



Atelier de Recherches Transdisciplinaires Esthétique et Sociétés

LES CAHIERS D'  
**ARTES**

**LES RYTHMES EN ARTS**

14

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

YVES CHAUDOUËT

## Orchestral apnéique

« Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles. »  
(Paul Verlaine)

Comme beaucoup, je ne peux marcher le long d'une grille sans la faire sonner avec ma main glissant de barreau en barreau, jouir des interruptions entre deux portions de grille ou des variations entre deux types de grilles. Je ne peux passer près d'une rambarde sans la tapoter d'autant de manières différentes que m'inspirent le tempo de mon pas, le son spécifique de celui-ci, le matériau de la rambarde, la résonance ambiante, la fréquence de ma respiration — qui n'est pas réflexe comme celle des mammifères terrestres mais l'œuvre d'un *chef* indépendant —, des mots qui traversent ma pensée, de la chanson — publique ou intérieure — qu'ils entonnent, à la manière de ce qui se produit ici-même. Je mène plusieurs choses simultanément, ce qui donne au pire (au père) l'impression de la dispersion, au mieux celle d'une construction en faisceau. Or, la déambulation entre ces choses, la fréquentation des intervalles participent de ce que je fabrique, pas moins que la douleur dans la main caressante. Les immatérielles harmoniques qui habitent les interstices participent complètement d'une même flânerie entamée

dans le jardin de l'enfance. Ce jardin aussi propre que figuré a depuis longtemps ouvert son portillon de banlieue sur le théâtre plus général dont j'ai fait mon atelier. Je circule entre les plantes, les odeurs et les objets qui le peuplent, les observe, les éprouve, les archive, les fais résonner.

Ici, le moment de la formation remonte. Pendant les années primordiales où déjà peinture, écriture et cinéma se chevauchaient, j'étudiais la batterie, le solfège et la percussion classique. Le déplacement entre différents instruments, inhérent à cette dernière, les changements de tempo, de clé que comporte l'exercice de déambulation *entre* les instruments ont gardé sur moi toute leur emprise. Mais, contrairement aux partisans d'une pratique ritualisée, j'ai souvent éprouvé que les disciplines gagnaient à être abandonnées puis reprises, réinvesties. La mise à distance ainsi ménagée favorise une sorte d'enrichissement dû à la rencontre étrangère puis aux retrouvailles. Parfois, le départ est définitif, on ne revient pas, on se trouve mieux ailleurs. On préfère s'installer dans un pays étranger dont on ne parlera jamais la langue sans accent. C'est ainsi que, même si je ne cesse de penser musicalement et que ma maison est pleine d'instruments qui s'animent régulièrement, un jour, j'ai décidé d'arrêter la percussion, peut-être pour mieux l'écouter chez d'autres<sup>1</sup> ou l'investir à ma manière. Ce renoncement contient une savoureuse dose de résignation, de *non-agir*, à laquelle la *Batterie fragile*, un ensemble de fûts et cymbales en porcelaine, donne la forme d'un « oxymore musical et visuel », comme le remarque Pierre Sauvanet. Cristallisant une période et son souvenir<sup>2</sup>, blanche immaculée, la *Batterie fragile* n'est ni grave ni endeuillée, mais se veut plutôt mue à projections, instrument à égards<sup>3</sup>. Plus généra-

---

1 Mon voisin l'inégalable Bernard Lubat et toute.s ces virtuoses *cyborg* qui font d'une main ce qu'on peinait hier à jouer avec quatre membres, Deantoni Parks, Philippe Gleizes...

2 De même que mes *Suspens* et *Pieds de verre* cherchaient à cristalliser la distance, la séparation, la syncope.

3 La *Batterie fragile* a été réalisée avec le concours de la céramiste Marjorie Thébault à l'École supérieure d'art des Pyrénées, Pau-Tarbes (direction Jean-François Dumont). Elle a été jouée successivement par Bernard Lubat, Valentina Magaletti, Edward Perraud, Fawzi Berger, avant de rejoindre le Fonds régional d'art contemporain Aquitaine, Bordeaux.

lement, la fragilité d'une chose induit-elle qu'on doive la dominer ?



La *Batterie fragile* (voir note 3) activée par Bernard Lubat, pour le vernissage le 2 avril 2016 au Château de Monbazillac, sous le regard bienveillant mais légèrement inquiet de l'artiste (photo Michel Le Ray, courtesy Les Rives de l'Art)

La délicatesse de la *Batterie fragile* a à voir avec la vulnérabilité du plaisir de faire. Avais-je choisi la percussion pour son polyinstrumentisme et son intranquillité ? Ou ai-je choisi de devenir artiste pour pouvoir me déplacer sans cesse entre plusieurs *instruments* ? Un des squelettes qui structurent tout cela est la lecture. La littérature m'abreuvait *entre* banlieue parisienne et capitale, école des Beaux-Arts de Paris et blues des pavillons. Je circulais des heures durant accompagné par une musique d'avant le numérique portatif : celle des textes sur fond de boggies. Au chapitre de la formation il me faut donc aussi remercier le RER<sup>4</sup>. La mastication des pavés de Mann, Dostoïevski,

---

4 Réseau Express Régional, liaison ferroviaire entre Paris et sa banlieue. Trois heures par jour pendant cinq ans + *commuting* de la gare à la maison à vélo, succession des réverbères dans la glauque banlieue : *le rythme dans la peau* expliqué par autre chose que les gènes.

Joyce, Kafka<sup>5</sup>, découverts au fil trépidant des bien-nommés transports en commun, a imprimé en moi un goût pour les vers à dire, partager, coucher sur la portée vivante du mouvement, comme à présent j'écris ces lignes entre les traverses du Bordeaux-Limoges. Le moyen du transport conserve toute son influence. Les images encadrées par les fenêtres du train (à l'époque encore ouvrables et romantiques), la découverte du cinématographe de Bresson, Buñuel, Resnais, Tarkovski, les retours nocturnes de la gare à la maison en bicyclette m'ont très tôt conduit au monotype dont j'ai depuis beaucoup joué, de ses jeux de mots, de son rapport privilégié à la mémoire, des photographies mentales qu'il permet, partant des lectures mais aussi de l'observation de faits, y compris imaginaires, de son économie nomade, lapidaire, commode, inversement proportionnelle à bien des monuments lus, vus, entendus. Le format de mes monotypes, six centimètres par neuf, délibérément photographique devenu délibérément cinématographique par l'application d'une cadence de crémaillère<sup>6</sup>, n'a pas changé depuis les années 80. Quant aux proportions intérieures, assez souvent deux tiers-un tiers répartis entre ombre et lumière — encre et papier —, elles installent les climats desquels une ou plusieurs silhouettes donnent l'échelle. À peine plus grands sur le mur d'exposition que des impacts de mitrailleuse, les petites empreintes se prêtent d'évidence à une approche rythmique de la présentation. Longtemps protégées par de fines pochettes transparentes, elles étaient accrochées à même le mur au moyen de micro-pinces. J'improvisais alors leur agencement au fur et à mesure qu'elles sortaient des boîtes où elles sont rangées. La similitude de l'accrochage avec des notes qui seraient posées sur une portée invisible était assez patente. L'ensemble provoquait aussi un effet « musical » par toutes sortes de considérations : durée, accords, ondes, superpositions, rafales, leitmotivs, etc. Aujourd'hui, je préfère les montrer selon une unique ligne horizontale, encadrées sobrement, les unes à la suite des

---

5 Paul Celan souligne « les remarques d'Adorno sur la musicalité de Kafka dont la "prose aride renonce à tout effet musical" et se comporte, ce faisant, comme de la véritable musique » (cité par Joachim Seng, *Adorno / Celan, Correspondance*, Caen, Nous, 2008, p. 37).

6 Cf. *Film*, Arles, Actes Sud, 2003.

autres, comme mes petites peintures de portraits. L'approche mesurée (au sens musical) de l'accrochage demeure pourtant, plus secrète, régulière, stabilisée, minimale : un ; deux ; trois ; quatre, etc., l'accrochage concentre le regard sur le contenu des images elles-mêmes, leurs écritures internes, les dissensus et concordances distants. Sans trop m'étendre sur la percussion inhérente à la fabrication — quelle belle musique on trouve dans l'atelier de l'imprimeur René Tazé — il va de soi que les gestes du monotype — les chocs des plaques de métal, les frottements et essuyages sont sonores certes, répétitifs, mélodiques à coup sûr. Quelque chose de la musique des gestes employés pour faire reste perceptible sur les choses faites : traits parallèles ou non, tremblements, oscillations, silences suivis de *fortissimi* ou d'incises claires dans des aplats noirs ou le contraire... (L'exemple des eaux-fortes de Goya ne me quitte pas, avec dans leur dessin toutes sortes de griffures, de sinusoïdes dansantes mais une quasi absence de ligne de contour, convention rassurante à laquelle il ne sacrifie presque jamais. Dans ses gravures les formes ne finissent pas, elles s'interrompent au contact d'un autre espace, s'estompent à l'approche d'un autre plan, se taisent devant un autre cri. Le rythme des traits qui les composent nous renseigne sur leurs volumes, leurs axes, leurs limites mais il n'est pas nécessaire de recourir à une ligne « finale » qui contrarierait la magnifique conversation des contraires, de la pensée inquiète épanouie en visions.)



Yves Chaudouët, Marin pensif (2000), monotype, encre sur japon, 6 x 9 cm

Dans le processus de fabrication de mes monotypes, des premiers signes reconnus sur la plaque à peine encrée jusqu'au moment de l'impression, je poursuis cette drôle de peinture à coup de pinceau, de chiffon, d'ongle, de coton-tige, en y injectant des quantités instables de *chance*. De même, la circulation des personnes regardant mes monotypes a toujours été consciemment conditionnée par un mode de présentation n'excluant pas la surprise. Certains de mes livres, en provoquant le lecteur, se frottent à la chorégraphie<sup>7</sup>. Les livres de poche sont manœuvres de pickpockets. Aujourd'hui, pour accueillir au mieux les manifestations du hasard mais aussi de l'altérité, j'utilise de plus en plus l'esquisse et la partition, qu'elles deviennent ensuite texte, poème, scénario, installation... Je ne dessine quasiment plus que quelques menus croquis préparatoires, ne peins plus qu'occasionnellement les portraits de proches ou quelques grands tableaux comportant beaucoup de texte, sortes de répétitions générales pour les projets en cours. C'est peut-être ainsi que je suis sorti du dessin vers l'installation (l'extérieur) ou des monotypes au cinéma (l'équipe) : par le truchement de la partition. Peut-être est-ce ici que réside la marque de la musique ? son influence architecturale, atmosphérique. L'écriture cinématographique, à laquelle je m'adonne comme au reste depuis le début<sup>8</sup>, les tournages et les montages (image et son) de plus en plus élaborés me procurent l'impression d'une nectarisation de mes mouvements précédents. L'écriture poétique (le drame) pluridisciplinaire lie bon nombre de sources jusqu'alors dissociées, d'où le sentiment de résolution éprouvé en écrivant des scénarios, textes de théâtre et autres scripts pour des installations qui seront activées par d'autres. La voix de François Chattot dans mon film *La Joueuse*<sup>9</sup> : « Couleurs, plans, franchise... ça a à voir avec le jeu. »

---

7 Je pense notamment à *The late late blues* ou *My truck is a boat*. Cf. Leszek Brogowski, « Lire, c'est manipuler le livre », disponible en ligne : <http://dda-aquitaine.org/en/texte/yves-chaudouet-vu-par-leszek-brogowski-114.html>

8 Dès l'enfance, je « tournais-monté » avec une caméra 8mm, j'adaptais en scénarios les livres que je lisais, présentai un premier synopsis à Robert Bresson à dix-neuf ans.

9 *La Joueuse*, 27', film, 2018, avec Valérie Dréville, François Chattot et Yann Boudaud (production La Chapelle Jeanne-d'Arc-Centre d'art de la Ville de Thouars, Maelstrom Studios et Frac Aquitaine).

Le cinéma s'impose à la suite des monotypes et des petites lumières dans le noir comme outil collectif de peindre le monde, opportunité d'écouter le dialogue polyglotte — et polyrythmique — qui occupe actuellement mon « atelier » — une espèce de vieux *palazzo* choisi pour l'émotion contradictoire d'un intérieur soumis aux éléments du dehors — la fenêtre de la cuisine (qui me sert aussi de bureau) donne sur un autre atelier ouvert sur une cour intérieure, elle-même devenue un atelier, et ainsi de suite. On y trouve dans l'enfillement labyrinthique : feuilles de papier, visionneuses, outils, chutes de carton et de bois, dessins, basse (cinq cordes), claves, chambres d'ami.e.s, maracas, tambours divers, chevalets, tubes de couleurs, synthés, *looper* (éloge de la boucle), partitions, plannings quadrillés colorés fluo, peintures... une maison-partition dans laquelle je me balade en posant des notes grandeur nature<sup>10</sup>. S'y succèdent des journées fractales de mon existence, activées par l'écriture et le dessin, la peinture peut-être, des tests sur une installation ou une maquette en trois dimensions, puis aux abords du crépuscule jouer d'un instrument de musique... ou autrement dans un autre ordre et avec d'autres moyens, sans exclure le botanique, le culinaire, le bricolé... Néanmoins, « pratiquer » quoi que ce soit m'est complètement étranger, voire suspect. Si une quelconque activité régulière se fait jour, elle devient totale, obsédante, passe-muraille, elle s'élimine d'elle-même en se mutant en œuvre puis replonge. Parfois, de retour du potager, scène dont je m'éloigne rarement sans en avoir considéré l'ordonnancement, chop-choppant dans la cuisine des légumes sur une planche, je me dis que ces actions sont bien proches de celles de l'atelier estampillé « artistique », se mêlant identiquement à la mélodie des mots dans le crâne. Pour qui s'intéresserait à ce jeu rêvé orchestral, cela demanderait peut-être d'essayer d'en reconstituer l'ensemble. De mon côté, il faut régler l'harmonie de ces moteurs dont le rythme ne s'éteint jamais, pas même

---

10 L'occasion de me rappeler la fréquentation furtive et déterminante de François de Roubaix, à la fin des années 70. Il jouait du trombone dans la formation composée de mes aînés Jean-François Jenny-Clarke, Jean-Louis Chautemps et Gérard Curbillon, qui m'avaient invité à devenir leur (très inexpérimenté) batteur. François de Roubaix, exemplaire bonhomme dont j'admirais (aussi) le salon plein d'instruments à disposition.

lors du déplacement *entre* ces divers lieux, entre ces divers instruments, entre les différentes formes produites. Il me faut traduire ce qui est en jeu mais aussi *bors* de ce qu'on joue : ces rendez-vous, ces visites, ces rencontres, leurs sons. Ici ne retentissent aucune autre musique que celles du *faire*. Tout l'espace est occupé par l'attention aux sons et à la mélodie incorporée, textuelle ou fredonnée, abstraite. Cette musique spontanée me comble. Parfois j'arrête de respirer pendant de longues minutes, juste pour mieux écouter, ne pas être dérangé par mon propre souffle. Ce type d'écoute me ramène au tempo, me rappelle de rythmer la phrase, m'aide à y reconnaître le *faire* à venir. Je précise : il s'agit de l'attention au battement du cœur physique et non du cœur-image. De la battue du cœur devrais-je hasarder, à la fois en clin d'œil perfide au chef d'orchestre congédié, mais aussi parce qu'il arrive à mon palpitant de se comporter en bête traquée. Dans le silence de l'atelier, la musique est omniprésente. L'ensemble de ce qui en sort semble s'organiser non seulement de manière cosmogonique — car il est patent que j'essaie de mettre en évidence ou construire toutes sortes de relations, avec toutes sortes de moyens — mais aussi rythmique : dans les formes, les courbes et les contre-courbes, les droites, les pointillés et hachures, la densité et le nombre des touches de pinceau, mais aussi les plages temporaires, la sélection de tel ou tel médium, le temps consacré à telle ou telle approche.

Peut-être faudrait-il remettre les objets et leurs manifestations sur ce schéma plus général, moins spatial alors que linéaire : les monotypes avant les dessins, les films après le théâtre, les poèmes après les essais, la peinture pendant le cinéma ? Ou bien considérer que cet ensemble est adimensionnel : les formes s'égrenant dans l'espace mais aussi dans le temps, développant leurs arômes dans d'autres ailleurs. L'apnée, la retenue, le suspens trahissent, par les pauses ou les silences, l'exercice de la mémoire, qui fait pour moi partie intégrante de la chose en train de se déployer. Comme pour les monotypes, les espaces silencieux s'organisent au gré des œuvres, en leur sein mais aussi entre elles. Les expositions en sont les concerts, les occurrences publiques, les « précipitations », chargées pendant le temps interstitiel. J'ai tenté de rendre cette « écoute apnéique » dans une scène de mon spectacle *Conférence Concertante* : un personnage assemble à la

visseuse des tasseaux que lui passent au ralenti deux assistants inspirés des servants du *bunraku*. Ce bricolage en direct se produit dans une ambiance orangée à l'avant-scène tandis qu'un quatrième protagoniste, juché au lointain sur une caisse en bois, simule une femme en suspension dans la mer turquoise. Ces trois groupes (le bricoleur et ses outils, les assistants et leurs bâtons, la flotteuse et l'océan) agissent simultanément dans trois temporalités différentes, provoquant de jolies coïncidences. Leur dialogue s'enroule autour des sons produits par les chocs et les mouvements silencieux, produisant l'effet d'une irrésolution entre gestique et voix, image et absence<sup>11</sup>. On retrouve ce silence habité dans l'installation *Les poissons des grandes profondeurs ont pied*<sup>12</sup>. La composition qui règle l'allumage des sources lumineuses s'inspire de la bioluminescence des créatures abyssales. De toutes les différentes dimensions de cette pièce, nuit de l'humanité, représentation d'un monde inatteignable, Histoire des vaincus, soin artisanal apporté aux objets, etc., la plus immédiatement perceptible, la porte d'entrée, est l'intention lumineuse. L'accord des pulsations auxquelles les petites lumières apparaissent, s'éteignent, coïncident avec d'autres, à d'autres points de l'espace, est né d'une approche rythmique, autant que la disposition des objets dans l'espace : lors de l'accrochage, décider des vides au sein desquels se déplaceront les regardeuses et regardeurs est ce qui demande le plus de rigueur et offre le plus d'intérêt dramaturgique : on inscrit en creux l'inéluctable auquel va se produire la rencontre de la personne avec les objets, puis le programme lumineux est lancé et fait le reste.

---

11 Le spectacle *Conférence Concertante* a été créé au Théâtre Dijon-Bourgogne-CDN, en mars 2008, par les acteurs Yves Arcaix, Pierre-François Doireau, Mehdi Lecourt et Antoine Romana. Le texte est publié aux éditions Actes Sud, 2008.

12 *Les poissons des grandes profondeurs ont pied*, 2006-2011. Deux cents pièces lumineuses évoquant des créatures des abysses sont présentées dans le noir (Fondation François Schneider, Wattwiller, France).



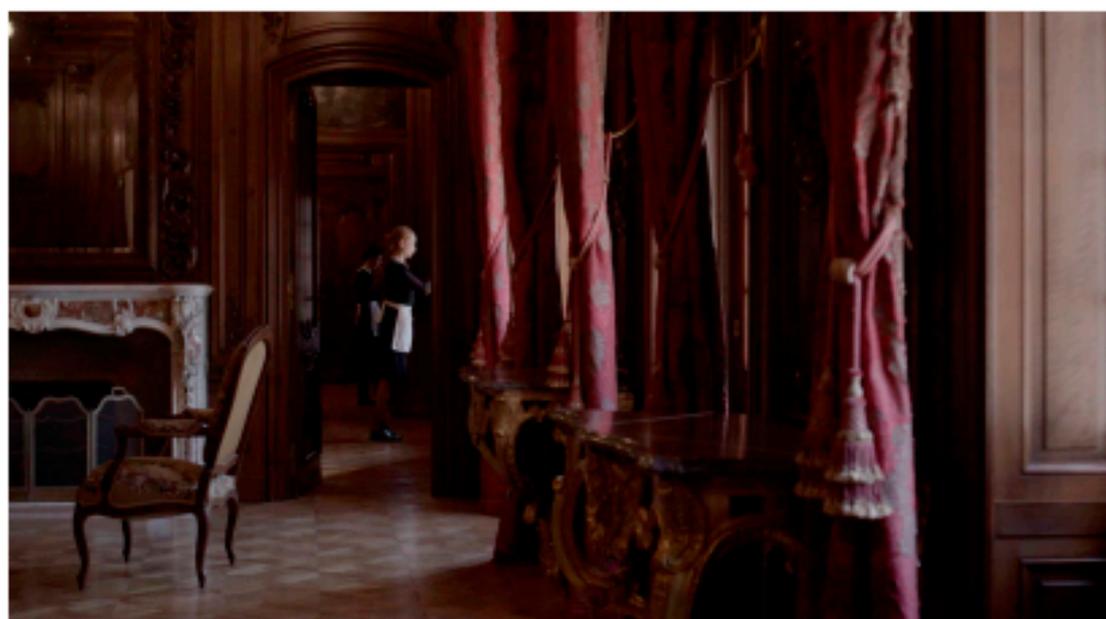
La *Batterie fragile*, la lampe *Nixie* et la « vague de bois »,  
vue de l'exposition, Galerie Rezdechaussée, Bordeaux, 7 mars 2017 (photo P. S.)

Mon exposition à la galerie Rezdechaussée<sup>13</sup> fournit également un exemple de cette relation rythmique entre les pièces, les occasions de les montrer, les dispositifs et la complétude visée par le partage. Dans la galerie, une scène horizontale se vrillait en l'espace d'une quinzaine de mètres pour devenir une cloison parfaitement verticale. La *Batterie fragile* était posée sur la « scène », c'est-à-dire sur la partie horizontale située à l'entrée de la galerie. À l'autre bout, enchâssé dans la cloison devenue verticale, un minuscule écran de six centimètres par neuf diffusait en boucle la séquence d'ouverture de mon film *Transports Davignon*<sup>14</sup> (c'est le matin, nous nous

13 À l'invitation de Christine Peyrissac, Christian Malaurie et Pierre Sauvanet, 66 rue Notre-Dame, Bordeaux, 7 mars-8 avril 2017.

14 *Transports Davignon*, 26', film, 2017, avec Céline Gadrat, Pierre Husky et Anaïs Müller

trouvons à l'intérieur d'une pièce plongée dans la pénombre. Deux domestiques font leur entrée et se déplacent d'une fenêtre à l'autre pour ouvrir des volets. Dans le vaste château camarguais, l'opération répétée demande d'écarter les rideaux, libérer la crémonne des fenêtres en tournant une clenche, ouvrir les vantaux, puis faire coulisser les moustiquaires et replier les volets sur eux-mêmes pour les nicher dans l'épaisseur du mur. La lumière augmente à mesure, révélant un intérieur cossu. Nous sommes volontairement mis hors du temps, tout est fait pour que l'époque à laquelle la scène se déroule ne soit pas identifiable et pourtant l'action nous confirme que le film, lui, bien sonore, est proche de nous. Les mouvements découlent d'une intention musicale autant que chorégraphique, les gestes qui composent ce plan-séquence ont été anticipés par des schémas et des répétitions. L'enregistrement des gestes mécaniques des silhouettes s'éloignant dans un couloir perpendiculaire à l'axe de notre regard, déterminera le pouls de tout le film). Un étroit passage était réservé dans la cloison de bois, permettant au public de visiter les coulisses de la structure en torsion. Une lampe *Nixie*, flottant au-dessus de la vague de bois, était réglée pour énumérer les chiffres de zéro à neuf en rythme avec la bande son de l'extrait de film. Sur les autres murs de la galerie, une succession de peintures de portraits dont le ponçage palimpsestique et l'accrochage sériel insistaient sur les questions temporelles. Cette trame d'instant distincts, dont la série est seulement en partie contrôlée, défile, mélangeant différents registres : temporalités, techniques, correspondances, disciplines, sujets, etc., se répercutant hors de moi sans rebondir sur aucune paroi mais en se diffusant dans une sorte d'univers en expansion, composite, étranger, autonome.



Yves Chaudouët, *Transports Davignon* (2017), photogramme du film, scène d'ouverture.

Plus récemment, la proposition *La Jomense*<sup>15</sup> tentait de faire dialoguer deux formes distinctes : un film et une exposition. Le film raconte la rencontre d'une femme qui n'a jamais posé pour un peintre et de l'homme qui fait son portrait. La situation comme la peinture de portrait se retrouvent motifs d'une méditation sur les multiples tours que nous joue le temps. Claude Simon analysant à la suite de Valéry l'acte de peindre « de mémoire », remarque que, même en présence du modèle, il faut toujours faire appel au souvenir, car on est renseigné, transformé par la considération de ce qu'on a peint<sup>16</sup>. Conforme au dispositif triangulaire « modèle / tableau / peintre » de *La Jomense*, on pourrait dire que la partition développe parallèlement une espèce de double-triolet de la mémoire : « modèle / souvenir / tableau / tableau / souvenir / modèle ». Ou bien : « batterie / silence / batterie en porcelaine ». Ou encore : « faire / ne pas faire /

---

15 *La Jomense*, un film et une exposition produits par la Chapelle Jeanne d'Arc-Centre d'art de la Ville de Thouars, juin-octobre 2018 (commissariat Sophie Brossais).

16 Claude Simon, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 101 sq. : « On peut dire que lorsque le peintre porte à nouveau les yeux sur le modèle, celui-ci s'est modifié en fonction de la couleur ou de la ligne posée ou tracée sur la toile et qui, mémorisée, le lui fera voir autrement ».

défaire ». Là encore *danse de la vie*<sup>17</sup>, conscience vive que quand ce va-et-vient mémoriel s'achève, que le cœur s'interrompt (extrasystole) ou s'arrête, c'est une fin. Pas forcément la fin des haricots, ni celle des pissenlits dont la racine nous mangera, mais une irréversible métamorphose de l'âme. Cette conscience insiste pour moi sur la présence de rythme, son importance, l'urgence de la prendre en considération et de jouer, de danser avec. La phrase toujours englobante en train de sourdre continûment, prenant de multiples formes, permet à la fois de vérifier *in petto* qu'on est en vie et d'alléger le rapport au corps par la valse aérienne à laquelle elle invite. En notant cette phrase de temps à autre, alors le déplacement le plus simple, le plus banal, écrit ou non pour être interprété, peut devenir dans un premier temps potentielle partition pour lecteurs sensibles aux *plaisirs du texte*, mais aussi, quand cette partition est écrite avec l'objectif d'être « jouée », alors d'autres peuvent s'en saisir pour éprouver leur propre timbre, le texte devenant appropriable *piano roll* pour la voix, fût-elle tue, support d'un commun plaisir<sup>18</sup>. Le peintre au travail — son souffle (l'objet de tout un travail d'enregistrement *in et off*), le frottement du pinceau, les divers sons des outils, etc. — ne fait pas que musicaliser un film par ailleurs parlant mais assez peu bavard. Les sons du travail imprègnent le montage général et les dialogues à des fins dramaturgiques. Ces rythmes composés dès la prise de son, prolongés au montage sont accompagnés seulement au début et à l'épilogue par une mélodie synthétique, acidulée. À la manière de parenthèses, le morceau de Christ. est laissé dans sa durée et son volume originaux<sup>19</sup>. Projeté au sous-sol du centre d'art, la ritournelle de *Pylonesque*, les sons et les dialogues du film, susurrations lointaines, complètent l'ambiance de l'exposition et appellent à descendre voir le film. L'exposition quant à elle déploie dans l'espace trois saynètes inspirées d'une scène du

17 Gratitude infinie pour Peter Watkins, dont le film *Edvard Munch ou la danse de la vie* a été déterminant dans ma décision de devenir artiste et, rétrospectivement, de ne jamais décider entre peinture et cinéma (et le reste). *La danse de la vie* est le titre d'un tableau d'Edvard Munch conservé à la Galerie nationale d'Oslo.

18 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 88-89.

19 *Pylonesque*, 2008, par Christopher Horne, alias Christ., courtesy Bencalula Records.

film dans laquelle le modèle enlève son imperméable — cette scène regroupant pour moi le véhicule du transport émotionnel, l'accident fondateur et les mues de l'aimé.e. Les trois saynètes — pour lesquelles je n'ai cessé de penser au parc de Canterel<sup>20</sup> — sont sonorisées par trois mélodies, chantées *a capella* par moi-même, déclenchées successivement au gré d'une manière de valse. Alors, d'autres événements se produisent, comme une projection de la fameuse séquence extraite du film sur de la fumée, ou la rotation d'une boule de verre contenant deux minuscules carpes dans un coffre<sup>21</sup>. Conçus en parallèle, le film et l'exposition relèvent d'une approche pointilliste, dont la perception d'ensemble et le va-et-vient entre *master plan* et détails se complètent mutuellement mais peuvent exister séparément, c'est le jeu. En documentant les gestes de la peinture par le film, puis en installant par l'exposition des formes qui tentent de briser les cadres de la durée, j'ai essayé d'approcher ce « *temps travaillé* » dont parle Bachelard à propos de Mallarmé, ce temps qui met « *l'écho avant la voix et le refus dans l'aveu* »<sup>22</sup> et entraîne par cette vibration ininterrompue l'aura souhaitée pour l'œuvre.

De touches en notes, de champignons en lichens (symbiose d'une algue et d'un champignon), le recours aux combinaisons soutient l'apparente spontanéité de ces diverses productions, de même que provoquer l'aléatoire fait désormais partie de mon mode opératoire. *La Ronde des Ombelles*<sup>23</sup>, une vaste installation au centre d'un village, regroupe plusieurs de mes questionnements littéraires, géométriques et rythmiques, à plusieurs niveaux. Les sept sculptures qui la composent se réfèrent en particulier à une approche bachelardienne de « l'instant ». Le rapport au temps comme la perception de

---

20 Cf. Raymond Roussel, *Locus Solus* (1913).

21 Trois mélodies extraites du *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire mis en musique par Francis Poulenc : *La Carpe*, *La Chèvre du Tibet* (sic) et *L'Écrevisse*. La programmation informatique de l'ensemble a été réalisée par Cédric Massart.

22 Gaston Bachelard, « Instant poétique et instant métaphysique » (1939), *L'intuition de l'instant* (1931), Paris, Stock, 1992, p. 106-107.

23 Sept sculptures en acier et porcelaine sont implantées sur un périmètre de cent quarante mètres de diamètre dans l'espace public de la commune de Pompéjac, Sud-Gironde, 2017-2019.

l'œuvre sont morcelés : le tracé général de l'installation, les sculptures plurielles, leur dessin, les parcours ludiques auxquels elles incitent, les différents éléments dont elles sont faites, de la forme d'ensemble aux détails des matériaux utilisés... l'inspiration biomimétique, la rêverie et l'enfance, les questions de format, d'échelle, d'interaction... les tuiles-écailles-pétales en porcelaine, la lumière et l'ombre, l'ordre, la circulation... le décor encourageant enfantillages et rencontres, la pause et la course... les cœurs qui battent, les souffles qui se posent, les surprises... l'histoire de tout ça, le chemin et le cheminement... l'utopie collective au centre<sup>24</sup>... (Dans ma pièce *Dans le jardin avec François*<sup>25</sup>, le texte agissait déjà comme générateur de *spots* pour l'acteur, de points de contact entre une poésie et des actes. Là c'était la petite trouvaille électronique qui décidait. La position *random* mettait dans l'oreille de l'acteur son texte, au fur et à mesure, sans le prévenir, en le malmenant. *Dans le jardin avec François* traitait encore des misères d'un Dieu totalitaire, comme mes cartes postales de caméra de surveillance avaient pu le faire<sup>26</sup>, destituait les chefs d'orchestre comme dans *Où allons-nous ? et Que faisons nous ?*<sup>27</sup> ou *Big Brother*, comme dans les *Sonoguidées*<sup>28</sup>. Je ne perds plus d'énergie à ces dénonciations, ai intégré que les conflits en cours sont beaucoup plus lisibles encore que nous le croyions, ce que j'ai évoqué avec *Transports Davignon*<sup>29</sup>. Pratique, technique, conduisent aux destructions plausibles appelées de ses vœux par le spectacle et non à une utopie durable). *La Ronde des Ombelles*, dans l'espace bien réel d'un village, matérialise une conversation apaisée sur les condi-

24 *La Ronde des Ombelles* a été conçue en écoutant à la fois les enfants et leurs parents, les riverains. Une fine collaboration s'est mise en place avec Jean-François Dumont, mon commanditaire l'association La forêt d'art contemporain et les jeunes artistes Clémentine L'Heryenat et Robin Poma.

25 *Dans le jardin avec François*, pour un acteur et un iPod, 2008. Créé par François Chattot au Théâtre Dijon-Bourgogne-CDN en mars 2008. Le texte est publié aux éditions Actes Sud.

26 *Dieu*, exposition et édition de cartes postales de caméras de surveillance, Birmingham Museum of Art, Alabama, USA, 1999.

27 *Où allons-nous ? et Que faisons-nous ?*, d'après John Cage, 2003, éditions Actes Sud.

28 Conçues avec Anne de Sterk.

29 Cf. *La connaissance des sources*, Arles, Actes Sud, 2017.

tions de la liberté, sous la forme de repères appropriables par tous. D'ailleurs, la percussion se réinvite, ma position ayant évolué : je me contente de disposer les supports qui accueilleront mes chers chant des oiseaux, couleurs des lichens et musique de l'eau (pluie, grêle) qui tambourinera sur la porcelaine sans vouloir la briser. Les conditions de l'attention et de la surprise, non du spectacle fracassant. À l'instar des joueuses et joueurs de tous âges, les histoires qui s'inscriront dans le décor multidimensionnel de *La Ronde des Ombelles* s'échapperont pour toujours. Il nous avait déjà été impossible lors de l'installation de la *Table grande*<sup>30</sup> d'en prévoir les usages et les développements possibles. Ici, je pousse plus loin l'écoute en combinant davantage d'éléments pour un terrain offert à tous les jeux, les prévisibles comme ceux qui s'y inventeront. *La Joueuse* (une exposition et un film en centre d'art) et *La Ronde des Ombelles* (un parcours dans l'espace ouvert d'un village) voient le jour simultanément. Ils participent d'une même réflexion sur les métamorphoses des danses de la vie. Le joueur dostoïevskien (ou son spectre) pourrait bien venir faire une partie de cache-cache à Pompéjac. Faisant fi des époques, des âges, du temps des Histoires et des cosmos éloignés, un commun mystère demeure qui provoque toutes les ouvertures.

La scansion arythmique de ces formes en dévoile les ébats secrets et, à l'occasion du détour auquel vous m'invitez, révèle une constante dans la manière de procéder : la tension vers les conditions d'une aura aussi inactuelle que possible. Il semblerait que je cherche à maintenir une sorte d'équilibre entre épure et fantaisie, puis à faire tambour avec une autre forme, distante, à laquelle la même méthode serait appliquée, tout en veillant à ne pas styliser, mais à laisser libres à la fois les acteurs — ce terme recouvrant comme on l'a vu plusieurs aspects<sup>31</sup> — et la rêverie. L'exposition est démontée, et cela parti-

---

30 Une table de 40 mètres de circonférence permettant à 120 personnes de s'asseoir. Cette table géante est aussi devenue une scène et un labyrinthe pour les enfants. *La Table grande* est actuellement installée au Bout du Plongeoir, au Domaine de Tizé, à Thorigné-Fouillard, près de Rennes (production La Criée-Centre d'art de la Ville de Rennes, commissariat Sophie Kaplan).

31 Dans *Essai la peinture* (Arles, Actes Sud, 2015), je fais entrer les acteurs sur la palette du peintre à la manière de couleurs. Dans le montage de *La Joueuse*, un plan des pieds de

cipe de sa destination programmée de souvenir, soutenu parfois par les documents. Dans l'espace public ou dans les œuvres enregistrées, l'exigence (parfois la fatalité) de durer impose d'accueillir à parts égales ce qu'on a envisagé et tout l'infini impensé qui adviendra. Fragments différents d'un unique opéra au centre duquel trônent le temps, les impacts de formes dialogiques et les jeux de leurs harmoniques dans le silence qui se referme.

*Né en 1959 en région parisienne, Yves Chaudouët est diplômé de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris en 1985. D'abord peintre et restaurateur de fresques romanes, il fait plusieurs séjours aux États-Unis et en Autriche, puis élargit le spectre de ses recherches, de l'installation à la mise en scène. Fortement enraciné dans la littérature et l'histoire de la représentation, « artiste-jardinier, il fait de la création la matière même de ses œuvres », d'après Sophie Kaplan. Il enseigne actuellement à l'École nationale supérieure d'art de Limoges. Son travail est représenté à l'étranger par la galerie Emanuel von Baeyer, Londres.*

*Voir également le site <http://dda-aquitaine.org/en/yves-chaudouet/biographie.html> et la monographie consacrée à l'artiste (Yves Chaudouët, Arles, Actes Sud, 2010).*

---

l'actrice marchant dans l'atelier précède immédiatement celui de la palette. Une première version du montage avait adopté le fondu enchaîné entre les deux plans, abandonné au profit d'un montage « *cut* », moins littéral.