

Yves Chaudouët

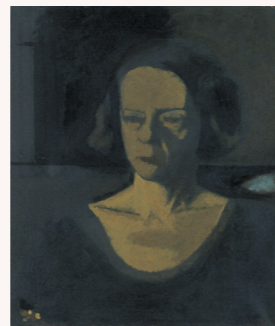
LE BONNETEAU ET LE LINGE

Je souhaiterais apporter ici, en complément à la monographie publiée par le FRAC Limousin, un éclairage personnel sur certains motifs, mouvements et transitions de mon travail. Je reviendrai en particulier sur la formation d'une démarche en faisceau, depuis les premiers pas en peinture jusqu'à ce que je qualifierais pour le moment de *précipitations*, ne s'agissant à proprement parler ni de spectacles ni d'expositions, mais de formes en perpétuelle échappée. L'exposition « Panoramique » initiée par Yannick Miloux, ainsi que l'exposition de mes éditions au Centre des livres d'artistes permettaient de percevoir une diversité dont il me semble indispensable de préciser les sources. En effet l'extradisciplinarité est courante aujourd'hui et il peut être intéressant de mettre les différences de ses manifestations en rapport avec ce qui la motive.

Vers 1975, dès les premiers tableaux et monotypes, je tente de retrouver par la mémoire et la composition les formes de volumes absents, la touche du pinceau se substituant en quelque sorte à la possibilité du toucher. Cette balzacienne « méditation matérielle », se conjugue ensuite rapidement avec la répétition d'une tâche ou d'un geste. Pour le portrait de ma sœur *Annick* par exemple, je recommençai quotidiennement, sur le même support, l'intégralité du tableau, en présence du modèle ou non, selon des méthodes et une palette chaque jour simplifiées, pendant environ une année. Cette méthode d'observation intuitive du souvenir, associée à la superposition et à la répétition devient, à l'occasion des portraits de *Madame Chemillier*, mon chemin coutumier. Faisant suite à une commande, une dizaine de variations spontanées sont peintes de mémoire, sur des toiles



Annick, 1979-1980, huile sur toile, 100 x 73 cm, collection de l'artiste.



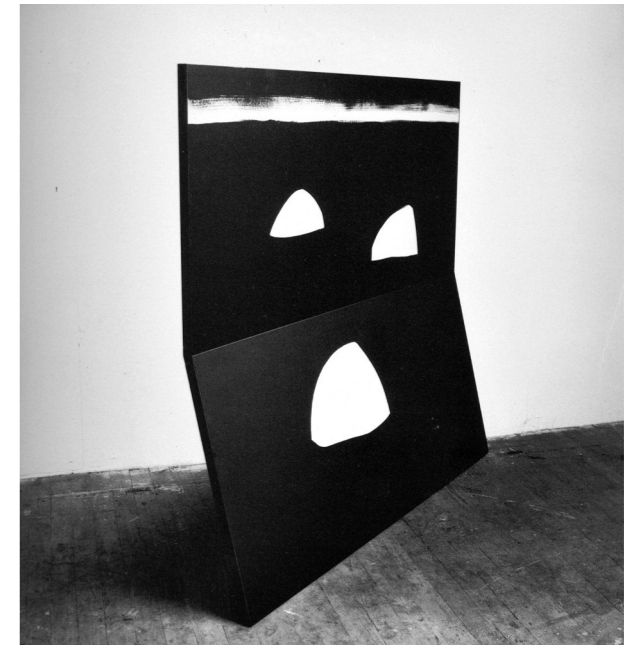
Madame Chemillier, 1986, huile sur toile, 40 x 33,5 cm, collection Chemillier-Gendreau, Paris. Courtesy Yves Chaudouët.



La cage, 1982, huile sur toile, 145 x 114 cm, collection de l'artiste.

de différents formats. Ces recommencements favorisent une stylisation qui, en s'éloignant progressivement de l'actualité du moment de la pose confine, vers la fin de la série, au totémique. Avec *La cage* s'opère un premier glissement. L'évidence formelle du sujet m'a semblé induire l'emploi d'un processus immédiat. Je laissai donc de côté l'option d'un rendu minutieux en faveur d'un mouvement de pinceau unique. Le reste du tableau, relégué au rôle de décor, fut peint assez rapidement, mais il me fallut plusieurs semaines pour peindre l'arc supérieur de la cage : le geste devait être fluide, comporter tout à la fois la perspective, la couleur et la lumière de la courbe. Ayant choisi un pinceau de souplesse et de largeur adéquates, je le chargeai de la quantité de peinture exactement nécessaire pour déposer sur la toile un ruban homogène. Le geste, prémédité, préparé longuement, amélioré à chaque fois, devait être exécuté d'un seul coup. Raté des dizaines de fois, le ruban de peinture était à chaque fois effacé, puis recommencé. La méthode répétitive employée ici, nécessitant l'apprentissage d'un geste spécifique oublié derrière des coulisses, s'inspirait déjà de la beauté des gestes fonctionnels, influence à laquelle j'emprunte plus consciemment aujourd'hui, notamment lors de mises en scène ¹.

1. « Le patinage de vitesse infiniment plus beau, c'est un fait, que le patinage artistique », *Conférence Concertante*, Arles, Éditions Actes Sud, 2008, p. 62.



Trois pierres, 1992, noir à tableau sur portes, 186 x 204 cm, collection de l'artiste.

Dû à la succession des effacements, un nimbe s'est parfois formé autour de la figure centrale de ces tableaux. Les halos des reprises, très conformes aux épiphanies de *Dedalus* ou de *La modification* qui, entre autres lignes fondatrices, sonorisaient mes premiers pas en peinture, étaient accessoires. Ces repentirs n'étaient jamais recouverts. S'y enracine au contraire leur suite chronologique, une série de paysages tous imaginés nocturnes. « L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes ². » Sous l'impulsion de cette immersion, exigeant de moi des gestes plus vastes que les portraits, les formats ont rapidement augmenté. J'abandonnai aussi la toile pour un assemblage de portes industrielles en bois préenduit. Ces supports spacieux, plus pratiques, plus résistants, facilitaient l'approche de ce que je visais, limiter au fur et à mesure la composition et la palette. Quelques aplats d'une seule couleur – le noir mat à tableau d'école, l'ocre rouge de l'assiette à dorer ou le vert mat à table de ping-pong – suffirent à figurer des paysages, dans lesquels on peut deviner un horizon, un nuage bloquant le ciel, parfois quelques pierres laiteuses obtenues en laissant en réserve la couleur « naturelle » de la porte d'un blanc cassé neutre – ni chaud ni froid. Afin que la sur-

2. Hegel, *La Philosophie de l'esprit*, de la « Realphilosophie », (1805), PUF, 2002, p. 13.

face soit assez vaste et le support stable, il me fallait poser une porte sur l'autre, selon un angle dicté par le centre de gravité de l'ensemble. Je décidai de conserver cet angle non seulement au moment de peindre, mais aussi au moment d'exposer ces superpositions de portes³.

La touche elle-même est délibérément « plate » : aux antipodes des peintures matiéristes, le drame ici ne se veut pas redoublé par des labours en relief. Je vais même aller chercher davantage de planéité dans le foulage du papier et la puissance des noirs gravés. Simultanément aux peintures nocturnes, une série d'eaux-fortes démarre chez l'imprimeur René Tazé. Ces gravures constituent un prolongement sur la plaque de cuivre des gestes accomplis sur les tableaux, mais pas seulement.

En observant l'imprimeur au travail, je m'inspirai de sa méthode gestuelle plutôt que de celles du graveur, ce qui me permit de radicaliser encore la silhouette des paysages : en préparant délibérément le cuivre avec des vernis et des solvants incompatibles – se « chassant » mutuellement – puis en « essuyant » la plaque, j'obtins, en faisant une ou plusieurs aquatintes profondes, une image très noire que seules perçaient les lueurs épargnées grâce aux lambeaux de vernis qui avaient protégé de l'acide la surface de la plaque. Le blanc du papier sort là, par ces interstices ténus et rares, révélant un ciel, un premier plan noir opaque occupant les trois-quarts de la composition, l'horizon se détachant sur la crépusculaire lueur barrée de nuages. Ici une intruse s'imisce quelque temps à la manière d'un *leitmotiv*. Lors d'une

3. J'entendais Pascal Quignard, lors d'une récente présentation à Strasbourg, parler de « la concavité accueillante du livre ». L'angle de ces tableaux me semblait être quant à lui un véritable réceptacle à peinture de paysage, contenant la perspective et ses menaces.



Suite n°1, 1992, aquatinte, 35,4 x 44,5 cm. Courtesy Yves Chaudouët.

promenade nocturne sur une plage très pentue de Normandie, j'avais subitement senti, plutôt que je n'aurais pu la voir par cette nuit sans lune, une énorme présence sur mon flanc gauche. Je tournai la tête, inquiet, bientôt incrédule : l'immense fantôme de craie de la falaise d'Étretat me surplombait, enchâssé de profil dans le ciel noir et tout entier dans le fracas des galets. De retour à l'atelier, durablement saisi par cette apparition, je me mis à la peindre en la détachant curieusement du reste du monde : la couleur la plus sombre, figurant le ciel, entourait le sujet de toutes parts, l'isolant au centre du tableau. La falaise fut le point de départ de variations sous forme de quelques tableaux et de nombreuses gravures. Mémoire de l'Éléphant ? En tout cas, des années plus tard, je n'avais pas encore oublié la célèbre falaise rencontrée par hasard. Je lui donnai un rôle dans une suite de photographies⁴ et de modelages qui aboutiront à la vidéo *Zug fährt ab*, dans laquelle je demande à la vénérable star de l'histoire de l'art et du tourisme de se détacher du continent et de survoler la mer. La falaise volante n'est pas sans rappeler la baleine blanche aux rides peuplées d'algues, de lichens et de signes et j'y reviendrai. Je pris d'ailleurs à cette même période des photographies des flancs des falaises de Biarritz et de la pointe Est de l'île Saint-Louis. Cet intérêt pour la frontalité pariétale, pour ces profils d'éperons⁵, me cachait une préoccupation, encore enfouie à l'époque, pour les « styles ».

L'intelligibilité de ce que figurent mes peintures et gravures nocturnes est limitée. Romantiques, invariablement issues de la mémoire des transports, baignées par les frimas de Nerval, Villiers, Mann et Dostoïevski, peut-être faut-il chercher l'origine de leur métissage entre gestualité et représentation dans le désir de se faire l'écho de je ne sais quel paysage filmique⁶, apaisé parfois, momentanément, par la poussière farineuse de Beckett, dont l'influence est plus nette dans les monotypes de cette période⁷. Avec les monotypes, il s'agit de se rendre sur une sorte de théâtre des opérations imaginaires et d'en rapporter une ou plusieurs *photographies mentales*. Cette activité relève aussi de la découverte du signe, ou du singe, du gibbon de la future *Conférence Concertante* peut-être. Que l'origine du monotype soit un texte lu, une histoire entendue, une trace aperçue sur la plaque elle-même, etc., ce qui est visé est de tirer de cette

4. Cf. numéro IV-V de la revue *Vacarme*, sept-nov. 1997, pp. 110-111.

5. Encore, toujours en termes de marine, cette pointe de rocher qu'on appelle aussi éperon et qui « rompt les lames à l'entrée d'un havre », Jacques Derrida, *Éperons*, Paris, Éditions Champs Flammarion, p. 30. Cf. *Combien de menthes faudra-t-il pour éteindre ce feu rouge*, acrylique sur toile, coll. FRAC Limousin, reproduit in « Yves Chaudouët », Arles, Éditions Actes Sud, 2010, p. 151.

6. Cf. *Conférence Concertante*, Arles, Éditions Actes Sud, 2008, p. 57 et suivantes.
7. Cf. « Monotypes autour de Beckett », présentés par Claire Parnet, in *L'autre journal*, n° 17, 1986 et le livre *Il ne faut pas confondre monotype et célibataire*, Paris, Édition de l'artiste, 1989.

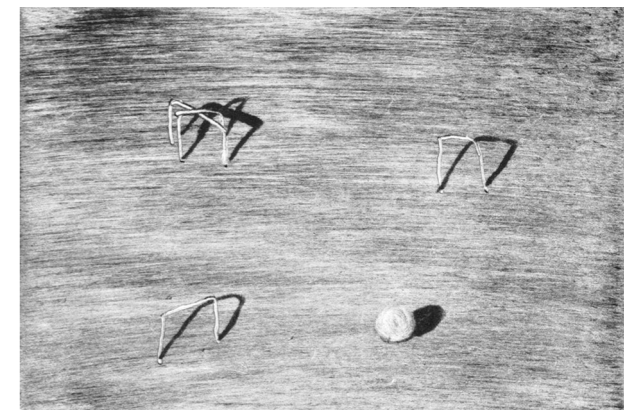


Zug fährt ab, Middletown, 1999-2009, vidéo, durée et dimensions variables, collection FRAC Limousin. Courtesy Yves Chaudouët.

nuit-ci une sorte de synthèse visuelle, une typographie de l'espace. Les distractions de la couleur, par exemple, ont été aussi vite essayées qu'éliminées. Je leur préfère les joutes sommaires de l'encre noire et du papier blanc⁸. Les essais concernant le format, eux, m'ont à chaque fois ramené à la miniature. Compagne économique de l'errance, la petite plaque de zinc⁹ est-elle mon Quichotte ou son Sancho, mon Jacques ou son Maître, le dialogue conduit par les monotypes y répond en partie : puisant dans un répertoire collectif et hétérogène, ils me sont réciproquement une source

8. Le diptyque de Melville *Le Paradis des célibataires/Le Tartare des jeunes filles* n'est pas pour rien dans ma décision d'utiliser une encre typographique aux tons chauds sur du papier de riz hanakurabe torinoko, très « amoureux », disent les imprimeurs.

9. La même plaque de zinc de 6 x 9 cm depuis 1974. Cf. postface par J.-M. Huitorel de *Film*, Arles, Éditions Actes Sud, 2003, p. 130.



Croquet, 2000, monotype, encre sur papier japon, 6 x 9 cm, collection particulière, Paris. Courtesy Yves Chaudouët.

intarissable d'oracles. Réciproquement, cette tentative de nectariser des images qui « ne sont pas en tant que présentes » m'indique la marche à suivre. Les monotypes se transforment alors en véritables « répétitions générales » de mes desseins. Le thème récurrent du *suspens*, en particulier, y traînait bien avant que je décide de l'utiliser dans les installations, les scénographies ou les performances. Les personnages de Machen lévitant sur la lande... l'inertie des vélos abandonnés par Mercier et Camier, Flann O'Brien ou Ray Bradbury, scénariste du *Moby Dick* de John Huston¹⁰... les petites chaises, sous-marins, avions, jeux de croquet, requins... leurs ombres portées... sont autant de prétextes aux délices suspendus à ma méthode monotypique : l'ombre portée doit être peinte avant que l'objet ne s'interpose entre elle et la lumière. Le monotype, transitoire film d'encre en attente sur la plaque, n'est-il pas lui-même « achevé » qu'une fois ce *suspens* interrompu par l'empreinte ? La pâleur du papier, en occupant les zones laissées sans encre, emprunte alors pour produire l'image les canaux de la lumière. De 1977 à 1997, disons, ces deux mouvements très différents ont lieu simultanément : celui des grands tableaux, s'attachant à rendre des paysages frontaux, monolithiques, en lisière de l'abstraction ; l'autre, délibérément figuratif et intime, des monotypes. Cette dualité se retrouve dans le contraste des formats utilisés pour chaque tendance, me rappelant la hiérarchie visuelle des primitifs. Grand format des peintures, comme pour marquer le respect dû à la radicalité, petit format des monotypes, comme pour imposer la discrétion aux images. Sans doute Barnett Newman m'influençait-il plus que mon attachement aux enluminures. Mais, au delà de l'hésitation, la question du format semble elle-même symptomatique. Ces conflits entre l'immersion imaginaire proposée par la miniature et celle, bien concrète, offerte par les grands formats, nourrissent en sourdine mes travaux ultérieurs sur les rapports d'échelle, la différenciation et le multiple.

Pour nourrir mes silhouettes nocturnes, le squelette des monotypes et de la mémoire ne suffisait plus. Mes explorations du *paysage sauvage* me pressaient de sortir de l'atelier. Enfant, j'avais déjà parcouru avec un objectif photographique le jardin de la maison où j'ai grandi. Plantes-bandes et treilles de banlieue se posent alors en premiers repères du visible¹¹. D'autres détails de nature s'étaient signalés depuis, d'autres repères verticaux avaient été remarqués. Il était nécessaire d'en avoir le cœur net, en particulier si on voulait faire un jour une belle peinture de paysage. Bien que rendues imperceptibles ou indistinctes par la nuit, les choses, avant d'y être noyées, doivent avoir été regardées avec attention.

10. Ray Bradbury, *La baleine de Dublin*, Paris, Éditions Denoël, 1993.

11. Cf. *Je ne fais que passer*, livre publié en hommage à celui qui m'a élevé et avait élaboré le jardin d'où sont tirées les photographies.



Suspens, 1999, 150 x 3 x 1 cm. Tasseau, peinture blanche, épingles. Courtesy Yves Chaudouët.

Les sacrifices du clair-obscur s'expliquent par la force qu'y gagne la composition, mais aussi par l'infinie réserve de signes complémentaires que constitue l'ombre. Que dissimulent les rideaux de Lynch ? les documents elliptiques de Pierre-Olivier Arnaud ? les grands « blancs » de Robert Lax ? Rien d'autre que ce que cachent les marges de Colin Sackett ou les glacis de Rembrandt : ce qui fut vu pour être mieux oublié. Il me fallait retourner voir au dehors, examiner et documenter aussi scrupuleusement que possible ce que j'avais pu y apercevoir de-ci de-là, en rapporter de nouvelles observations à enfouir au contrejour des lumières arrachées. Je suis tout d'abord retourné dans le jardin d'enfance y glaner de nouvelles photographies, équipé cette fois en adulte, au cou un appareil allemand à l'optique impitoyable, dans l'appareil une pellicule inversible très neutre et en tête une « certaine exigence¹² ». S'engage alors une série que j'intitulai pour moi-même *Bord du chemin*¹³. Sur la plaine surgissent quand on y est attentif moult repères verticaux, juchés sur leurs pattes, tiges ou tapis, animaux, végétaux, pierres. Portraits de buis de curé, de lichens cantalous et de champignons bretons, de pivoinies arbustives et de grenouilles lézardant deviennent les documents que je ramenai à l'atelier pour les incorporer invisiblement aux tableaux. Comme l'avait pu l'être à l'époque le jardin construit par le héros confidentiel de *Je ne fais que passer*, la production d'un homme apparut, isolément, comme repère à documenter.

12. Cf. *Conférence Concertante*, Op. cit., p. 11.

13. Cf. « Connivence », Biennale de Lyon, catalogue, 2001, pp. 144 à 147.

C'est pourquoi, parmi cette série de photographies de nature, on trouve quelques constructions en bois. Il s'agit de détails du mobilier que s'était fabriqué Abel Clarens, merveilleux *artiste sans œuvres*, dont les tentatives de menuiserie sont autant de catachrèses d'un génie habité par la montagne et le Moyen Âge. Je les ai enregistrées soigneusement, les recueillant du même regard myope, empreint de l'admiration pour les pères adoptés, pères adaptés de l'absence de père, fondateurs adoptifs balisant d'amers ma difficile navigation orpheline, dont je couvrais les champignons et les lichens. Je croise alors entre atelier, repérages photographiques, premières expositions et missions de restauration de fresques, qui servaient au départ à payer mes études. Cette fréquentation privilégiée – pouvoir mettre le nez sur les fresques inaccessibles en temps normal – des monastères romans, des grandes orgues et des christs byzantins – qui, quand on les voit de près, semblent avoir été peints au lave-pont – nourrit une sympathie profonde pour les artistes qui créaient le répertoire apocryphe dans lequel était puisé, le moment venu, le motif d'un chapiteau, d'un modillon ou de pochoirs répétitifs.

Un jour, de retour d'une mission de restauration, je décidai que mes compositions noires sommeilleraient elles aussi dans un répertoire réactivable¹⁴. Il était en effet à prévoir que ces mouvements, cette recherche de « renseignements », ne me ramèneraient pas strictement à mon point de départ, pouvaient au contraire me faire pivoter. J'aurais pu me douter que l'atelier ne me retrouverait pas identique, disposé à y demeurer, installé durablement pour peindre le monde d'après l'enregistrement de ses détails. Un peu tôt en somme pour devenir un vieux Krapp, rembobineur de *dernières bandes*. Je remarquai également à quel point mes « prélèvements » collaient obstinément au plan : peints, écrits, imprimés, photographiés. De ces investigations j'étais toujours revenu sans objet tridimensionnel ni vivarium, ni même le bas-relief d'un herbier. L'absence de volumes autres que figurés était patente.

Je partis, par un train de nuit bien sûr, m'installer à Vienne, muni seulement d'un appareil Polaroid et du *Nénuphar blanc* de Mallarmé¹⁵ : le narrateur décide de ne pas faire la rencontre pour laquelle il avait initialement entrepris une promenade en skiff. « Séparés, on est ensemble. » Je traduisis ma lecture en détachant certains objets de leur support ha-

14. Réactivé plusieurs fois depuis, par exemple lors de l'exposition « Peinture sur peinture », à l'Institut français de Vienne, en 1999, cur. Karin Zimmer, ou, en 2007, directement sur un mur du CCJPF, à Saint-Yrieix-La-Perche, cur. Yannick Miloux et Christine Achard.

15. Stéphane Mallarmé, *Le Nénuphar blanc*, « Vers et Prose », Paris, Éditions Le Castor Astral, 1998, pp. 89 à 93.

bituel pour les faire léviter légèrement¹⁶. Ainsi mis à distance, l'objet le plus insignifiant et le sol le plus banal devenaient, *ensemble*, plus remarquables. Pour cristalliser le phénomène je décidai d'utiliser des épingles, destinées à maintenir cette « séparation » verticale. Chez un quincailler viennois, je trouvai de longues épingles en acier trempé aux reflets d'un bleu indéfinissable, assez caméléonesque pour les rendre quasi invisibles. Grâce à leur finesse et leur mimétisme, l'illusion de lévitation était suffisante. Quelques-unes de ces menues tiges d'acier, plantées au bon endroit, suffirent à soutenir un poids parfois considérable. Les chaises, tabourets et tables, les livres sur les tables, les boîtes, les crayons, tout autour de moi fut mis à distance de son support. Tout le contenu de mon atelier viennois se mit ainsi à flotter, phénomène que j'intitulai *Suspens*¹⁷.

Mais cette épidémie de « séparation », pour être complète, devait pour moi toucher également des masses inamovibles. J'écrivis le scénario du film *Zug fährt ab*¹⁸, dans lequel on pourrait voir la falaise d'Étretat, une lourde maison auvergnate et la pointe Est de l'île Saint-Louis se détacher tour à tour du sol pour se retrouver toutes les trois à l'épilogue glissant au-dessus de la mer au contre-jour d'un coucher de soleil de carnaval. Déclinaison préparée des *Suspens*, je fabriquaï au moyen de pâte à modeler et des épingles viennoises les maquettes des trois « personnages » flottant. En manière de *storyboard* pour le futur film, je pris des polaroids des trois petites effigies survolant le lino gris de l'atelier¹⁹. Activité suprêmement légère, méditative et concentrée que celle de planter l'épingle au bon endroit ! Partant pour me livrer à cette drôle d'acupuncture aussi souvent que possible, je décidai, à l'occasion de la rencontre avec le peintre et musicien Wolfgang Capellari, de la pratiquer publiquement, en concert, disons. Le petit marteau d'orfèvre qui me sert à planter les épingles devient alors instrument de percussion. Ses rythmes déterminés par le bricolage s'entrelacent avec les mélodies de Wolfgang, pendant que la lévitation des objets permet un contrepoint visuel à nos chansons. Ce numéro de duettistes lunaires a depuis Vienne évolué plusieurs fois. Pour une « Soirée nomade » à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, il me fallut construire, à la fois pour des raisons acoustiques et esthétiques, le *Perchoir à Wolfgang*, qui permet d'éloigner du sol jusqu'au musicien

16. J'avais déjà fait « flotter » des meubles dans les pieds desquels j'avais planté des vis noires. En disparaissant dans l'ombre portée, ce truquage donne l'impression que le meuble se trouve à quelques centimètres du sol. Scénographie de *Lettres de Hölderlin à sa mère*, d'après Friedrich Hölderlin, Théâtre Vidy-Lausanne ; MC93 Bobigny, mise en scène Juliette Chemillier, avec François Chattot, 1994.

17. Cf. *Suspens/Détails/Témoins*, AFAA-BKA (A), 1999.

18. « Le train s'en va. » Interjection qui signale aux passagers du métro viennois que les portes vont se fermer et le train partir.

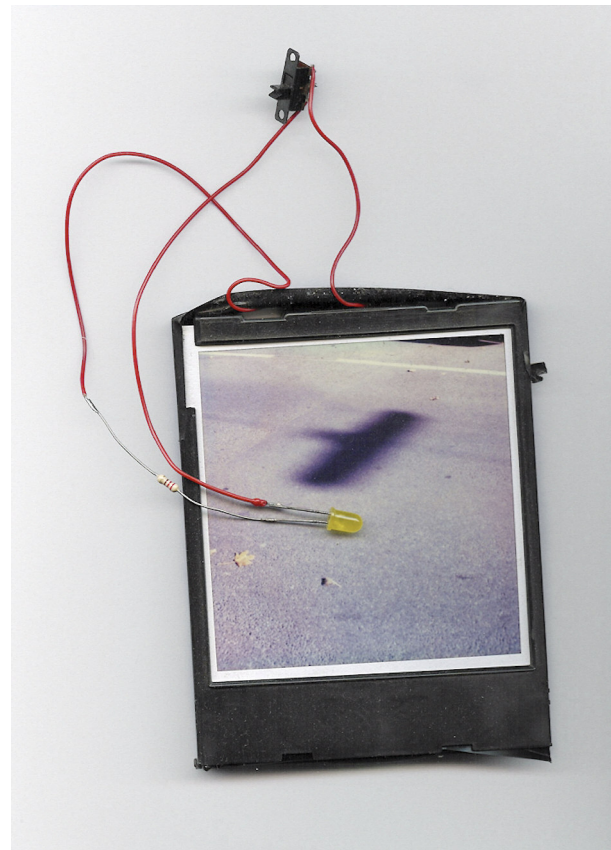
19. Cf. *Zug fährt ab*.

lui-même. Plus récemment, à Berlin et Dijon, Claudia Hamm nous a mis en scène en clowns impassibles, oscillant entre *yodl* et *house music* acoustiques, faisant « voler » toutes sortes d'objets grâce aux moyens du théâtre ²⁰.

Ultime viennoiserie, les *Poladiodes*, dispositifs nés du rapprochement de certaines caractéristiques de l'appareil Polaroid et de celles des poissons abyssaux. Pour un projet de spectacle dans Sarajevo dévastée par la guerre, je m'étais déjà inspiré de la bioluminescence des poissons des grands fonds pour concevoir des costumes autonomes, comportant à la fois décor et lumière, sous forme de longs pédoncules luminescents. Ces sources lumineuses, montées sur des sacs à dos dissimulés sous leurs redingotes, étaient déclenchées directement par les comédiens ²¹. Une des astuces du Polaroid est que son énergie électrique n'est pas embarquée dans l'appareil lui-même, mais dans une batterie neuve présente dans chaque nouvelle recharge de photos. J'observai

20. *Tapis volant*, Théâtre Dijon Bourgogne – Centre dramatique national, Dijon, 15 mars 2008.

21. Scénographie et costumes de *Conversation à la montagne*, de Paul Celan, mise en scène de Juliette Chemillier, 1995, avec François Chattot et Philippe Clévenot.



Poladiode, 2000 – 2011, dimensions variables. Cartouche Polaroid, photographie Polaroid, led, fil électrique, interrupteur. Courtesy Yves Chaudouët.

que cette pile, après utilisation, était à peine entamée. Je récupérai des recharges, captai l'énergie de leurs piles en y soudant deux fils, puis ajoutai une petite ampoule pour former une sorte de lumignon. Enfin, une photo faite au Polaroid – généralement montrant une étude de *Suspens* – était réintégrée à ce nouveau « cadre » équipé d'une lanterne. Espaces d'exposition indépendants, les *Poladiodes* peuvent être déposés dans certaines nuits en autant de lucioles consultables ²².

Épars mais identifiables par leur économie des moyens, quelques premiers objets tridimensionnels émergent donc des *Suspens*, *Poladiodes* et autres scénographies. Tout se passe comme si le décalage du suspens m'avait rendu les objets plus préhensibles. Il n'est alors plus question de se contenter de documents ni de ramener des échantillons dans quelque base que ce soit. Il s'agit bien au contraire de convoquer directement la luminescence, les arbres et les clairières et, si possible, les réunions de brigands qui vont avec.

L'exemple de John Cage m'en fournit l'occasion. Pendant une étude photographique plus serrée sur les champignons et les lichens, je butai sur les textes du grand mycologue. En particulier son *Where are we going? and What are we doing?* ²³ une sorte de conférence-partition à quatre voix. La résonance de ce texte et de sa construction avec le rythme de mes propres pas sur les *Bords du chemin*, l'importance des relations mots/temps au sein d'un objet inclassable, l'angle que s'autorise Cage dans une réponse qui ne fait par sa forme qu'ouvrir d'autres questions, l'originalité de la dialectique entre abstraction des textures sonores et anecdote, m'ont vite poussé à investir cette œuvre personnellement ²⁴. Je l'interprétei tout d'abord en anglais et en vidéo, sous la forme de quatre plans-séquences dans lesquels les textes sont dits devant les quatre quarts d'un paysage de Poussin ²⁵. Les plans furent ensuite ressoudés pour reconstituer l'intégralité du tableau. Le résultat me montre quatre fois, procédant à la lecture devant le paysage recousu. La lecture de Cage sur fond de Poussin représente bien entendu la superposition de deux hommages mais aussi, par le rapprochement de deux jalons distants, une réponse subjective aux questions posées par le titre. Dans un deuxième temps, je traduisis le texte en français et le portai à la scène sous le titre acronyme *WAWGAWAWD*? Il me fallut pour ce faire construire et « préparer » une table spécialement : quatre

22. Dans l'escalier de la galerie Charim, à Vienne, 1999, ou au milieu des plantules de Baumgarten à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000, par exemple.

23. In *Silence*, Wesleyan University Press of New England, 1961.

24. Cf. Postface par François Piron de *Où allons-nous? et Que faisons-nous?*, Arles, Éditions Actes Sud/FRAC Champagne Ardenne, 2003, pp. 149 à 155.

25. *Le Grand paysage aux deux nymphes*, copié directement au musée Condé de Chantilly vers 1980.

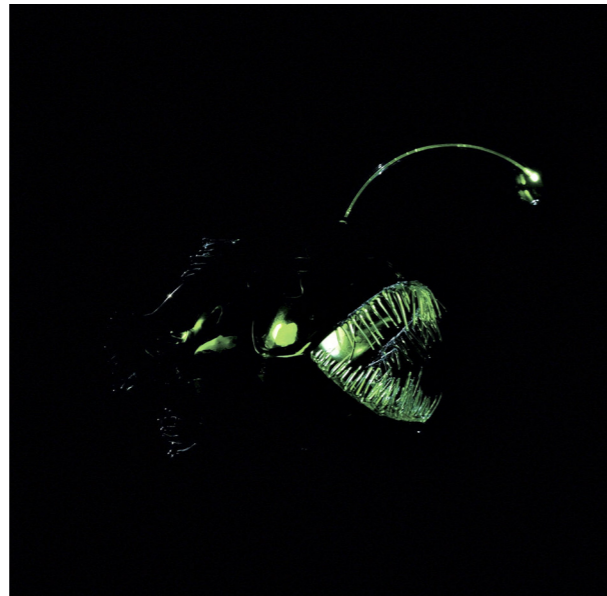


WAWGAWAWD, 2003, adaptation et scénographie d'après *Où allons-nous?* de John Cage. De gauche à droite : Antoine Romana, Didier Galas, Mehdi Lecourt et Laurent Poitreneaux. FRAC Champagne-Ardenne. Courtesy Yves Chaudouët.

systèmes lumineux de comptage placés devant les comédiens leur permettent de se synchroniser secrètement ; quatre veilleuses éclairent à la fois leur zone de lecture et leurs visages, par réflexion sur le texte et le peuplier de la table²⁶. La partition de Cage est ainsi lue *in extenso*, sans chef d'orchestre, tandis qu'une lente projection égrène en fondu enchaîné mes monotypes agrandis. Ce « film » ajoute à la fois un contrepoint rythmique et des réponses visuelles, subjectives et indéterminées, aux questions du titre. Les mots métamorphosés en vidéo, puis en table, en lumière, en instrument avaient donné lieu à une nouvelle *précipitation* tridimensionnelle, incarnée et multiple. Ce que j'admiraais du théâtre élisabéthain, ce qui avait pu m'attirer dans les fantaisies *a cappella*, la capacité de l'énonciation à faire naître des images, ont pris corps devant moi grâce à WAWGAWAWD ? et m'ont subjugué. Texte, mise en scène et production plastique commencent à se fondre dans une joyeuse élaboration simul-tanée.

C'est sans doute tout ce nouvel air qui permet à ma première « sculpture », intitulée *Poisson abyssal*, de voir le jour en même temps que la table et le spectacle WAWGAWAWD ? Ces détours, ces répétitions générales, ces hommages, ces *Suspens* et autres différés appelaient en effet un « terme »²⁷. Condensation des pistes abordées par ailleurs, nuit et nature, suspension du temps et dans l'espace, petites lumières dans le noir, etc., le *Poisson abyssal*, initialement destiné à être un automate phosphorescent en latex, se décide finalement, pendant un séjour à Murano, à devenir objet de verre²⁸. La forme soufflée lui confère à la fois fluidité, translucidité et teintes indéfinies. Des LED, enfouies dans ses entrailles et programmées selon une partition, évoquent les mouvements aléatoires de viscères lumineux qui génèrent également des reflets dans sa lanterne frontale et sur ses dents de cristal. Ne devant être perçu qu'après une période « d'apprivoisement », le *Poisson abyssal* est toujours présenté dans le noir total. Lors d'une exposition dans un musée de Linz, la plupart des visiteurs, ne le voyant pas, passaient à la salle suivante puis, intrigués par le cartel, revenaient sur leurs pas scruter l'obscurité pour y dénicher l'œuvre annoncée²⁹.

À ceux qui regardent je préfère laisser l'usage de tous les sens. Mes pièces ne sont de même généralement pas sono-



Poisson abyssal, 2001, verre, LED, microprocesseurs, 55 x 22 x 30 cm, collection FRAC Limousin, Limoges. Courtesy Yves Chaudouët.

risées mais confiées aux sons environnants. Il m'arrive, notamment dans mes éditions³⁰, de dénoncer la surveillance, les prises d'otage ou le contrôle. J'essaie aussi de n'y pas contribuer. Ainsi, que ce soit pour montrer le *Poisson abyssal* ou plus récemment *Les poissons des grandes profondeurs ont pied*³¹, la pénombre n'est pas voulue dans le but de saisir les visiteurs par quelque spectacle monumentaliste, mais bien au contraire dans celui de faire disparaître les murs. Périodiquement, certains artistes, de Dubuffet à ceux de la Biennale de Paris, se sont insurgés contre l'emprise du musée et de ses avatars. Chris Burden a même voulu en écarter les murs en instrumentalisant le public. C'est encore accorder aux uns et à l'autre une importance qui ne ralentit aucunement l'hypertrophie. La parade, à un musée dont les pétrifications en forme de foires ont proliféré jusque dans les esprits, n'est pour moi ni de supprimer ni d'animer les murs, mais bien de s'en détacher de l'intérieur. Le contexte exige plutôt de recourir à une *dérivation* et ne point alimenter, artistiquement, le commentaire. *Les poissons des grandes profondeurs ont pied* devaient initialement procurer au *Poisson abyssal* une sorte d'environnement familial, des cousins, des neveux et des nièces mais aussi de parfaits étrangers aquatiques, au total, plus de deux-cents objets lumineux en verre agencés dans une pénombre de « remontée »³². On y voit aussi

30. Cf. *Dieu*, Birmingham Museum of Art, Alabama, 1999 ; « Rien » n° 54, Rennes, Éditions Zédélé, 2009.

31. Esbam, Marseille ; Halle verrière, Meisenthal ; FRAC Limousin ; Château d'Oiron ; Musée zoologique de Strasbourg.

32. Cf. « Je remonte », Château d'Oiron - Centre des monuments nationaux, 2009.

combien les mots comportent les images et *vice versa*³³. Cinq « espèces », dessinées d'après différents témoignages scientifiques : les *affreux*, les *méduses lumineuses* et les *étoiles opalines*, inspirés de créatures benthiques bioluminescentes ; un banc d'*anguilles-miroir*, qui reflète la moindre lueur ; les *tripodes*, enfin, qui forment des silhouettes invisibles au contrejour des *étoiles opalines*. L'expérience subjective de cette installation est primordiale, ce qui m'a fait préférer à l'option du catalogue celle d'un bref « livret d'opéra » qui, tout en donnant l'occasion d'une nouvelle œuvre, renseigne plus adéquatement³⁴. Marcel Schwob conclut son *Étude sur l'argot français* sur ce génial parallèle : « Les animaux des grands

33. D'ailleurs Ylipe, à qui j'ai emprunté l'aphorisme, savait-il que ces poissons « ayant pied » existent bel et bien ? Ils sont posés sur le fond de la mer et s'appellent « tripodes bathypterois grallator ».

34. *Inaliénable*, coécrit avec Yann Grienberger, photographies de Frédéric Goetz, Arles, Éditions Actes Sud/CIAY, 2006. D'autre part, le réalisateur Vincent Gérard, en prenant cette installation comme point de départ d'un de ses films, en a enregistré la meilleure archive possible : *L'affaire du faux poisson*, 2009, Lamplighter films.



Méduses lumineuses, 2006, verre soufflé, LED, microprocesseurs, dimensions variables, château d'Oiron. Courtesy Yves Chaudouët.

fonds sous-marins recueillis dans les expéditions du Travailleur et du Talisman sont dépourvus d'yeux ; mais sur leur corps se sont développées des taches pigmentaires et phosphorescentes. De même l'argot, dans les bas-fonds où il se meut, a perdu certaines facultés du langage, en a développé d'autres qui lui en tiennent lieu ; privé de la lumière du jour, il a produit sous l'influence du milieu qui l'opprime une phosphorescence à la lueur de laquelle il vit et se reproduit : la *dérivation synonymique*³⁵. » Il se pourrait que « peinture » soit devenu langage de brigand, de résistant. Comme « champignons³⁶ », elle fournit l'occasion de soustraire quelques poulets à des négociants et des critiques spécialisés, mais contient surtout les possibles de tout autre chose que ce que lui désigne un milieu. « L'air bouge à peine et nous sommes en train d'oublier que la poésie est depuis toujours ce qui nous fait respirer vraiment », rappelle Annie Lebrun³⁷. Il ne s'agit pourtant pas que de survie, mais bien d'invention d'une langue. Toujours inédites, les amours de la « peinture » et du texte réservent des trésors, dont le moindre n'est pas la capacité à faire circuler l'air par l'architecture et le montage des touches lumineuses et des signes dans l'espace. Exemple, la séquence du film *Quatre nuits d'un rêveur* du peintre Robert Bresson, où l'on voit le couple, intrigué par la musique d'un bateau-mouche, se pencher au-dessus d'un parapet du Pont-Neuf : nous nous retrouvons instantanément *dedans* le bateau-mouche, assistons au concert, ne retournons à l'histoire qu'une fois le morceau achevé. Logique que Bresson ait consacré un film au *Pickpocket* qui, tel son inspirateur Raskolnikov, ne trouve le jeu valable qu'en confondant la police elle-même. Mais c'est la beauté du geste qui demeure centrale. Police, prison et obscurantisme ne sont que les faits du *milieu*, son théâtre, ses murs. Ainsi, malgré leurs atours de miroir, cristal et opaline, la filiation synonymique de mes installations lumineuses renvoie précisément à la peinture, la poésie et leur musicalité. Seuls les satins d'une robe d'infante en suspension savent transformer nos musées en épaves.

Les chemins que j'emprunte ne suivent donc pas un programme pluridisciplinaire ou encore un penchant pour une palette élargie, mais bifurquent selon les glissements de plusieurs domaines poétiques. Le sujet en est nécessairement dissimulé sous un bonneteau. Ces gobelets obscurs peuvent aller jusqu'à prendre l'apparence du support lui-même, comme la table de WAWGAWAWD ? ou ces pieds de cris-

35. Marcel Schwob, *Étude sur l'argot français*, Paris, Éditions Allia, 2004 (1928), p. 59.

36. Cage remplaçait fréquemment le mot *musique* par le mot *champignon*, en résistance aux délires fictionnels de l'époque. *La revanche de l'Indien mort*, disait Heiner Müller à son propos.

37. Annie Le Brun, *Appel d'air*, Paris, Éditions Plon, 1988.

tal³⁸ édités pour en finir avec les *Suspens* et le fameux « ensemble » dont la séparation était condition. Termes définitifs de cette séparation, l'installation *Les poissons des grandes profondeurs ont pied*, le livre *Inaliénable*, le spectacle *Conférence Concertante* et son satellite *Dans le jardin avec François* concluent le processus entamé par le binôme *Poisson abyssal – WAWGAWAWD?*: condensation de l'intérieur d'un atelier et du « dehors », ce paysage générique d'inspiration foudaldienne auquel ma production était suspendue dans l'attente d'un « différé ». Celle-ci semblait exiger jusqu'alors l'existence d'un repère autre, se référait à une sorte de faire-valoir éloigné, ne se départissait pas de la dualité: intérieur de la peinture/extérieur du *Bord du chemin*; extérieur de *là où nous allons* et de *ce que nous y faisons*/retour à l'abri qui permettrait la conférence concertante, le compte-rendu, le *Paradis des Célibataires* et les *Contes de la Bécasse*. Il semble que ce binaire tournage autour du pot de peinture ait été laissé pour muer, que les suspens, mises en scènes, livres, m'aient tracé une nouvelle voie entre peinture et multiples dimensions du texte.

38. Paris, Édition Christophe Daviet-Thery, 2010.



Chaise Irlandaise, 2006, chaise, 4 pieds de verre, dimensions variables, préparation de l'exposition "Vinyl", Cork, Irlande. Courtesy Yves Chaudouët.

La redistribution se cristallise ces jours-ci autour du portrait. La nuit qui envahissait mes peintures de paysage est siphonnée par le gouffre menu des pupilles. Sa profondeur donne le la cruel, la mesure de l'illusion qu'on est en droit d'attendre de la peinture plate. « C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans une nuit qui devient *effroyable*, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun³⁹. » Les visages sont dorénavant peints à peu près à l'échelle réelle, au centre de panneaux de bois de quarante centimètres par quarante, en présence du *modèle*. La mémoire est vidée. L'autre est devant. La lumière du jour l'éclaire depuis une fenêtre située à sa droite. La manière peut paraître clas-

39. Hegel, *La Philosophie de l'esprit de la « Realphilosophie »* (1805), Paris, PUF, 2002, p. 13.

sique⁴⁰. En réalité, les multiples détours que m'aura imposés la peinture de mémoire se referment sur l'expérience augmentée du portrait, pour en affronter une énième fois la *revenge*⁴¹, non plus de mémoire, mais par une peinture à distance de regard.

J'ajouterais enfin que ces petits tableaux⁴² hantent les coulisses d'un texte intitulé *L'usine*, qui donnera un film ou un

40. « Il n'y a jamais eu de style classique dans l'histoire... ceux qui croient en la possibilité du classicisme sont les mêmes pour qui l'art est la fleur de la société plutôt que sa racine. » Barnett Newman, cité et traduit par Jean-Claude Lebensztejn, in « Homme nouveau, art radical », *Critique* n° 528, mai 1991, pp. 323 à 337.

41. Cf. Georges Didi-Huberman, *La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage*, in le catalogue de l'exposition « À visage découvert », Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1992.

42. Les portraits en cours seront exposés à la galerie Daviet-Thery, Paris, à l'automne 2012.

spectacle. Les deux, peut-être? Un peintre y peint des portraits. S'y opposent le temps filmique et la verticalité de la sonde picturale: quand je filme je n'ai pas envie de comprendre mais de subtiliser la fugacité érotique; quand je peins je sonde, je joue et me débats avec les tons chauds et froids, les plans qui avancent et qui reculent. Le film se promène sous nos yeux, alors que c'est le regard qui se promène dans la peinture. La promenade dure ce que vaut le tableau. Bien qu'inscrite dans la durée, elle en est simultanément vidée, ne raconte rien, laisse libre *pendant*. *L'usine* – film, spectacle, whatever... – se lance à la recherche d'une liberté équivalente.

Le *linge*, le bonneteau, ses mouvements et ce qu'ils cachent ne font plus qu'un. L'immédiateté acquise me présente une sorte de grève, un éperon sec sur lequel je m'ébroue, un nouveau *style*, en somme.



Conférence concertante, 2008, passage de l'enlèvement. Théâtre Dijon-Bourgogne-CDN. Courtesy Yves Chaudouët.