



© Toma Dutter

Parmi les diverses techniques que vous utilisez, le dessin occupe une place de choix. Des dessins qui parfois se transforment en de brèves séquences où l'image s'anime. Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans le dessin et dans sa forme animée ?

Dans le dessin lui-même, je crois que ce qui est intéressant c'est la notion de langage. J'appréhende très souvent le dessin à partir de ce postulat initial, car après ma formation aux Beaux-Arts et afin de subvenir à mes besoins, je l'ai utilisé dans un premier temps comme un outil visant à aider les discussions de groupe. J'avais intégré un réseau d'ethnologues, de sociologues et d'architectes indépendants qui proposaient des réponses artistiques à des personnes qui étaient en plein questionnement managérial. Cela s'adressait à des grands groupes, donc ce n'était pas vraiment des questions existentielles... mais je me rendais compte que le dessin pouvait apporter des solutions, car son langage est un langage de vision. Donner une vision, c'était quelque chose d'important. Le dessin, avant tout, est un langage : il sert à favoriser le dialogue.

La présence de l'animation est liée à ma pratique de la vidéo. Je me demandais comment joindre les deux pans de mon travail, comment déployer des questionnements d'ordre cinématographique tout en ayant une pratique du dessin. Aussi, les animations que je fabrique sont plutôt hybrides : il n'y a pas de récit linéaire, mais des séquences, des moments de mouvement.

Dans vos installations, on remarque comme une tension entre l'abstraction et la figuration : comment vous situez-vous vis-à-vis de ces deux pôles ?

Mon travail n'est pas illustratif : je n'essaie pas de dessiner le réel. Cela dit, lorsque l'on redessine d'après des images ou des moments de réalité, le dessin participe à une ébauche, à une esquisse qui finit par se substituer à une réalité. Quand on a un dessein (mais peut-être vaudrait-il mieux dire « être en dessein »), on trouve un endroit de questionnement et d'approche interne au dessin. Peut-être que c'est abstrait : quoiqu'il en soit, cela répond à des préoccupations et des exigences propres à la forme. Par exemple : qu'est-ce que provoque une ligne continue ? Ou une ligne discontinue avec des moments plus appuyés que d'autres ? Qu'est-ce que faire des traces, des doubles lignes, des aplats en aquarelle ? D'un coup, la réalité n'a plus de raison d'être : elle sert au départ à lancer quelque chose, puis elle s'estompe. On comprend un état, un moment, on cohabite avec le réel, mais sans le fixer du regard. Quelque chose se passe sur la feuille, mais sans l'idée ou le désir de « bien représenter ». Soit on observe uniquement la réalité et on oublie la feuille, ce qui peut aussi donner des formes abstraites, soit on se concentre sur la feuille et on demeure dans le souvenir. Mais parfois, on peut aussi jongler entre ces deux états, jusqu'à ne plus vraiment savoir lequel est en fonction.

Votre parcours traduit un intérêt pour l'architecture, l'anthropologie et le rapport au sauvage. Quels sont les expériences, les penseurs et les artistes qui nourrissent votre travail aujourd'hui ?

Autour de mes questionnements artistiques, il y a bien sûr l'anthropologie, mais avant tout il y a un paysagiste en particulier : Gilles Clément. Ce qui m'intéresse dans les nouveaux rapports qu'il propose d'instaurer avec la nature, c'est sa bienveillance envers les écosystèmes, sa manière de comprendre la symbiose et de proposer une sorte de déprise, de laisser-faire. Se soustraire au contrôle, c'est inspirant d'un point de vue artistique : je ne souhaite pas me transformer en despote, ni vis-à-vis des autres, ni vis-à-vis de moi-même. On peut se donner des règles de jeu, mais l'idée c'est quand même de sortir de la maîtrise. Lorsque l'on est dans une forme de fatigue, lorsque l'on va au bout d'une multiplication de traits ou de répétitions et que l'on refait des gestes pour qu'un dessin reste en mouvement, on peut atteindre une sorte de lâcher-prise. C'est particulièrement remarquable dans l'animation, mais aussi dans la pratique du dessin, car on recommence sans interruption jusqu'à ce que la ligne devienne plus simple. À travers l'effort continu, on a l'impression d'être ailleurs : dans la répétition, le trait devient plus beau, sa silhouette un peu discontinue ne nous appartient plus tout à fait, pourtant elle dit exactement ce que l'on voudrait dire. Il ne faut pas chercher à contrôler les choses qui viennent ou adviennent devant nous.

Je suis également très intéressé par les travaux du philosophe Emanuele Coccia, en particulier son ouvrage *La vie sensible*. J'aime beaucoup sa vision, qui me semble propre à l'Italie. Cet auteur a une façon très singulière d'appréhender et d'observer le vivant, la vie en général. Les

rapprochements qu'il opère entre écologie et capitalisme sont un peu troublants, mais toujours très pertinents. Enfin, il y a un auteur incontournable, Philippe Descola, qui se situe dans le sillage du naturaliste Humboldt, sans lequel beaucoup de réserves naturelles n'existeraient pas aujourd'hui. Grâce à la lecture de tous ces auteurs, tout d'un coup, quelque chose se relie. Ils font apparaître les contradictions dont nous héritons par notre scolarité, par notre culture et qui nous séparent aussi bien les uns des autres que du vivant. D'emblée, nous sommes séparés de la nature : l'homme définit son essence hors du vivant. Or, ce qui m'intéresse chez ces auteurs c'est la manière dont ils récusent ces représentations, ils montrent à quel point tout est interconnecté.

Sur le plan pédagogique, j'aime bien convoquer Tim Ingold et l'architecte Allan Wexler. Ce sont des exemples que je cite souvent devant mes étudiants, car ils ont des approches alternatives qui invitent à la déprise et qui jouent sur la rupture. Ils nous enseignent qu'il est absurde de penser qu'une idée se traduit de l'identique du début à la fin du processus. Le travail des mains, du geste, modifie toujours l'idée initiale. Tim Ingold nous invite à nous mettre immédiatement à l'épreuve du travail avec les mains, car cela aussi c'est une forme de pensée. Allan Wexler, quant à lui, aime bien mettre à disposition des matériaux, des dispositifs de jeux, par exemple un nombre limité de tasseaux, de plans, de planches avec lequel il s'agit de composer. Il joue aussi sur l'absurdité : la construction s'émancipe des critères de bienséance de l'architecture, c'est une autre forme de beauté qui interroge la rigueur, la fonctionnalité de l'architecture. Il se rapproche en ce sens de l'architecte Bijoy Jain, qui fait partie du Studio Mumbai, en Inde, puisque pour lui la construction consiste à montrer des choses qui s'élèvent, qui s'assemblent, qui forment des blocs, qui laissent passer ou non la lumière. C'est une idée de l'architecture très belle, qui la fait tenir tout entière dans le registre du regard : qu'est-ce que bâtir ? Cela m'évoque également la théorie de l'architecte Peter Zumthor sur l'atmosphère des lieux. Il montre que tout est lié à la place des objets, à la dimension des ouvertures, et donc, à nouveau à la question du regard : ce sont des concepts artistiques de l'architecture qui m'intéressent beaucoup.

Votre style, assez minimaliste, s'allie subtilement aux couleurs pastel : est-ce pour vous une manière de faire retour vers des formes d'art plus essentielles ? De proposer une cohabitation plus douce entre l'homme et la nature ?

Oui, c'est une forme de sensibilité au regard de la nature. C'est pourquoi j'utilise des outils peu ostensibles, comme l'aquarelle qui, à l'inverse de l'huile ou de l'acrylique, ne peut se voir à grande distance. De même, j'ai quelques difficultés à faire de très très grands formats... Avec les dessins à l'encre et sur papier, je cherche à provoquer un regard plus intimiste. C'est un rapport d'humilité avec la nature qui me vient d'une expérience vécue sur l'île de la Réunion. Une nuit, je suis descendu avec des amis dans le cratère du volcan : c'était un peu comme approcher une bête vivante. Bien sûr, c'était une expédition interdite, mais les géologues laissent des marquages sur la lave qui permettent d'emprunter des passages moins dangereux. Il existe deux types d'anciennes coulées de lave : la *pāhoehoe*, qui est entièrement lisse, et celle dite « en graton » qui nécessite plus de vigilance, car, en raison de sa matière granuleuse, elle est extrêmement friable, fragile et peut s'effondrer sous nos pieds. Lorsque l'on est dans le volcan, on l'entend gronder, comme une immense bête qui sommeille. C'est une véritable expérience d'humilité, qui oblige à avancer à tâtons, à se mettre à l'écoute des choses. Considérer la nature autrement interroge les rapports que nous entretenons avec les autres, et donc notre façon de vivre.

Certaines de vos expositions, comme « espaces chimériques », transforment l'espace de la galerie et jouent à troubler la perspective occidentale classique. Comment pensez-vous investir la chambre d'écho ? Quels seront les points de convergence et/ou de rupture avec l'exposition que vous faites en parallèle à la chapelle Saint-Jacques ?

Pour la chambre d'écho, je me suis projeté dans l'agencement de l'espace en dessinant des plans. J'ai déjà déterminé la place d'une maquette, qui sera éclairée et surélevée, mais aussi celle d'un écran où seront projetés des dessins animés, afin d'anticiper leurs réverbérations. Penser à la lumière en amont est nécessaire, car les dessins que je souhaite faire sur les murs pourraient être voilés par les reflets de la projection. Malgré tout, il y a toujours une part d'inconnu : il y a ce que l'on définit initialement, et ce qui se passe vraiment sur place.

Dans la chapelle Saint-Jacques, je voudrais qu'apparaisse une forme de récit discontinu à construire dans notre tête : un cheminement avec des personnages. Dans l'ensemble des scènes présentées à Saint-Gaudens, l'une d'elles va prendre son ampleur dans la chambre d'écho, c'est un événement que je vais beaucoup plus détailler ici. Il n'y aura pas d'ordre, pas de chronologie, mais des séquences qui dialogueront entre elles. La chapelle Saint-Jacques est un lieu assez étrange et poétique : son volume est hallucinant, il y a une colonnade qui délimite une certaine hauteur, puis la voûte qui va jusqu'à treize mètres de haut. Mes maquettes, qui font tout juste un mètre soixante, sont presque aussi écrasées qu'un être humain devant un volcan.

Le geste sera au cœur de la proposition que vous faites pour ICI—CCN : quels sont les enjeux qui portent ce travail ? Quelles formes imaginez-vous pour prolonger vos recherches ?

Il y a trois ans, j'ai assisté à un workshop organisé par Jordi Galí et Vania Vaneau sur la question des gestes et de l'artisanat dans l'art. Des artisans du bois, des vanniers étaient à leurs côtés, c'était vraiment une expérience très enrichissante. J'ai compris que nous étions en train de faire des lectures similaires, dont celle de Tim Ingold ! Puis, j'ai vu un spectacle de Jordi Galí, qui s'appelle *Ciel*, où l'on peut voir l'ascension d'un mât tout en lenteur au moyen de cordages. C'était une création fascinante, liée à l'attention que l'on porte aux gestes, et qui a fait pour moi écho à la résidence que j'ai faite en Ardèche. Pendant cette résidence, j'étais éloigné de la civilisation, je devais aller chercher l'eau dans une source et me contenter d'une seule prise électrique pour recharger mon téléphone et les batteries grâce auxquelles je faisais des captations sonores. Je pensais parfois à ce qui pourrait arriver en cas d'accident, car je coupais des bouts de bois avec une scie japonaise loin de toute forme d'aide, à plus de quinze minutes d'une seule âme qui vive... Je devais donc accorder à mes gestes plus d'attention encore qu'à l'ordinaire, les ralentir, être attentif et attentionné. Un peu à la manière des mouvements de Jordi Galí dans *Ciel*, dont la virtuosité résulte autant de la conscience permanente qu'il a de ses gestes, que du temps qu'il prend à les exécuter. Or, lorsque l'on dessine, on doit rechercher cette attention : être dans un moment du temps que l'œil ne verra pas, travailler en lenteur, c'est un rapport à la temporalité beaucoup plus dilaté.

C'est pourquoi, pour l'exposition prévue au CCN, j'ai eu envie de collaborer avec Jordi Galí. Lors d'un workshop de deux jours, je suis venu avec plus de soixante-dix dessins. Leurs lectures ont permis l'ajustement de ses mouvements dont je vais me servir pour créer une animation. Il a immédiatement compris et traduit la tension qui existe dans chaque dessin. Au départ, j'avais une idée précise de la construction d'une maquette, une sorte de petite maison ouverte ou de cabane et des mouvements en animation qui en découleraient, mais à la suite des recherches avec Jordi, j'ai préféré laisser ses mouvements déterminer la forme de la construction. Les mouvements qu'il a produits avec une bâche, au deuxième jour du workshop, évoquaient des voilures, des courbes, des arrondis : c'était moins une maison qu'un superbe dessin. Cela m'a incité à délaissier la fonctionnalité de cette construction pour la faire correspondre à un travail de volume, de dessins et de mouvements créés par les gestes de l'homme. D'une certaine façon, c'est plus une évocation de construction qu'un édifice en soi.

Vous travaillez actuellement à un ouvrage qui s'intitulera « Mondes provisoires ». Pouvez-vous nous dire quelles en seront les idées directrices ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans le format livre ?

Le titre est pour l'instant provisoire, mais souvent ce sont les premières intentions qui sont les bonnes... En l'état, c'est un projet qui existe sous forme de question, d'aiguillon pour les deux expositions à venir. J'imagine un carnet où se déploierait une forme d'écriture assez simple, des dessins qui se suivent et finissent par raconter quelque chose. Il accueillerait des projections et des prédictions sur la construction d'un monde fait autrement. Ce qui m'intéresse dans le format livre c'est la dimension séquentielle, un peu comme dans un storyboard. Mais aussi toutes les possibilités qu'offre le travail avec des graphistes innovants : certaines pages dans le livre peuvent avoir des textures, des couleurs, des formats différents. Pour le moment, cela reste très ouvert, même si je souhaite que le dessin précède le texte et qu'il reste prédominant. C'est à l'image des séquences des romans graphiques : si le texte des bulles est trop long, on perd de vue le dessin au profit d'une lecture de type beaucoup plus littéraire. L'idée est de développer deux regards différents, tout en donnant une compréhension des dessins via l'écriture.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2023-2024