

# art press

MARS 2018 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**CENTRE POMPIDOU :**  
**JIM DINE LA DONATION**  
**DAVID GOLDBLATT RÉTROSPECTIVE**  
**EDI HILA BERNARD MONINOT**  
**LA DURÉE EXTRÊME AU THÉÂTRE**  
**LAFAYETTE ANTICIPATIONS**  
**PATRICK GRAINVILLE FABRICE HADJADJ**



# 453

M 08242 - 453 - F. 6,80 € - RD



CAN \$2,99 SCA - USA 13,50 \$US  
DOM 8,80 € - PORT. CONT. 8,80 €  
BEL. ESP. ITA 8,50 €  
CH 15 FS - MAROC 80 MAD

À la fin des années 1990, Jim Dine s'installe à Paris avec sa compagne, la photographe Diana Michener. Aujourd'hui, il donne au Musée national d'art moderne une trentaine de tableaux et sculptures, datant des années 1960 à nos jours, et dans lesquels figurent quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Le Centre Pompidou expose cette donation jusqu'au 23 avril (commissariat: Bernard Blistène). L'exposition s'intitule *Paris Reconnaissance*. C'est une façon, pour l'artiste, de remercier une cité qui lui a tant donné, et nourri son art. Dans le mot *reconnaissance*, il faut sans doute aussi entendre celui de *renaissance*.

■ **Jim, vous avez vécu dans de nombreuses villes au cours de votre vie, aux États-Unis, et tout particulièrement en Europe. Vous avez souvent séjourné à Paris dans les années 1970-80, lorsque vous avez commencé à travailler avec le graveur Aldo Crommelynck. Mais vous avez pris la décision de vivre durablement ici à la fin des années 1990, même si vous œuvriez toujours dans le même temps à New York, Walla Walla (État de Washington) ou en Allemagne. Qu'espérez-vous alors de Paris, et quelle sorte d'énergie y avez-vous trouvé?**

Je suis venu à Paris pour la première fois en 1968. J'étais vraiment jeune. À cette époque, je vivais à Londres. Je suis venu pour imprimer avec un éditeur. J'avais une galeriste ici, la grande Ileana Sonnabend. Nous avions une très bonne relation, et c'est grâce à elle que s'est établi dans un premier temps ce lien avec Paris. Ileana, mais aussi les gens qui travaillaient à la galerie, les artistes, notamment Sarkis, que je vois toujours de temps à autre. Mais je connaissais quelques peintres français, Erró par exemple, rencontré en Amérique. J'adorais être à Paris. C'était comme évoluer dans un tableau vivant.

J'ai continué de venir. Un jour, en 1973, Picasso est mort, et l'année suivante s'est tenue à Berlin une exposition qui lui rendait hommage. Et le même éditeur, qui m'avait amené à Paris, me sollicita à nouveau: «David Hockney, Richard Hamilton et toi allez réaliser un portfolio en l'honneur de Picasso.» Ce à quoi je lui répondis: «Bien, où allons-nous faire ça?» Et lui: «Je voudrais que ce soit à Paris, car le graveur de Picasso, Aldo Crommelynck, a besoin de travailler. Et il est génial.» Bon, Crommelynck n'a pas eu le temps, et moi non plus. Donc, finalement, j'ai fait la gravure en Allemagne. Mais je suis revenu vers lui, et nous avons commencé à travailler ensemble en 1975. Nous n'avons jamais arrêté. En ce temps-là, je vivais dans une ferme

# JIM DINE

## une romance parisienne

interview par Richard Leydier



du Vermont. J'y laissais ma famille pour passer un mois à Paris afin de travailler avec Aldo. Au fil des ans, il m'a appris beaucoup de choses sur la ville. Il était passionné par les petits trucs. Il m'a montré où trouver les meilleurs outils près d'Arts et Métiers. L'un de mes fils joue du hautbois. Avec Aldo, ils se rendaient ensemble chez son instrumentiste rue Vertbois. Ma vie à Paris découlait de ma relation aux Crommelynck et d'autres amis divers. En hiver, j'aimais la ville pour son obscurité. En été, c'était parfois presque tropical. J'avais trouvé mon spot.

Lorsque Crommelynck et moi avons accéléré notre collaboration, j'ai fait plus de gravures, et je me suis installé à l'Hôtel de Suède, rue Vanneau. Ils gardaient toutes mes affaires, mes bicyclettes – j'ai toujours adoré faire du vélo à Paris –, mes toiles, mes vêtements d'été et d'hiver... Je travaillais dans ma chambre, je pouvais y mettre le souk. Elle donnait sur le jardin de Matignon, c'était très beau. Mais principalement, je passais mon temps au 172 rue de Grenelle, l'adresse du formidable atelier Crommelynck, et j'imprimais, j'imprimais, sans relâche. Entre Aldo et moi s'était établie une grande camaraderie. Nous faisons de la recherche ensemble. Aldo et sa femme ont favorisé mon acclimatation à Paris. J'explorais la ville à vélo. Je n'étais pas impliqué dans le monde de l'art français. Comme je l'ai dit, je connaissais Erró mais le voyais peu. J'avais croisé Alain Jacquet et Martial Raysse dans les années 1960, et bien sûr Arman. Et même, très jeune, à New York, Yves Klein peu de temps avant sa mort. En une occasion, je crois, j'ai rencontré Daniel Buren.

«Black Venus». 1991. Teinture noire sur bois d'érablé. 197x 69 x 66 cm. (Donation au Mnam).

Black dye on wood

À droite/right: «The Farmer». 1984. Huile sur toile. 229 x 179 cm. (Donation au Mnam). Oil on canvas



## PARIS, AVANT TOUTE AUTRE VILLE

Pendant ce temps, Aldo a déménagé à New York, car il s'était disputé avec son frère, donc il imprimait à la Pace Gallery, qui était ma galerie new-yorkaise. Puis il a pris sa retraite. Aldo devait avoir perdu l'esprit ! Ce type était sans doute le plus grand graveur qui ait jamais existé, techniquement. Il a touché sa pension, et il est parti. Je pense qu'il était un timide pathologique, et qu'il avait du mal à travailler avec d'autres personnes. Mais j'ai continué à le voir tout le temps, même après ça. En fait, je l'ai vu juste avant sa mort. Avec Diana, nous avons pris soin de lui de diverses manières. J'ai quitté ma femme Nancy en 1988, puis Diana et moi nous sommes mis ensemble. Nous avons déménagé à Paris en 1998. Nous

passions alors l'année en partie ici, en partie à New York, mais aussi à Walla Walla, où j'ai acquis une ferme. Mais nous revenions invariablement à Paris, à l'Hôtel de Suède. Puis nous avons loué un appartement. Vous avez connu cet endroit, rue de Verneuil. Nous avons adoré ces années. J'y ai beaucoup peint, et j'en ai payé le prix fort, car lorsque nous avons quitté cet appartement, le propriétaire m'a fait déboursier beaucoup d'argent pour toutes sortes de dommages ! Et nous avons trouvé un autre endroit.

Lorsque j'ai commencé à imprimer à l'atelier de Michael Woolworth près de Bastille, des lithographies, probablement en 2003, j'y ai rencontré deux personnes en particulier : Aurélie Pagès, qui est désormais en charge

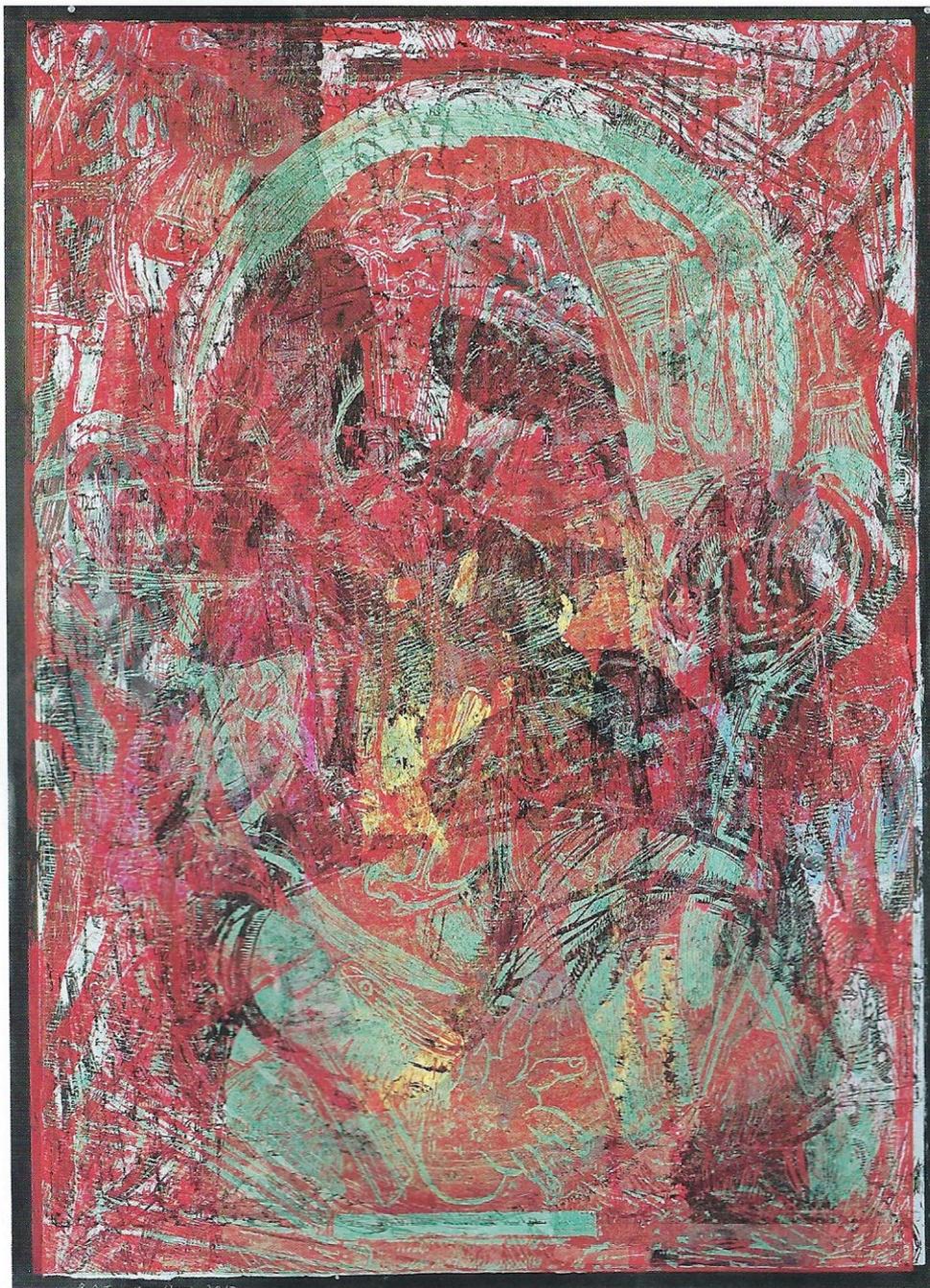
de la gravure à l'école des beaux-arts ; et Daniel Clarke, qui est peintre. Avec ce dernier, nous sommes devenus très proches. J'ai dit à Dan : « Écoute, j'ai besoin d'un assistant, rejoins-moi. Je n'aime pas avoir des gens autour de moi lorsque je travaille, mais j'ai besoin de quelqu'un pour faire diverses choses. » J'ajoutai : « Tu serais comme un homme de main de la mafia. Peut-être pendant deux ans, je te paye alors que rien ne se passe, et puis un beau jour, je te demande d'aller tuer quelqu'un ! » C'était ce genre de marché. Je l'appelais juste quand j'avais besoin de lui. Nous avons grandi ensemble, et je suis devenu plus dépendant de lui, d'abord parce que j'ai vieilli, et que je suis encore plus occupé qu'auparavant. Bien plus. Dan est un assistant en qui je place toute ma confiance. Et j'en ai deux autres désormais. L'un, qui multiplie les allers-retours entre Walla Walla et Paris, se nomme Jason Treffry. Et j'imprime à Paris avec une jeune femme, encore une peintre – son nom est Olympe Racana-Weiler. Nous gravons sur bois à l'aide de cuillers et nous nous amusons beaucoup à cet exercice.

## PARIS VERSUS NEWYORK

Je ne pouvais plus peindre dans mon appartement, et Dan m'a trouvé ce nouvel atelier à Montrouge. Cet endroit est crucial pour mon art. C'est le plus grand atelier que j'aie jamais eu. C'était autrefois un garage à taxis. Pas de fenêtres, parfait pour moi – j'adore la lumière du néon. Cela fait trois ans que j'y travaille. Depuis, j'y ai peint tous les jours. J'ai vendu mon atelier new-yorkais – je ne supporte pas cette ville. Je vais à Walla Walla quand je peux. J'adore cet endroit, mais... Je n'ai pas le temps de prendre ma retraite, vous comprenez ? Je vais avoir bientôt 83 ans, j'ai des choses à faire... Je dois ajouter que la France m'a fait un bel accueil en tant que poète. Savez-vous ce qu'est Double Change (1) ?

**Je n'en ai aucune idée.** C'est une association de traducteurs français, qui enseignent à la Sorbonne la traduction de l'anglais vers le français (et vice versa), mais aussi les littératures et poésies américaines et anglaises. Deux de ses membres en particulier, Vincent Broqua et Olivier Brossard, ont traduit deux de mes livres en français. L'un d'eux, publié par les éditions Joca Seria, s'intitule *Nantes*. Je fais tout le temps des lectures à Paris et

« Raspberry Jam all over My Head ». 2017. Bois gravé et linogravure sur monotype. 184,8 x 130,8 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris Ph. B.Huet-Tutti). *Hand painted linoleum and woodcut*  
À droite/right: *Window with an Axe*. 1961-62. Bois, verre peint et objet. 161 x 81 x 33 cm (Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne). *Wood, painted glass, axe*



ailleurs. Beaucoup de gens ne connaissent pas cet aspect de mon travail, bien que je pratique la poésie depuis toujours. Et maintenant, une compilation de mes poèmes est sortie... Parvenu à ce grand âge, j'ai de jeunes amis quarantennaires, et nous travaillons de concert sur les traductions. Paris affecte ma vie comme aucun autre endroit au monde. Je me sens bien ici. Et je ne sais pas pourquoi je me sens aussi bien en tant que flâneur. Cette ville ne peut pas être altérée par la mode, qui a détruit à peu près tout dans le monde. Cela demeure pour moi Paris. C'est mon histoire.

**Votre art a beaucoup changé durant cette période parisienne, notamment à travers une pratique accrue de l'écriture poétique qui alimente, à la manière d'un réacteur, les tableaux, sculptures, photographies et gravures, depuis la fin des années 1990, lorsque nous nous sommes rencontrés. Depuis que vous travaillez dans cet atelier de Montrouge, vous vous êtes plus largement impliqué dans la peinture à nouveau. Votre exposition de cet automne à la galerie Daniel Templon était celle d'un jeune homme de 82 ans. C'est ainsi que je me sens. Comme je vous l'ai dit, pas un jour sans que je peigne. J'ai toujours mon énergie. Je marche beaucoup dans la ville. Je ne fais plus de vélo car la circulation est trop dangereuse. Mais, principalement, je peins.**

#### PAYER MA DETTE

**Parlons de la donation au Centre Pompidou.** Je voulais faire quelque chose pour Paris. Pas un grand geste. Juste payer ma dette.

**Mais ce don, c'est tout de même un grand geste!** Oui, mais c'est la raison pour laquelle l'exposition de ces œuvres s'intitule *Paris Reconnaissance*. Je sais que Beaubourg prendra soin d'elles. Bernard Blistène a été formidable avec moi. Quant à Annalisa Rimmaudo, qui l'assiste sur ce projet, ce qu'elle a écrit sur mes œuvres est brillant.

**Ces vingt-six œuvres, c'est un très beau cadeau...** Oh, il y en a vingt-huit à présent. Quand j'ai vu la maquette de la scénographie de l'exposition, j'ai réalisé qu'il faudrait deux œuvres de plus. J'en ai donc ajouté deux.

**Replacées dans le contexte de votre carrière, certaines sont emblématiques. Par exemple, *Window with an Axe* (Fenêtre avec hache, 1961-62). J'ai longtemps regardé cette œuvre comme un *statement* agressif à l'encontre de la *Fresh Widow* de Marcel Duchamp... Mais ces derniers jours, je réfléchissais devant la grande sculpture récente exposée à la galerie Daniel Templon, cette grande tête de bronze, un autoportrait, avec tous les outils encas-**

**trés dedans. Et j'ai pensé que cette fenêtre noire attaquée par une hache, c'était peut-être juste vous, ou la mort. Cette œuvre portait sur la colère, j'ai juste?** Ce n'était en tout cas pas à propos de Duchamp. Elle portait sur deux choses. D'abord, je désirais faire quelque chose de formel, avec ces deux carrés noirs, et puis je voulais utiliser un outil agressif, juste le planter dans cette fenêtre, parce que j'étais un jeune homme en colère. Et parler de ce que la hache peut faire... dans le travail. C'était aussi à propos du travail.

#### UNE ROBE DE CHAMBRE

**Il y a également ces deux sculptures: *Nancy and I at Ithaca* (*Green et Straw Heart*), créées en 1966-69, lorsque vous enseigniez à la Cornell University à Ithaca (État de New York). Ce cœur en paille constitue une des premières apparitions de ce motif important dans votre œuvre, non? Le cœur signifie beaucoup de choses, l'amour, le sexe...** Oui, tout cela. J'avais déjà utilisé le cœur dans le cadre d'une mise en scène pour une représentation de *Songe d'une nuit d'été*. Mais c'est sans doute la première fois que je l'ai sculpté à cette échelle. Ce cœur de paille a une signification agraire. Mais il évoque aussi le hasard et le dessin. Il se modifie en permanence: à mesure que la paille tombe, je dois en recoller, et il gagne en ampleur. Ces deux œuvres sont tout ce qui subsiste des six ou sept pièces qui constituaient une installation intitulée *Nancy and I*. Le reste a été

détruit, je ne sais pas pourquoi. Quoi qu'il en soit, ces deux rescapées sont fragiles, c'est pourquoi je les donne au musée, ils sauront s'en occuper.

**Dans le tableau intitulé *The Farmer* (1984), il y a cette robe de chambre, qui est un motif récurrent.** C'est une icône de mon travail, et depuis longtemps. Je la considère comme une alternative à l'autoportrait. Je peux faire un vrai autoportrait, j'en ai peint beaucoup. Ce tableau, je l'ai conservé pendant longtemps, et je suis revenu dessus à de nombreuses reprises. Je l'avais à Londres, il m'a suivi dans le Connecticut dans les années 1980. Il est peint soigneusement, sur une surface rugueuse, d'une manière plus réaliste que tout ce que j'avais pu faire jusqu'à présent. Et je voulais faire quelque chose de monumental. Je n'ai jamais eu l'intention de le vendre. J'ai essayé de faire ma plus belle robe de chambre. Ainsi, quand survint le projet de cette donation, j'ai pensé que Beaubourg serait la maison parfaite pour ce tableau.

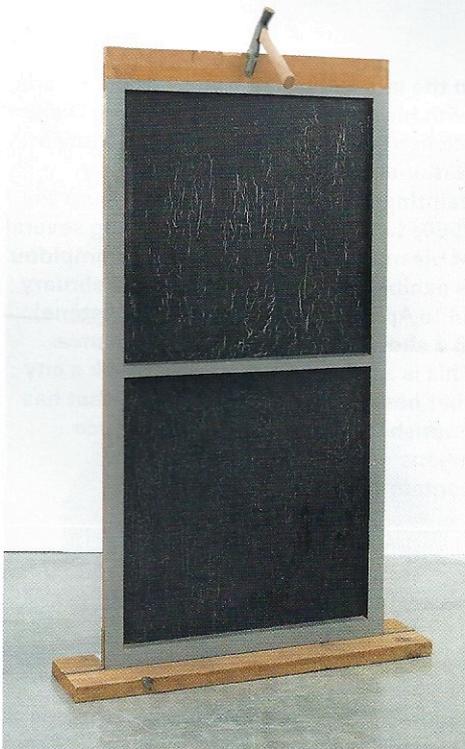
**Mais pourquoi est-il si important pour vous? Quelque chose de spécial s'est passé dans votre vie lorsque vous l'avez commencé?** Non, pas particulièrement, je l'ai peint sur une période de deux ou trois ans. Il a fait surgir une manière de peindre plus fine que mon habituel style expressionniste. Il en émane une sorte de clair-obscur, ce que je ne fais jamais. Je me sens très proche de ce tableau.

**Pour moi, la *Black Venus* (1991) est une des plus belles sculptures que vous ayez réalisées.** À l'origine, j'ai investi le motif de la Vénus comme l'ont fait de nombreux peintres: en tant que memento mori. C'était une manière de parler du passé et de ma romance avec ce qu'on nomme l'ancien monde. Vous le savez, je me suis beaucoup investi dans le dessin de figures classiques à la Glyptothèque de Munich. Mon utilisation de la Vénus en découle. Il y avait cet érable que j'avais abattu dans le Connecticut. Je l'ai sculpté en extérieur à la tronçonneuse. Puis j'ai juste peint la sculpture en noir. Vous avez raison, c'est l'une de mes plus belles Vénus.

#### PINOCCHIO

**Mais pourquoi est-elle noire?** Probablement parce que je l'ai sculptée et peinte dans la nature. Elle était mieux comme ça. Je n'aurais pas pu la peindre en rouge, jaune et bleu car ces couleurs sont déjà présentes dans la nature.

**Parlons du motif de Pinocchio, et notamment de la sculpture *The Prince* (2008). Le personnage de Carlo Collodi apparaît dans votre travail au milieu des années 1990. Pourquoi si tard? J'ai conservé un souvenir**



très vif du dessin animé de Walt Disney, que j'ai vu lorsque j'avais six ans. Et je m'en souviens car il m'avait effrayé. En 1964, j'ai trouvé un pantin, franchisé par Disney au moment de la sortie du film. Il n'était pas comme les jouets d'aujourd'hui, tout de plastique. Il était peint et portait de vrais vêtements. Je l'ai gardé comme un talisman, posé sur une étagère durant quarante ans. Puis j'ai songé que le moment était venu de parler de ça. Je me suis toujours identifié à Pinocchio, pour diverses raisons. L'une d'elles est qu'enfant, j'étais un menteur, et j'étais terrifié à l'idée de ce qui pourrait arriver si j'étais attrapé. Mais j'ai senti aussi que toute cette histoire de Pinocchio parlait de la manière dont l'art se fait. C'est une histoire d'alchimie, de transformer la merde en or. Vous prenez un bâton qui parle, et cela devient un garçon. Je me suis beaucoup investi dans cette histoire mais pas en raison de sa dimension populaire. Mes Pinocchio n'ont rien à voir avec le pop art. Cela concerne ma culture intime.

**Vous avez été élevé par votre grand-père, qui dirigeait une quincaillerie. De là votre intérêt pour les outils et le travail du bois.**

Cela m'a pris beaucoup de temps pour le comprendre mais, parti enfant de Pinocchio, j'ai réalisé, lorsque j'ai gagné en âge, être devenu Geppetto. Ces trois Pinocchio que je donne au musée datent d'époques diverses. Ils sont représentatifs de différentes attitudes et états d'esprit de ce garçon.

**Les outils, les robes de chambre, les singes, Pinocchio, tous ces personnages sont vous-même, ou du moins, chacun est une partie de vous. Chez Templon, vous avez exposé beaucoup d'autoprotrets, tout particulièrement dans les gravures. L'art ne peut-il apparaître qu'à travers la biographie et le voyage incertain d'une vie?** Eh bien, vous savez, j'ai donné 150 autoprotrets au Musée de l'Albertina il y a quatre ans. Il y a deux étés, ils en ont exposé 65, quelques photographies et gravures, mais principalement des dessins. J'étais très heureux de cette exposition. Le dernier jour, j'y suis retourné avec Diana, et j'ai réalisé que je pourrais en tirer des tableaux. Et j'ai commencé à peindre ces silhouettes avec ma tête et mes oreilles. Et c'était encore une autre manière, comme avec les cœurs, les robes de chambre ou Pinocchio, de parler de moi. Qu'est-ce qui serait plus intéressant que notre propre inconscient? Pour moi, c'est une inépuisable mine d'or. C'est là, tout simplement. Si vous le négligez, alors ce n'est que du gâchis. ■

**Traduit de l'anglais par l'auteur**

(1) Voir [www.doublechange.org](http://www.doublechange.org).

Richard Leydier est critique d'art et commissaire d'expositions. Il vit et travaille à Paris.



## Parisian Romance

**In the late 1990s, Jim Dine settled in Paris with his partner, the photographer Diana Michener. Today, he is giving the Musée National d'Art Moderne some thirty paintings and sculptures dating from the 1960s to the present, and featuring several of his masterpieces. The Centre Pompidou is exhibiting this donation from February 14 to April 23 (curator: Bernard Blistène) in a show titled *Paris Reconnaissance*. This is a way for the artist to thank a city that has given him so much and that has nourished his art. If *Reconnaissance* means gratitude, note that it also contains *renaissance*.**

« I am James Dine, age 81 ».

2016. Acrylique et sable sur lin. 210 x 210 cm.

(Court. galerie Daniel Templon, Paris ; Ph. B.Huet-Tutti).

Acrylic and sand on linen

Page de droite / Page right: « The Prince ». 2008.

Émail et peinture sur bois. 184 x 72 x 66 cm.

(Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne).

Enamel and painting on wood

**Jim, you have lived in many cities during your life, in the U.S. and especially in Europe. You were living in Paris in the 70s and 80s, when you began working with Aldo Crommelynck. But you really made the decision to live there at the end of the 90s, even if you still worked in New York, Walla Walla (Washington State) and Germany. What were you hoping to find in Paris? And what kind of energy did you find in this city?** I came to Paris the first time in 1968. I was very young. I was living in London. I came to print with a publisher. And I came on and off because I had a dealer here, the great Ileana Sonnabend. We had a very good relationship, and I had this relationship to Paris because of her. And the people who worked at the gallery, the artists, including Sarkis, who I still see. But I knew other French painters then, slightly. I knew Erró, because I knew him from America. I enjoyed being in Paris. It was like being in a living painting.

I kept coming. One day Picasso died, in 1973, and the next year, there was an homage to Picasso show in Berlin. And the same guy, the same publisher who brought me here, said: "David Hockney, Richard Hamilton, and you, you're gonna all make a portfolio in

honor of Picasso." And I said: "Well, where shall we do it?" He answered: "I would like you to do it in Paris, because Picasso's printer, Aldo Crommelynck, needs some work. And he's fabulous." Well, Crommelynck had no time, and I had no time. So finally I made the print in Germany. But I kept coming back, and I started to work with Aldo in 1975. And I never stopped. At the time, I was living in Vermont, on a farm, I would leave my family there, come like one month at a time to work with Aldo in Paris. Year after year, Aldo taught me things about this city. He was a great aficionado of small stuff. He told me the best places to get tools in Arts et Métiers. One of my sons is an oboist, he and Aldo were very friendly and they would go to his instruments maker, on the Rue Vertbois. My life in Paris was based on Crommelynck and various friends.

In the winter I loved the city because it was dark and gloomy, and in the summer it was tropical. I found my spot. As Crommelynck and I got more involved, I made more prints, I took up residence at the Hotel de Suède, Rue Vanneau, and they kept all my things for me, my bicycles—I always biked in Paris—, my easels, my winter clothes, summer clothes, everything. I worked in my room there, I could make a mess. I had a view on the prime minister's garden, it was beautiful. But mainly, I went to 172 Rue de Grenelle, which is where Aldo's great studio was, and I printed, printed, and printed. I was on Aldo's fellowship. I was doing research with him. Aldo and his wife made Paris so palatable for me, and I could taste it. With my bike, I explored everywhere. I wasn't involved in the French art world. I knew Erró as I said, but I hardly saw him. I had known Alain Jacquet and Martial Raysse in the 60s, and of course Arman. And I actually, in New York, when I was very young, I knew Yves Klein, just before he died. But that's all. I knew nobody else. Once I think I met Daniel Buren.

## PARIS INTER PARES

Meanwhile, Aldo was moving to New York, because he had this big fight with his brother. So he was printing at Pace Gallery. And then he retired. Aldo must have been fucking out of his mind! The guy was the greatest etcher there's probably ever been, technically. And he took his pension and walked away. I think he was eternally shy, and really couldn't stand working with other people. But I saw him all the time, even after that. In fact, I saw him just before he died. Diana and I took care of him in many ways.

I left my first wife Nancy in 1988, then Diana and I took up together. We moved here in 1998. We would spend part of the year here, part in New York. Eventually I bought a farm in Walla Walla. But we were always coming

back to Paris, staying at the Hotel de Suède. And then we took an apartment, You know that place, Rue de Verneuil. We really enjoyed these years. I painted there a lot, which I paid the price for, because when I left, the landlord made me pay for all kind of damages. But we moved to another place. When I first started to print with Michael Woolworth in Paris, the lithographs, which was probably in 2003, I met there two people: Aurélie Pagès, who is now head of etching at the École des Beaux-arts; and Daniel Clarke, who is a painter. We were very friendly. I said to Dan: "Look, I need an assistant, come with me. I don't like people around me when I work, but I need people to do other things, etc." I said: "It's like a Mafia hit-man: maybe for two years I pay you and nothing happens, and one day I say go kill somebody." It was that kind of thing. I was just using him when I needed him. We grew close and I became more dependent on him, particularly as I got older and busier. Much busier. So he became a very trusted assistant. I have two other assistants now. One is in Walla Walla and he keeps coming back and forth (his name is Jason Treffry). And I print in Paris with a woman, another painter—her name is Olympe Racana-Weiler.



We print woodcuts together with spoons. We have a good time doing that.

I couldn't paint anymore in my apartment. Dan found me this studio in Montrouge. This place is crucial to my art. It's the largest studio I ever had, anywhere. It was a taxi garage. No windows, perfect for me. I love neon light. I've been there for three years. I've been painting every day since then. I sold my place in New York. I can't stand New York. I go to Walla Walla when I can. I love it, but... I don't have time to retire, you know. I am going to be 83, I have shit to do... Although, France has been most welcoming to me as a poet. Do you know what Double Change is?

**I have no idea.** It's a cooperative group of French academic translators, who teach translation from English into French and vice versa, and teach American and English poetry and literature at the Sorbonne. Two of the guys, Vincent Broqua and Olivier Brossard, are very friendly with me and have done two books of mine in French. One is titled Nantes (published by Joca Seria). I read all the time in Paris. Lots of people didn't know me as a poet, but I've been doing this all this time. And now the collected poems came out... At this old age I have young friends—they're in their forties—I work with them on translating. The whole point of the story is that France affects my life like no other place. I feel comfortable here. And I don't know why I feel comfortable as a flâneur. It can't be ruined for me by fashion, which of course has ruined everything in all of the world. It still remains Paris for me. That's my story.

**Your art changed a lot here. You were talking about poetry, that's what you did a lot with your photographs, when we met at the beginning of the 2000s. I'd like to talk about the new paintings you exhibited last fall at Daniel Templon Gallery. Since you started working in this Montrouge studio, you've been more involved in painting again, in a strong and powerful way. This was the exhibition of a young man. An 82 year-old young man.** I feel like it. As I said, there isn't a day when I don't paint. I've still got my energy. I still walk everywhere. I don't bike anymore, the traffic is too dangerous. But mainly I paint.

## PAYING MY DEBT

**Let's talk about the Pompidou donation.** I wanted to do something for Paris. Not some grand gesture. I just wanted to pay my debt.

**But this is a grand gesture!** Yes, but that's why this exhibition is titled *Paris Reconnaissance*. I know Beaubourg is going to take care of these works. Bernard Blistène has been great with me. And Annalisa Rim-

maudo, his assistant, what she's written about the works is brilliant.

**Those 26 works, that's a beautiful present...** Oh, now there are 28! Because I saw the architectural scheme from the Beaubourg architect and I realized I needed two more pieces. So I gave two more.

**Regarding your career, some of these works are very important. For example, *Window with an Axe* (1961–62). I always thought of it as an aggressive statement against Marcel Duchamp's *Fresh Widow*...** It's not that at all.

**I know. These days, I was looking at the new big sculpture you showed at Templon, this big bronze head, a self-portrait, with all the tools glued on it. I thought that this black window, it was you, or death. It was**

**about anger, right?** It was not about Duchamp, it's a misinterpretation. Everybody makes it. It was about two things. This was, I mean, I wanted to do something formal, these two black squares, and I although wanted to use an aggressive tool, just smash it into the window, because I was an angry young man. And to speak about what the axe can do... in working. It was about working too.

**There are these two sculptures: *Nancy and I at Ithaca (Green)* and *(Straw Heart)*, 1966–69. You created them while you were teaching at Cornell University, in Ithaca (New York State). Am I right to think that *Straw Heart* is one of the first appearances of the heart in your work?** Before, I used it when I did the stage design for *Midsummer Night's Dream*. But that was probably the first time I used it on a large scale. This straw heart has

an agrarian signification. But it's also about drawing and chance. Because it always changes, as the straw falls off I have to glue more on, and it gets bigger in area. These two pieces are all I have left of the six or seven pieces that were in the Nancy and I installation. The rest was destroyed, I don't know why. Anyway, these two are left and they are fragile, that's why I'm giving them here.

#### **A BATHROBE**

**In *The Farmer* (1984), there is this bathrobe, which appears frequently in your work.** It's an icon, from my work, and for many years, I considered it as a substitute for a self-portrait. I can make a self-portrait, which I've done. But that painting I had around for a long time painted on, it's been painted on a lot. I had it in London, I had it in Connecticut in the 80s. It's carefully painted, on a very rough surface. It was a chance for me to paint in a more realistic way than anything I had done until that point. And I wanted to make something monumental. I never intended to sell it. I tried to make it the best bathrobe I'd ever painted. So when this came about, this donation, I thought it would be a perfect home for this painting.

**But why is this painting so important to you? Was something happening in your life when you started it?** No, it was over a period of two or three years that I painted it. I would keep going back to it. But it became a kind of fine way of painting rather than as expressionist as I usually am. There was a kind of chiaroscuro in it, and although it's quite gray, which I don't always do. I feel very close to this painting.

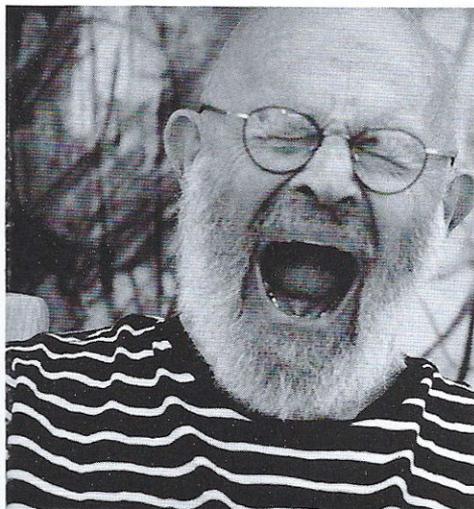
**The *Black Venus* (1991)... in my opinion, it's one of the most beautiful sculptures you ever made.** Originally, I chose to use the Venus, like painters did a long time ago, as a memento mori. And I also chose to speak about the past and about my romance with the so-called ancient world. And, you know, I've been involved with the Glyptothek in Munich, drawing from classical figures. So this was a result of that. There was also a maple tree that I had cut down in Connecticut. I carved it outside with chainsaw. And then painted it just with the black. I think you are right, it's one of the most beautiful Venuses I've ever made.

**Why is it black?** Probably because I carved and painted it in nature. It looks best that way. I couldn't have painted it red, yellow and blue as it's already out there in nature.



«A Puzzled Mind». 2017. Bronze.

231 x 175,3 x 180,3 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris; Ph. B.Huet-Tutti). Bronze



## PINOCCHIO

**Let's talk about Pinocchio, and especially about the sculpture *The Prince* (2008). Pinocchio appears in your work in the middle of the 90s. Why so late?** I kept the memory of the Walt Disney film, which I saw when I was six years old. And I kept that memory because it scared me. In 1964, I found a doll, that had been franchised by Disney at the time of the film. But it wasn't like today with a lot of crap and plastic. This was painted, with real clothes. I kept it like a talisman

on my bookshelves for forty years. And then, it struck me that it was time to talk about it. I always identified with Pinocchio, for a few reasons. One is that as a boy I was a liar, and I was frightened about what could happen if I was caught. But I also felt the story was the story of how art is made. It's an alchemical story, turning shit into gold. You take a talking stick, and it becomes a boy. I became very involved in it, but not in a popular way. This has nothing to do with Pop Art. It has to do with my inner culture.

**About your own story, you were raised by your grandfather who owned a hardware store. That's where your interest in tools and woodcarving comes from.** It took me a long time to understand that, but I went from being Pinocchio, to realize, as I got older, that I was Gepetto. Those three Pinoccchios that I gave are from different times. They are representative of the different attitudes and moods of this boy.

**The tools, the bathrobes, the apes, Pinocchio, all of them are you, or a part of you. They are allegories of your self. In the last show at Templon, you exhibited mostly self-portraits, especially in your prints. Can art appear only through the journey of a life?** Well, you know, I gave 150 self-portraits

to the Albertina Museum, about four years ago. They made a show with 65 of them, two summers ago. I was very pleased with it. A few photographs and etchings, but mainly drawings. The last day of the show, I went to see it with Diana. And I realized I could make paintings somehow with it. And I started making these silhouettes with my head and my ears. And it was once again a way, just like with the heart, the bathrobe or Pinocchio, to talk about me. What is more interesting than your own unconscious? To me it's an endless goldmine. It's there. If you leave it alone, that's a waste of things. ■

## Jim Dine

Né en/ born 1935 à/ in Cincinnati

Vit et travaille à/ lives and works in Paris

Expositions personnelles récentes/ solo shows:

2015 Poetry Foundation, Chicago;

Museum Folkwang, Essen

2016 Musée de l'Albertina, Vienne

2017 Richard Gray Gallery, New York; Academia di San Luca, Rome; Galerie Daniel Templon, Paris

2018 Centre Pompidou, Paris (14 février - 23 avril)

Jim Dine. © Diana Michener, 2017.

Ci-dessous/below:

« House of Words – The Muse and Seven Black Paintings ». Accademia Nazionale di San Luca, Rome. Octobre 2017- février 2018.

