasme, j'ai toujours l'impression que quelqu'un d'autre pourrait les faire à ma place.

M. P. Ça ne t'intéresse pas de travailler avec un collectage; parce que tu as plaisir à faire des images, ou bien c'est une facilité tout simplement?

D. P. Il y a plusieurs raisons. J'ai énormément de plaisir à les faire, je perdrais ça. Et je pense que l'unité du regard, quand même, ça...

M. P. Ah! Voilà.

D. P. Et oui... Il y a un truc particulier.

M. P. C'est-à-dire que, toujours derrière cette...

D. P. Il y a un regard qui insiste. Il y a un regard un peu têteu.

M. P. Donc, derrière cette absence d'objet déterminé il y a quand même une tête.

D. P. Oui. (Rires.) Bien faite.

M. P. J'en reviens au point de départ. C'est quelque chose dont je me suis rendu compte avec une pièce que j'avais faite pour mon diplôme, la table, qui était une copie. C'était précisément une copie, et comme type d'œuvre ça se voulait un ready-made, en kit, ou bien autoconstruit... J'ai mis des années à m'apercevoir qu'elle représentait beaucoup de choses, pour moi, mais qui n'étaient pas énoncées dans le projet. J'avais voulu la construire pour des motifs tout à fait raisonnés, en termes d'esthétique : la copie, etc. Je reviens à cette idée de départ, que l'émotion est recélée dans une proposition qui se présente sous d'autres aspects que ceux de quelque chose qui restituerait ou véhiculerait une émotion.

D. P. C'est vraiment pas simple, ce truc.

M. P. Non. Je ne dis pas que c'est simple. Tu n'es pas obligé d'avoir une réponse. Je pense que ça marche comme ça pour beaucoup de choses, et que l'expérience que j'ai faite est répandue. Par exemple, cet été quand je suis venu à la Favarié, tu as parlé de *L'Autojournal*, je ne sais plus pourquoi. Tu as dit qu'à une époque tu le lisais régulièrement.

D. P. Oui, quand j'étais gamin.

M. P. Dans tes clichés de voitures, par exemple, il y a une Renault Scénic dont le titre, dans le livre *Mon amour*¹², est *Renault Scénic*.

D. P. Oui.

M. P. On se rapproche de *L'Autojournal*...

D. P. Tu veux en venir où?

M. P. Tu parlais d'étonnement. Est-ce qu'on peut parler d'émotion d'enfant?

D. P. Évidemment. Mais, par contre, ce ne sont pas des émotions biographiques.

M. P. C'est l'enfant actuel. C'est-à-dire une reconnexion avec l'étonnement de l'enfance.

D. P. Oui. S'il y a quelque chose qui m'excite, c'est ça, l'étonnement. C'est une disposition qui est possible, il suffit de l'actualiser, comme d'autres dispositions de l'être humain. Ce n'est pas parce que ça a eu lieu dans l'enfance que ça ne peut pas avoir lieu après l'enfance. Même s'il y a des différences : l'expérience vient perturber tout ça, mais ça a tout à fait lieu de continuer à exister. Il y a un texte à ce propos, d'un philosophe du Cercle de Vienne, Moritz Schlick, *Le Sens de la vie*¹³. C'est un logicien, un gars sérieux... Selon lui, le sens de la vie, c'est lorsqu'on arrive, suffisamment souvent et suffisamment longtemps, à être dans la même disposition que dans l'enfance, qui est d'agir sans but; cette puissance de l'agir sans but, sans finalité en tout cas.

12. *Mon amour*, éditions P, 2008.

13. *Le sens de la vie*, Moritz Schlick, éd. Manucius, 2016.

M. P. Et qui existe en art...

D. P. Et qui existe en art. Quand je dis but, c'est lorsqu'on ne se pose pas la question des conséquences de ses gestes, et quand on ne leur projette pas d'avenir.

M. P. Pas de jugement, rien.

D. P. Voilà. Au moment de produire un geste, quand tu prends une décision, tu n'anticipes pas le mouvement qu'il va induire. L'étonnement du regard peut être de cet ordre. Au moment où tu vois, où tu es étonné, tu acceptes de ne pas présumer et de ne pas charger ce que tu es en train de voir.

M. P. Et même de ne pas penser à ce que tu vas voir après.

D. P. Ni à ce que tu as vu avant.

M. P. Pas seulement dans le contexte d'un diaporama, dans la réalité aussi. Donc, le diaporama correspond assez bien.

D. P. Merci de l'avoir remarqué. (Rires.) Oui, tout simplement parce qu'une image efface l'autre.

M. P. Et quand tu faisais cette boucle vidéo, avec la R5, avec le clignotant à gauche¹⁴.

(Rires.)

D. P. Il y avait quelque chose de ça. L'idée première, c'était d'essayer de rendre la sensation qu'on a, au bord de la route, prêt à traverser, quand il y a un canard qui arrive, et qui tourne sans mettre son clignotant.

M. P. C'est une sensation de piéton.

D. P. C'est une surprise qui advient. Ah ! Finalement il tourne. On présume d'un événement, et cela ne se déroule pas comme on l'attendait.

M. P. Et, comme il ne se produit pas tel que tu l'avais prévu...

D. P. Il produit une émotion.

M. P. Et tu n'as pas pu projeter ce qui allait y succéder.

Ainsi de suite...

14. Voiture !, 1996
vidéo, muet, diffusion en boucle.

Chien



Moto



Chien et moto

1998

2 photographies couleur, caissons lumineux, 30 x 40 cm

«Les yeux sont des témoins plus exacts que les oreilles.»
Héraclite, Fragment 77

L'exposition *Tout* repose sur un double dispositif : *D'une part, l'artiste met à contribution la librairie* l'histoire de l'œil en tant que collection d'ouvrages imprimés : son fonds, doté de 10 000 livres, est utilisé comme moyen de diffusion aléatoire d'autant de photographies. Chaque tirage, tamponné au dos d'un simple «Tout», est placé dans un des livres de la librairie. Les clients de la librairie auront donc la surprise de ce singulier signet offert, sans aucun rapport avec le contenu de ses pages.

D'autre part, un diaporama installé dans la véranda de la galerie ho dévoile lentement les même images. Il faut une douzaine d'heures pour voir l'ensemble des photographies, agencé dans un ordre presque aléatoire défini au départ. Diaporama accompagné des symphonies de Gustav Mahler dirigées par Léonard Bernstein. (Clin d'œil aux *Merveilles du Grand Tout*, l'étonnante symphonie du «héros» du *Docteur Faust* de Thomas Mann?)

Ce double dispositif peut à lui seul donner lieu à bien des spéculations. L'artiste coupe court par la littéralité de son projet, et, surtout, par sa matière même. Car, au fond : qu'est-ce que ce «tout»? Que sont ces images? Quel est ce projet à la vocation holiste affichée? D. Prisset veut-il vraiment tout montrer?

La masse d'images offertes est difficilement appréhendable : nichée entre les pages de tous ces livres, ou étirée dans un diaporama d'une demi-journée. Mais voilà qui est normal : après tout, l'artiste a mis vingt ans à glaner ces images. Sorte de «tout venant», la somme d'images dépeint une multitude d'aspects du monde commun saisis à travers une assez longue unité de temps.

Que voit-on? Quels sont les éléments de ce *Tout*? Il est tentant de chercher à dégager des thématiques, du type de celles que D. Prisset a déjà abordées dans ses travaux précédents : alors «ça parlerait» : de filles, de voitures, d'éléments d'architecture (moderne ou ancienne), de portraits souriants, d'éléments d'exploration urbaine (Marseille, Berlin, Valence, ...), de fleurs, d'arbres, d'enfants (beaucoup), de trottoirs, de façades, d'enseignes, de repas, de tables, d'amis vivants ou disparus, de nuages, d'intérieurs, d'extérieurs, ... : alors? Oui : tout est dans *Tout*. Ces images naturalistes, prises au fil du temps, dessinent un vaste réseau de sens possibles que l'artiste s'emploie – par les deux dispositifs qu'il utilise pour les montrer – à démythifier et à mettre au premier plan. Chaque image garde sa propre signification, et apporte en même temps sa pierre à un édifice difficile à saisir. «Bien qu'excédant, montrant trop de choses, ces images viennent vers nous, s'animent ensemble d'un mouvement amical.» Mais soyons réaliste : nous ne verrons pas tout.

David Vivarès



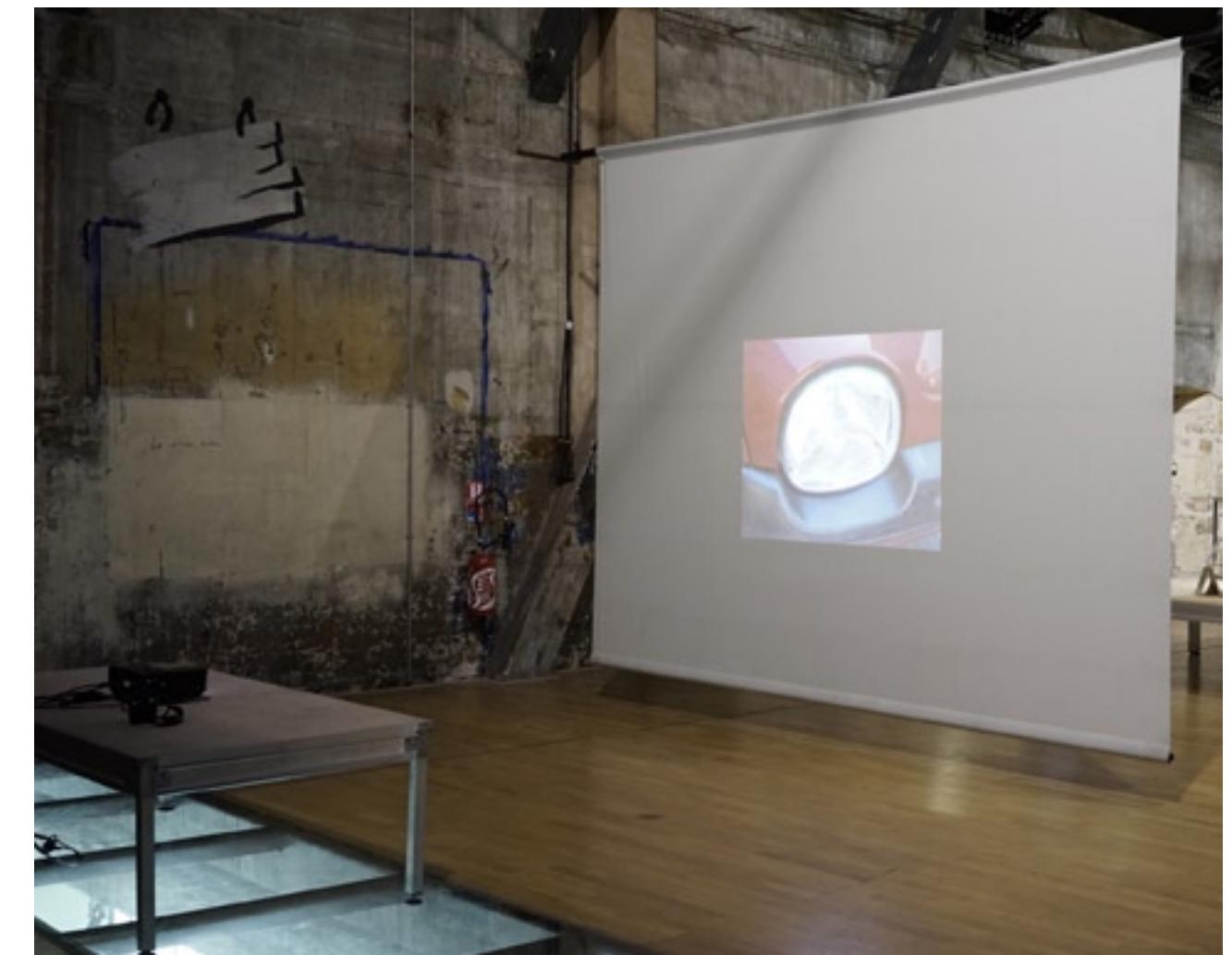
Tout

2014

Deux versions présentées à la galerie-librairie L'histoire de l'œil :

~ un diaporama vidéoprojeté de 16 heures (en boucle), 12 817 images accompagnées de l'ensemble des symphonies (dans le désordre) de Gustav Mahler dirigées par Léonard Bernstein

~ 10 000 tirages différents de 9,5 x 12,5 cm chacun, tous glissés dans les 10 000 livres du fond de la librairie



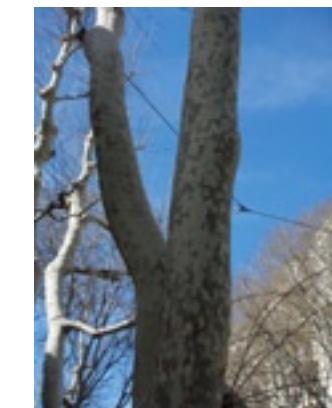
Debout et couché

2014

diaporama de 23 min (en boucle), 458 images accompagnées de *Harold en Italie*, de Hector Berlioz

vue de l'exposition *La huitième zone*, commissariat : Rémi Bragard
Montévidéo, mai 2014

Debout et couché

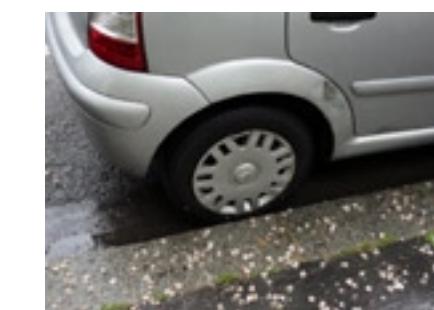
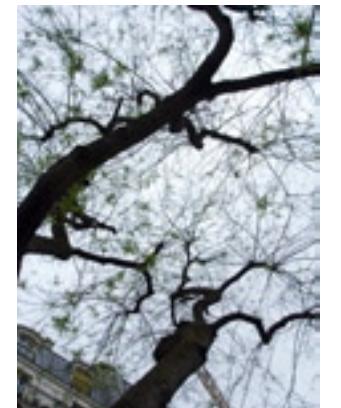
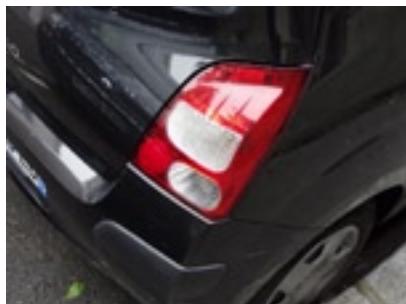


extrait

Debout et couché

Debout et couché

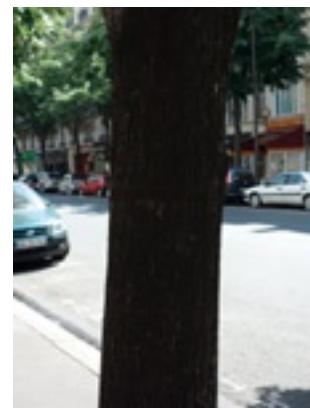
Debout et couché



extrait

Debout et couché

Debout et couché



...

extrait

Les œuvres de Denis Prisset sont réalisées à partir d'une banque de photographies, autant de traces d'une déambulation ininterrompue. Si des formes sont récurrentes (voitures, chiens...), les instants captés sont soit complètement génériques (des vues de villes indistinctes) soit complètement particuliers (des soirées entre amis...). De ce stock d'images, l'artiste réalise des éditions (*Mon amour*, éditions P, Marseille) des diaporamas qu'accompagnent des morceaux de musique classique, dramatisant leur diffusion, ou encore des tirages réalisés en superposant deux images de format différents. Ces dernières pièces donnent lieu à une image hybride qui citerait ses sources tout en inventant une nouvelle forme.

Vincent Romagny



Un plus un (série en cours)

2013
tirages jet d'encre contre-collés au murs
dimensions variables

vue de l'exposition *The Souls, a Twice-Told Tale*, commissariat : Vincent Romagny
Ceaac, février-mai 2013

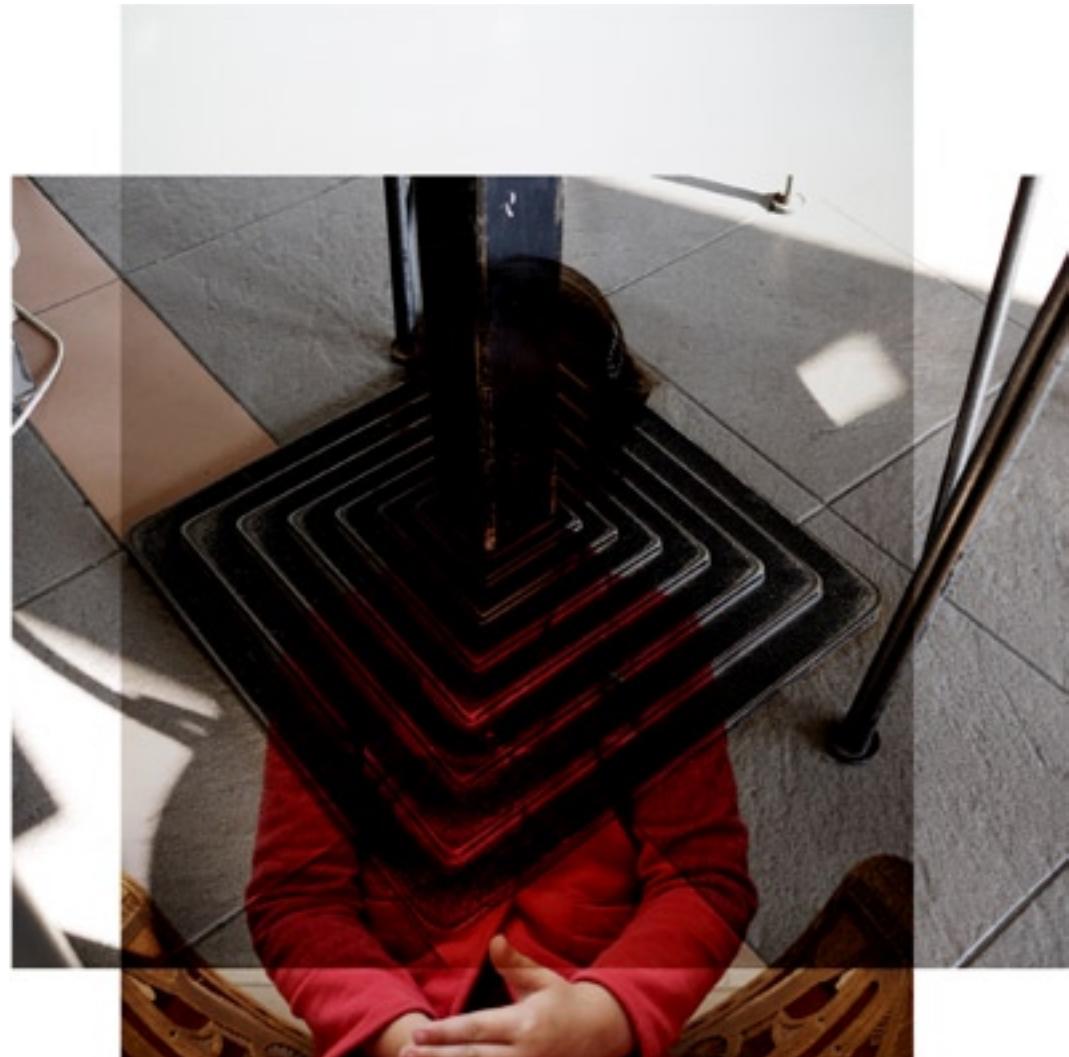
Un plus un



Un plus un



Un plus un



Un plus un



Un plus un



Un plus un





Il rit

2013

diaporama de 4 min 40 (en boucle), 7 images accompagnées de *Fat City*, d'Alan Vega

vue de l'exposition *The Souls, a Twice-Told Tale*, commissariat : Vincent Romagny
Ceaac, février-mai 2013



Trois semaines exclusivement consacrées à réaliser des photographies. En vélo. La météo était parfaite.

Environ 4500 images récoltées au cours de déambulations qui ont été de plus en plus orientées. À la fin je n'apercevais presque que des formes et des ornements dans les choses qui m'environnaient. Cela donne un diaporama restituant ce fourmillement chaotique des formes et des ornements qui sont issus de la volonté de construire de l'ordre avec et entre les choses du monde.

Les images sont projetées dans l'ordre chronologique de prise de vue.

D.P.

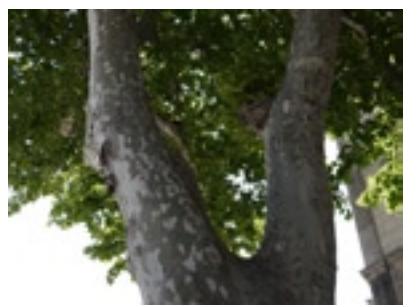
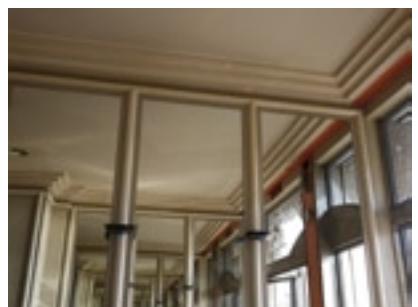


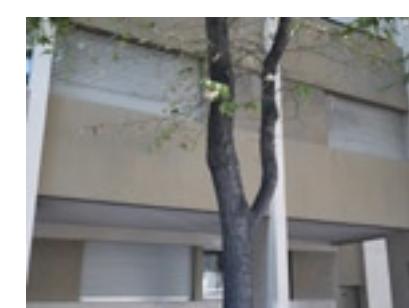
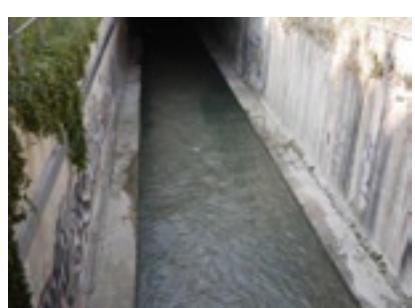
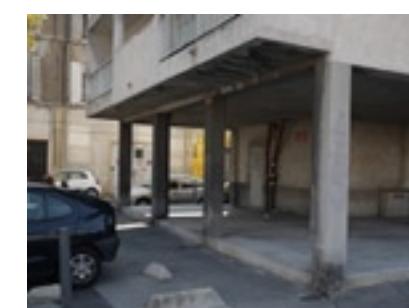
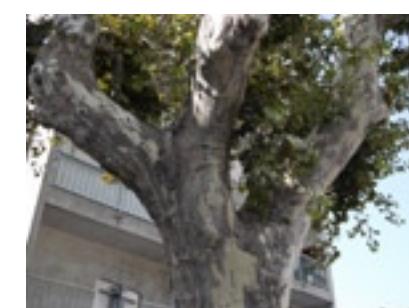
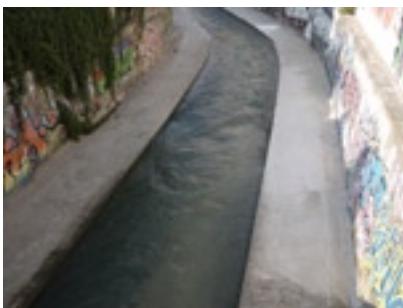
La forme des choses (à Marseille)

2010

diaporama de 35 min (en boucle), 767 images accompagnées de Harold en Italie, de Hector Berlioz

vue de l'exposition *The Souls, a Twice-Told Tale*, commissariat : Vincent Romagny
Ceaac, février-mai 2013





...

J'ai passé quatre semaines à Berlin du 5 juin au 1 juillet 2008.
La météo était parfaite.

Ce séjour a été presque exclusivement consacré à réaliser des photographies en vélo.
Environ 3000 images récoltées au cours de déambulations qui ont été de plus en plus orientées.
À la fin je n'apercevais presque que des formes et des ornements dans les choses qui m'environnaient.
À la fin cela donne un diaporama restituant ce fourmillement chaotique des formes et des ornements qui sont issus de la volonté de construire de l'ordre avec et entre les choses du monde.

Les images sont projetées dans l'ordre chronologique de prise de vue.

D.P.



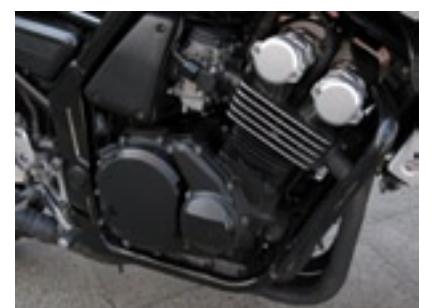
La forme des choses (à Berlin)

2009

diaporama de 47 min (en boucle), 900 images accompagnées de la première symphonie de Mahler

vue de l'exposition *Avant de partir !...*, galerie SMP, Marseille, 2009

La forme des choses (à Berlin)



La forme des choses (à Berlin)

La forme des choses (à Berlin)



...

extrait

La forme des choses (à Berlin)

L'économie de l'exposition intitulée *mon amour* passe par la modestie des moyens et la ténuité des effets. Chacune des dix images tire le portrait de son sujet; en même temps, de nombreuses associations, des «airs de famille» promènent le regard d'une image à l'autre. Le plan de l'exposition pourrait ainsi servir à bâtir des tableaux de correspondances, nous proposer des jeux d'oppositions classiques (constructions/nature, monde vivant/minéral, monde symbolique et sacré/profane,...) entre les différents motifs qui nous sont présentés.

S'il y a une telle tentation, c'est justement parce que, apparent paradoxe, il n'y a rien de rhétorique, de normé, dans le jeu organisé avec, ou pour, notre regard. L'absence d'effet démonstratif, même lorsqu'il s'agit d'un bâtiment symbolique (comme l'institution du parlement européen) ou sacré (le dolmen, la maison carrée de Nîmes), évite que nous soyons distrait de l'objet de la photographie. Le bâti, l'assemblage minéral est bien campé, planté en plein cadre. Jamais élément phénoménologique, le sujet est moment d'une expérience intégrée, facilement partageable et appréhendable par tous. Ainsi, cette vigne est une vigne. Une image simple et universelle; sans truc. Ce que la photographie nous montre, elle le donne à voir dans une littéralité volontaire, sans artifice, avec un souci de réalisme, d'appel à la reconnaissance du regardeur. Voir d'abord l'objet, massif, tête, avant de pouvoir élargir notre champ de vision.

La progression du regard prend peu à peu l'air d'une drôle de procession. Si l'on saisit le processus, la déclaration d'amour (du titre) s'adresse bien à quelqu'un; mais elle a aussi une vertu holiste. La nature, les constructions humaines (architectures, monuments, situations festives) rentrent en muette discussion, et tressent une sorte de monde, dans lequel il y a des différences entre les choses, mais où les choses ne prennent leur sens que dans la confrontation, sur l'arrière-plan des différences. Quoi de plus différent en apparence qu'une voiture de série et un saule pleureur? Mais, pourtant, un sentiment de communauté survient, qui se structure au fil du regard, du temps passé entre les images et leur rythme lent. Deux scènes seulement mettent en présence des sujets humains, mais elles sont deux moments suspendus de bien-être. Les corps saisis sont confiants et ensembles, confiants parce qu'ensembles. Une fête qu'on dirait de village, une fin de repas du dimanche. Là encore, holisme discret, sens de la communauté partagée. En chemin, nous avons donc regardé des fragments du monde, fait des expériences. Comme toujours, depuis le présocratique et depuis Dante, l'Amour est le premier moteur, l'origine et la fin, indéfinissable, intangible, de tout ce qui est; le déclencheur, ici, de l'instant photographique.

David Vivarès



Mon amour

2007

exposition personnelle à la galerie SMP, Marseille

10 tirages jet d'encre collés au mur et 2 diaporamas (projection vidéo), 80 x 100 cm environ



Mégane Scénic
Amarens, 2005



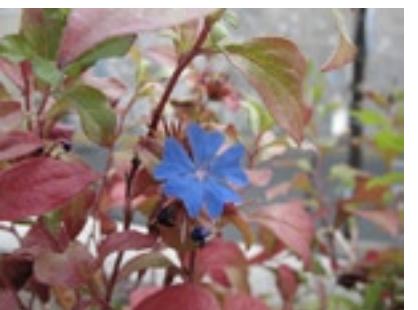
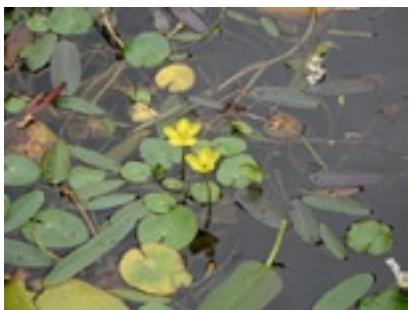
Dolmen
Vaour, 2005

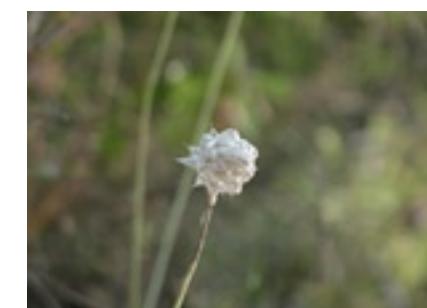


Anne, Missa, David, Maryse, David, Noëlle
Amarens, 2002



Des fleurs
2006
diaporama de 10 min 30 (en boucle), 61 images0.







Le parlement européen
Strasbourg, 2006



Saule
Amarens, 2003



Pylône électrique
Plateau du Quercy, 2006



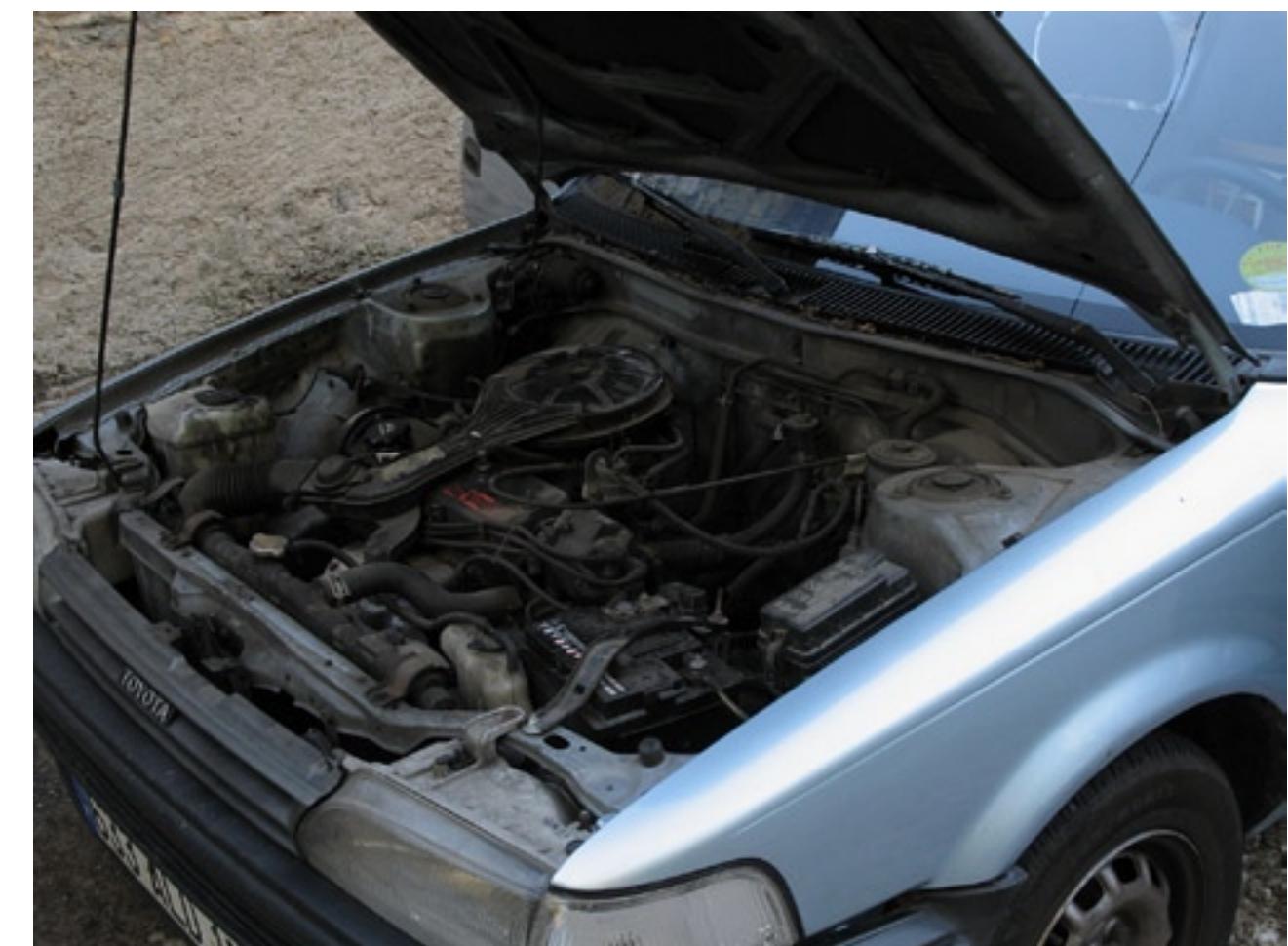
La maison carrée
Nîmes, 2005

Mon amour



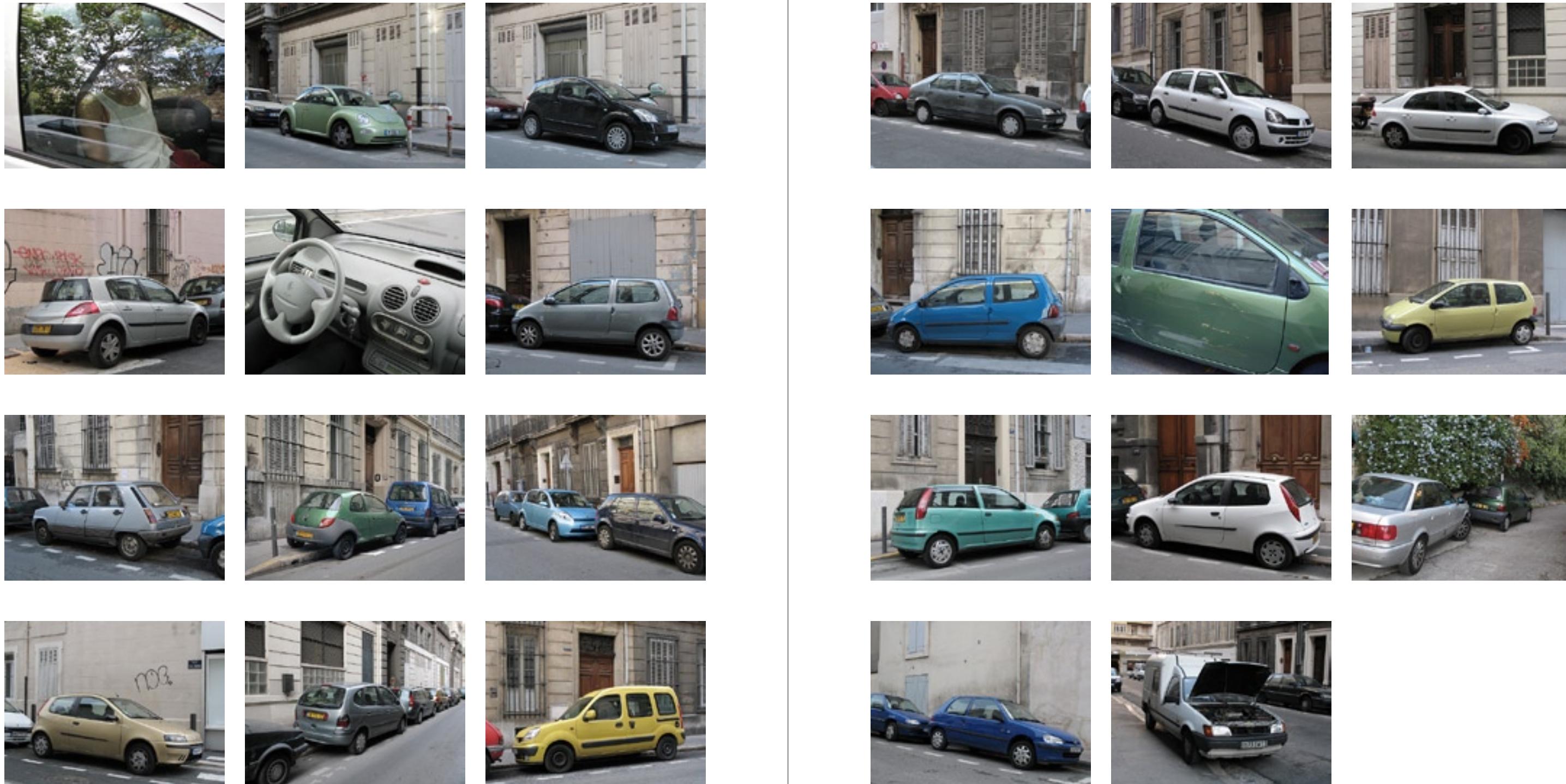
Daphné, Noëlle
Marseille, 2004

Mon amour



Des voitures
2007
diaporama de 7 min 50 (en boucle), 47 images





Des voitures
2007
diaporama de 7 min 50 (en boucle), 47 images



Immeuble
Montrouge, 2006

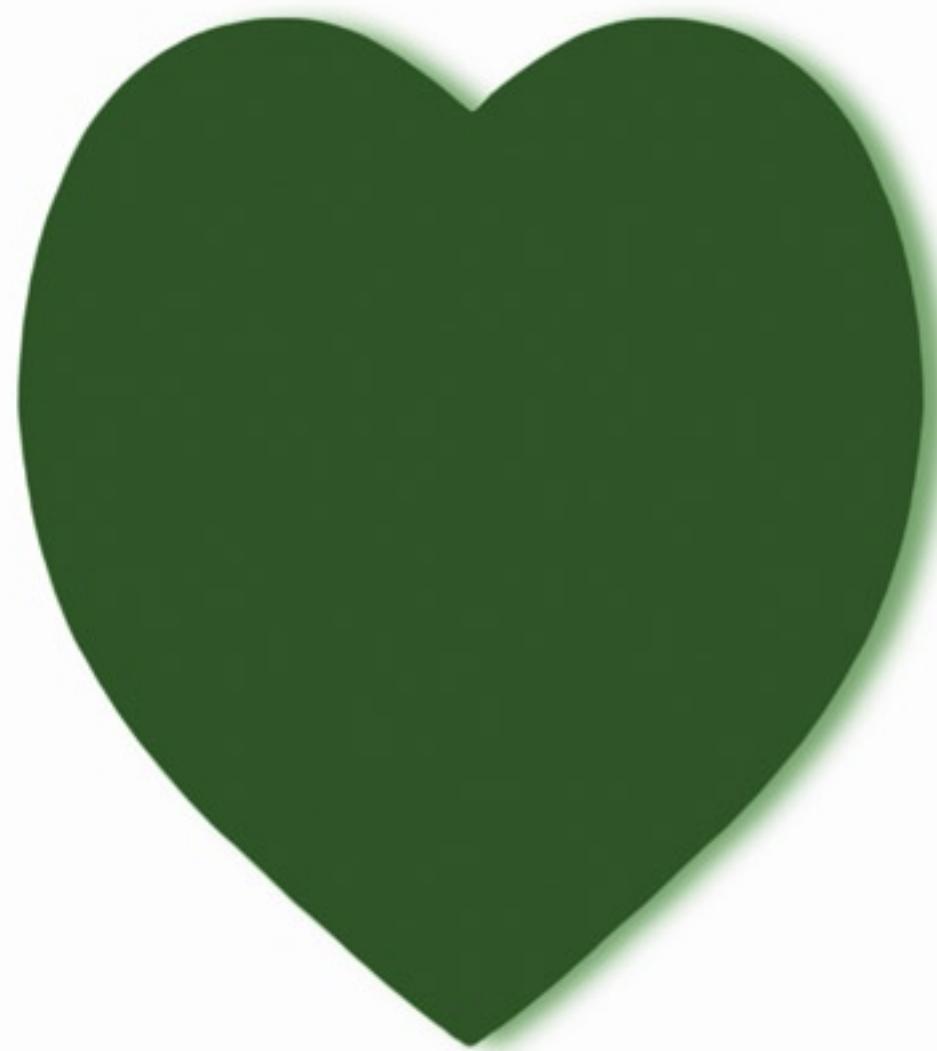


Vignes
Souel, 2005



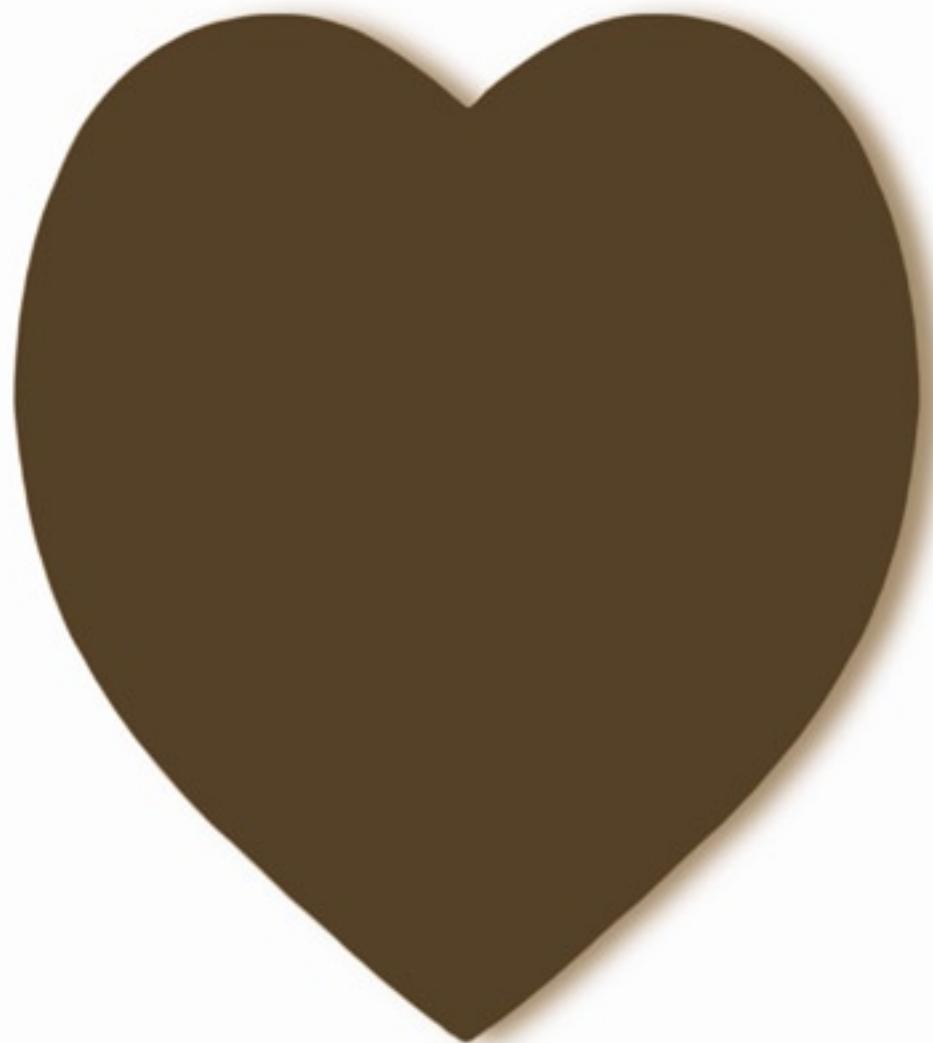
Mon amour
éditions P, 2008

20 x 25,5 cm
48 pages, 500 ex.
couverture souple et jaquette
quadrichromie offset
papier CreatorSilk 150 gr



Cœurs

2000
impressions jet d'encre, 130 x 170 cm chacunes.





Les filles et les voitures

1998

8 tirages jet d'encre, contrecollée sur pvc, 80 x 120 cm

Les filles et les voitures



Les filles et les voitures



Les filles et les voitures



Les filles et les voitures







Denis Prisset était invité en été 1998 au Centre d'Art pour l'exposition *Cet été là*. Avec humour ; il présentait quatre photographies de jeunes filles, de celles qui pourraient être nos belles cousines, copines ou soeurs et quatre voitures genre twingo aux coloris frais. Il était question de filles et de bagnoles (les filles et les voitures).

Réalisme français est une pièce qui finalement explore les mêmes ressort d'humour, certes, mais surtout de proximité, de terrain connu. Loin d'effet de banalité, il s'agirait surtout de neutralité. Une neutralité obtenue comme le résultat d'une équation aux paramètres intangibles pour qu'on ne puisse déceler autre chose que ce que tout le monde connaît. L'hypnose obtenue par ce postulat de travail est très saisissante. Un point focal plus ou moins présent dans l'image, peu de monde, un cadrage «visuel» (correspondant à une vue naturelle), une lumière qu'on qualifiera de «pale», et un seul plan large pour chaque ville. Fort de tels paramètres, Denis Prisset a choisi ses points de vue comme on regarde distraitemment un paysage

urbain dans cinq villes : Marseille, Grenoble, Valence, Paris, Lille, ... à la mer, à la montagne, une petite ville de province, une capitale et le nord. 81 fois cinq, soit 405 images en une heure et quart de projection. Le diaporama de chaque ville est accompagné d'une musique : Happy Mondays pour Marseille, New Order pour Grenoble, Daniel Johnston à Valence, Prince à Paris et Lee Perry pour Lille. L'énergie du rock, un désespérant dimanche après-midi.

Stupide est une œuvre «labyrinthe». D'aucun voudront gloser en degré, mais il n'y a ici ni premier ni xième degré. On pourra, en tant que regardeur, être interpellé voire insulté par le mot, directement. On pourra tout simplement sentir la vérité pure de sa propre assertion. On pourra aussi «voir» notre naturelle et incommensurable perplexité ou bien trouver «ça» drôle. Ce n'est pas une peinture, c'est un mot en tirage de plan sans valeur.

Philippe Saulle

Stupide

1997
tirage jet d'encre, 130 x 200 cm.





Réalisme français

1999 - 2001

Réalisme français est constitué de cinq diaporamas de 81 images chacun.

Les diaporamas représentent chacun une ville française : Marseille, Grenoble, Valence, Paris et Lille.

Chaque diaporama est accompagné de musique et dure 13 minutes.

Les images ont été réalisées entre juin et novembre 1999.

Réalisme français existe sous trois formes :

Les projections des images à leur format d'origine, diapositives 24x36 ;
un film en format DVD ; et un CD-ROM.

La réalisation des images a été produite par artconnexion, Lille ;
le film DVD par le CRAC, Sète

Musiques d'accompagnement :

Marseille - Happy Mondays

Grenoble - New Order

Valence - Daniel Johnston

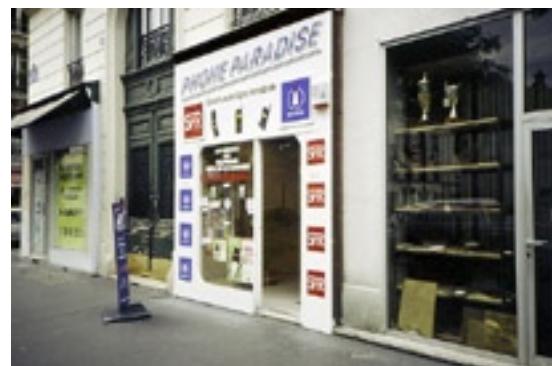
Paris - Prince

Lille - Lee Perry



(musique d'accompagnement : cinq titres de Prince)

extrait





...



(musique d'accompagnement : cinq titres de Daniel Johnston)

extrait

Valence - Réalisme français



extrait

Valence - Réalisme français



...

Le regardeur attentif décèlera la tension en jeu derrière l'apparente décontraction de Denis Prisset. Cette tension caractéristique témoigne d'un souci, celui d'allier une approche théorique exigeante et une réflexion sur la composition, avec une désinvolture amusée.

Trois thèmes marquent le regard dans les éléments montrés par l'artiste dans les salles du kunstraum.

1 - les photographies narratives, d'un réalisme français assumé, sont toutes des portraits, mais à des degrés divers. D'abord photographe, et compositeur de plans et de cadrages, Denis Prisset pratique le déplacement,

le décadrage. Une scène d'une fête indéterminée saisit les personnages dans un suspens, témoin de leur légèreté, de leur abandon à ce moment commun. Un chien vautré sur un fauteuil, un sapin fragile et isolé, mais en même temps arrogant, une parcellle de l'atomium de Bruxelles, un pont ferroviaire, tous ces éléments dessinent les parcelles d'un monde décrit, ou plus exactement montré.

2 - les figurent géométriques imprécises dans leur fonctionnement (si ce ne sont pas des objets ornementaux, ni des éléments de calculs, est-ce que ce sont simplement des expériences de pensées, des jeux de l'esprit ?) reflètent elles aussi

ce léger décalage ; peut-être même Denis Prisset conjugue-t-il là un essai de portait de figures géométriques. Par leur couleur, leur pigmentation, leur décrochage du cadre, ce triangle rouge et ce carré bleu établissent des correspondances, des dialogues avec les photographies accrochées dans le même espace ; par exemple, il y a un je n'sais quoi entre le triangle et la courbe du pont, et entre le cercle qui le marque en son sein, et l'anatomie du chien (Hermès). Les rapprochements sont incongrus mais bien compris.

3 - une pièce sonore trône dans le couloir de la kunstraum. Les deux hauts-parleurs sont placés à une hauteur qui les rend inaccessibles, au plafond. Et pourtant, le message délivré est on ne peut plus limpide. L'introduction, et la première minute d'une chanson culte pour l'artiste trentenaire, *I wanna be adored*, est diffusée à intervalle régulier. Le temps du vernissage, il était possible de penser qu'on était dans une soirée, dans une teuf, évènements auxquels ce morceau renvoie immanquablement. Mais au delà de l'événement, la douce nostalgie et la phrase incantatoire du refrain nous montrent l'artiste en ami du réalisme, tout comme en individu qui cherche à relier, et à être reconnu (adored).

David Vivarès



I wanna be adored

2003

exposition au Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin
7 tirages jet d'encre, 100 x 120 cm chacun environ

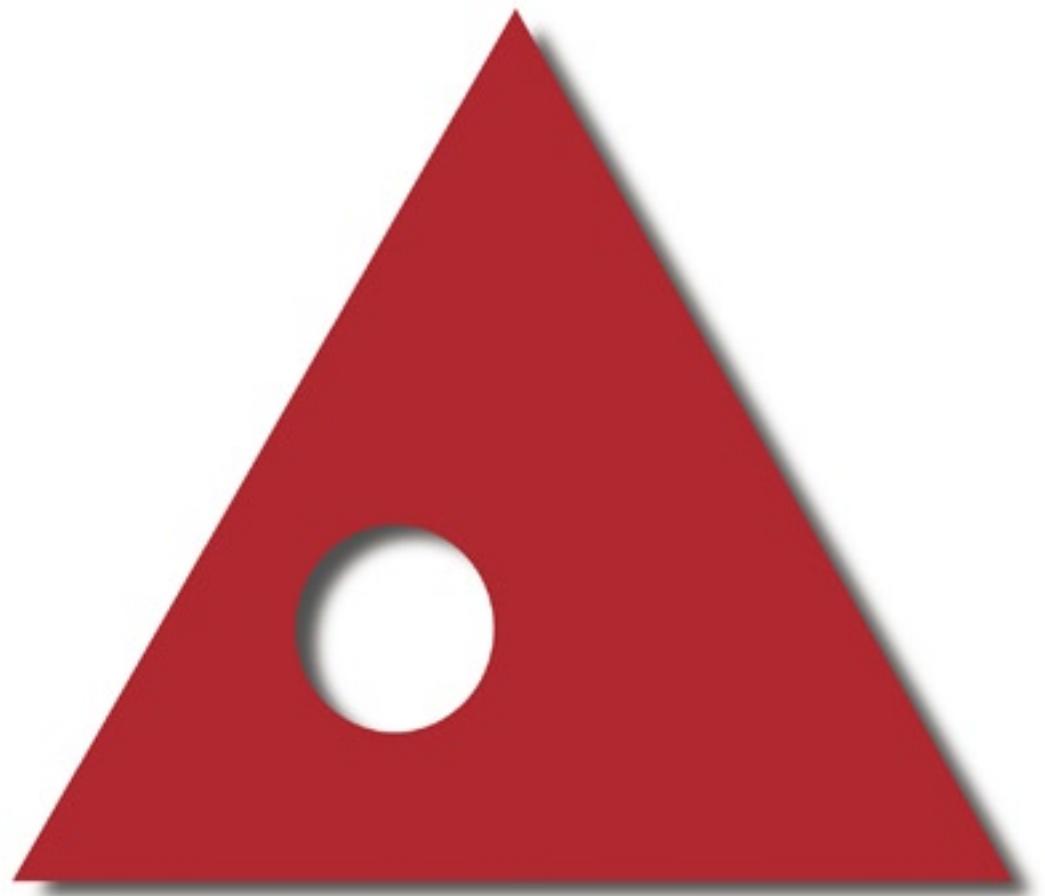
Hermès
Amarens, 2002

I wanna be adored



Pont
Martigues, 2002

I wanna be adored



Triangle pensant à un rond
2003

I wanna be adored



Anne, Missa, David, Maryse, David, Noëlle
Amarens, 2002

I wanna be adored



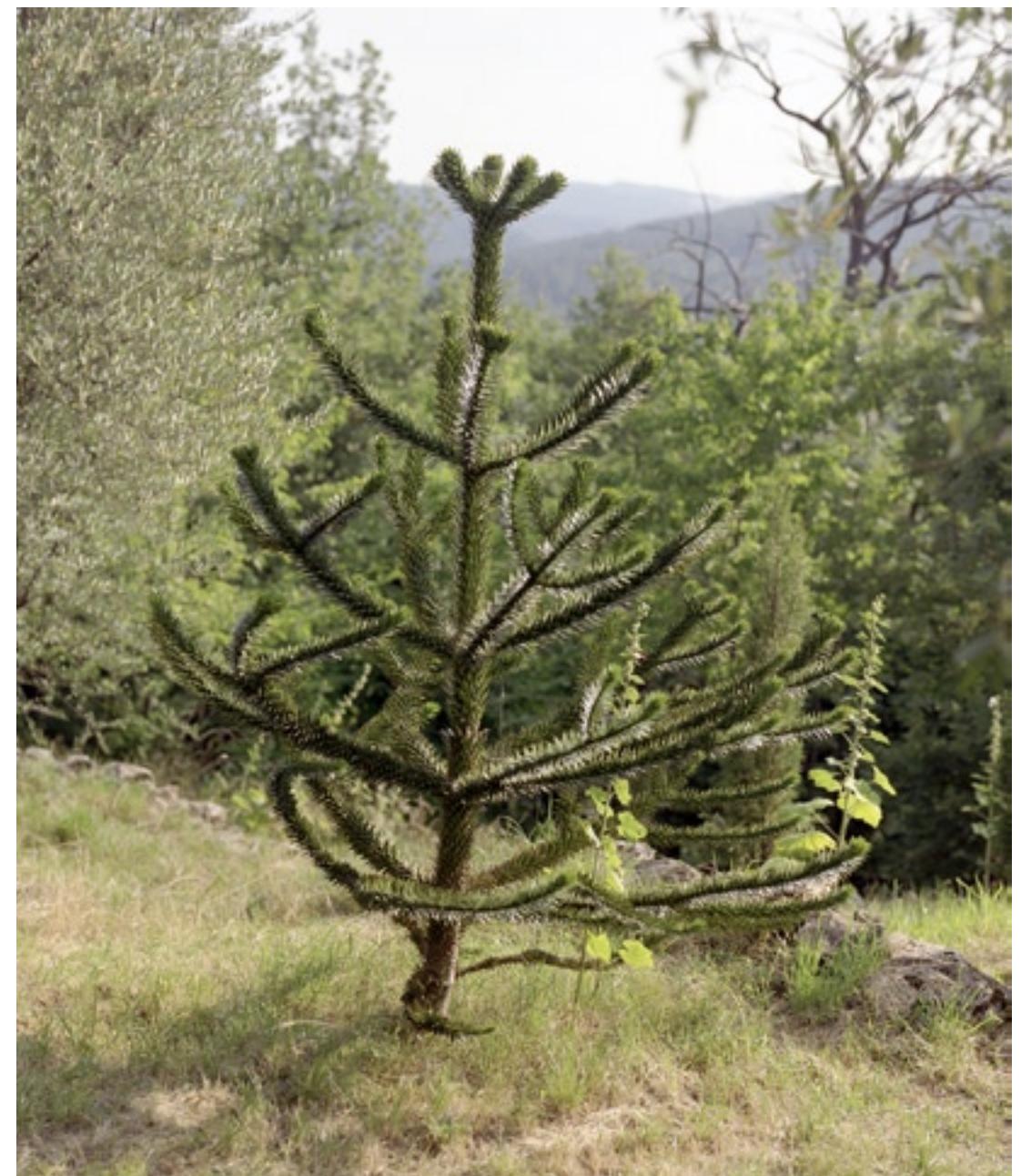
L'atomium
Bruxelles, 2001

I wanna be adored



Carré pensant à lui-même
2003

I wanna be adored



Le désespoir du singe
Aubenas, 2001



Des choses

2005

exposition à Berliner Liste, Berlin
3 tirages jet d'encre, 100 x 120 chacun

Cheval
Chabeuil, 2004



La maison carrée
Nîmes, 2005



DS
Marseille, 2005



Le génie

2002, travail cossigné avec David Dupont.
carton, tissu, goudron, enduit, 150 x 150 x 350 cm environ,
une compilation d'une heure de morceaux de musique rock est diffusée par le personnage-fétiche même.



Mangez

2002, exposition cossignée avec David Dupont.
techniques mixtes.

Mangez



Denis Prisset

né en 1971
vit et travaille à Marseille

Expositions personnelles et collectives

Maison Prisset, Soma, Marseille, 2025
Biographies, Lendroit, Rennes - 2022
Tout, lauréat du labo HO, Galerie HO, Marseille - 2014
Presque tout, Printemps de l'Art Contemporain - éditions P, Marseille - 2012
Rogaland Kunstsenter, Stavanger, Norvège - 2009
Mon Amour, Galerie SMP, Marseille - 2007
Mangez, (avec David Dupont), Galerie Où, Marseille - 2002
Galerie SMP, Marseille - 2000
Réalisme Français, artconnexion, Lille - 2000

Lapin-canard X Soma, Soma, Marseille - 2024
Diasporama, Zébra3 - Fabrique Pola, Bordeaux - 2023
Ectoplasmes, commissariat Pierre-Laurent Cassière, Atelier Jeanne Barret, Marseille - 2023
La peaux des yeux, Atelier Jeanne Barret, Marseille - 2022
La huitième zone, commissariat Rémi Bragard, Montévidéo, Marseille - 2014
The Souls, a Twice-Told Tale, commissariat Vincent Romagny, Ceaac, Strasbourg - 2013
Avant de partir !.., Galerie SMP, Marseille - 2009
Berliner Liste, Berlin - 2005
A comme architecture, Galerie Duchamp, Yvetot - 2003
WDB, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin - 2003
Transport en Commun, La Station, MAMAC, Nice - 2001
Centre Régional d'Art Contemporaine, Sète - 2001
Culture Physique, Fondation Cartier, Paris - 2000
Tir groupé, Astéride, Friche Belle de Mai, Marseille - 1999
Cet été là, Centre Régional d'Art Contemporaine, Sète - 1998
Humbert/Prisset, Tohu-Bohu, Marseille - 1998
Un, deux, trois nous irons au bois, Crestet Centre d'Art - 1995

Bibliographie

Tu vois ce que je veux dire, entretien avec Mathieu Provansal, in *Pavillon critique*, 2016
Sources (ouvrage collectif), édité par Vincent Romagny, Immixtion Books, 2013
Noëlle (livre d'artiste), coll. sec au toucher, éditions P, sept. 2009
Mon Amour (livre d'artiste), éditions P, 2008
Only Connect (ouvrage collectif), isthme éditions, 2005
A comme architecture (ouvrage collectif), Galerie Duchamp, 2004
Cet été-là (ouvrage collectif), CRAC Sète, 1998

Contact et informations

+33 6 35 02 32 77
denis@prisset.net
prisset.net

Tu vois ce que je veux dire

- Tu veux en venir où ?
- Tu parlais d'étonnement. Est-ce qu'on peut parler d'émotion d'enfant ?
- Oui. Évidemment. Mais, par contre, ce ne sont pas des émotions biographiques.
- C'est l'enfant actuel. C'est-à-dire une reconnexion avec l'étonnement de l'enfance.
- Oui. S'il y a quelque chose qui m'excite, c'est ça, l'étonnement. C'est une disposition qui est possible, il suffit de l'actualiser, comme d'autres dispositions de l'être humain. Ce n'est pas parce que ça a eu lieu dans l'enfance que ça ne peut pas avoir lieu après l'enfance. Après il y a des différences : l'expérience vient perturber tout ça, mais ça a tout à fait lieu de continuer à exister. Il y a un texte, *Le Sens de la vie*, d'un philosophe du Cercle de Vienne, Moritz Schlick. C'est un logicien, un gars sérieux... Selon lui le sens de la vie, c'est lorsqu'on arrive, suffisamment souvent et suffisamment longtemps, à être dans la même disposition que dans l'enfance, qui est d'agir sans but. Cette puissance de l'agir sans but, sans finalité en tout cas.
- Et qui existe en art...
- Et qui existe en art.
- Qui peut faire de sérieux ravages.
- Quand je dis but, c'est lorsque l'on ne projette pas a priori d'avenir à ses gestes.
- Pas de jugement a priori, rien.
- Voilà. Au moment de produire un geste, quand tu prends une décision, tu n'antiques pas le mouvement qu'il va induire. L'étonnement du regard peut être de cet ordre là. Au moment où tu vois, où tu es étonné, tu acceptes de ne pas présumer et de ne pas charger ce que tu es en train de voir.
- Et même de ne pas penser à ce que tu vas voir après.
- Ni à ce que tu a vu avant...
- Pas seulement dans le contexte d'un diaporama, dans la réalité aussi.
- Donc, le diaporama correspond assez bien.
- Merci de l'avoir remarqué. (Rires)

extrait d'un entretien avec Mathieu Provansal,
revue *Pavillon Critique*, 2016.