

Christophe Alzetto, artiste plasticien - Visages

Cet article était un extrait du site <http://www.aulieude.com>, disparu aujourd'hui. Christophe Alzetto y commentait une partie de son travail. Il a été repris dans le catalogue d'exposition Visages de l'Intérieur, Meaux, 2008, et dans le catalogue Visages de l'intérieur, Meaux, 2010.

Une infinité de visages

L'un de mes thèmes les plus récurrents est sans nul doute celui du visage féminin.

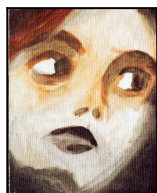
Tout petit, passionné de dessin, j'aime à inventer personnages et histoires dans lesquels les traits du visage, les expressions ont un rôle essentiel, et j'y passe le plus clair de mon temps. Dès le collège, je pratique régulièrement le croquis de visage et obtiens assez rapidement un réalisme quasi-photographique dans mes dessins au crayon. Mais par ailleurs, je dessine et dessine encore des visages féminins idéalisés, aux traits épurés, à la recherche d'un équilibre subtil des lignes, ou d'une intensité du regard, d'une douceur, d'une fraîcheur ou d'une sensualité capables de m'interpeller. Durant mes études d'arts appliqués, cet exercice devient à peu près journalier. Je suis alors fasciné par l'extraordinaire plasticité inhérente à la représentation des visages : cet "objet", parce que familier entre tous à l'expérience du regard humain, est susceptible d'une expressivité virtuellement infinie sans pourtant devoir user de la moindre exubérance. Pour une variation infinitésimale d'un trait, d'un vide, d'un angle, la "vie intérieure" du visage est bouleversée et ce peut déjà être un autre.

Nous amplifions tant et si bien le moindre frémissement que nous sommes capables d'avoir les plus fines intuitions sur l'émotion qui passe sur un visage ; quant au regard, ne dit-on pas qu'il est un "miroir de l'âme" ? Ce qui m'intriguait, c'est ce paradoxe d'une acuité intense mais naturelle à chacun, à des modifications formelles si dérisoires qu'on pourrait les croire indiscernables à l'œil, alors qu'elles sont évidentes à l'esprit ou au cœur ; qu'est-ce qui rend le visage féminin ? Qu'est-ce qui touche, séduit, ou inquiète ?



Ainsi je dessine de façon maniaque, chaque jour pendant des années, des visages stylisés à la fois très similaires et toujours différents. Cette obsession pour la recherche de la ligne juste, de l'expression précise et de l'harmonie des formes, typique d'un graphiste de formation, je la retrouverai plus tard dans mon travail pictural. En tout cas, dès mes premières années d'école d'art le thème du visage est souvent mon prétexte de prédilection aux expérimentations plastiques, et déjà le goût de l'enchevêtrement, du réseau, de l'incertitude des frontières entre fond et forme s'y font ressentir, ainsi que la passion pour le regard.

De l'insaisissable à l'inextricable



En 1996, je réalise une petite huile sur toile intitulée "Cendre", selon un procédé de type *sfumato*. Le modèle provient d'un arrêt sur image sur une bande vidéo ; je prenais l'écran en photo et retravaillais d'après un fort agrandissement de l'une de ses parties. Le visage, à l'origine perdu dans la foule, en devenait insolite, presque surnaturel, dans l'indécision de ses formes, comme fondu dans l'ombre et la lumière, mais il devenait tout le contraire d'une anecdote, "trans-figuré". Cet "instantané" étiré dans le temps et l'espace était symptomatique d'une de mes préoccupations essentielles, celle de l'insaisissable, du furtif, du fugace, de l'indicible, du fragile. Entre 1996 et 2000, je me concentre plutôt sur mon travail musical et mes installations, mais produit quelques acryliques sur toile où les visages sont traités de façon un peu expressionniste. L'arabesque et la coulure, des éléments qui deviendront chroniques dans mon travail, y sont déjà présents.

Durant mes années universitaires puis de professorat, je continue à croquer des visages. En 2000 je réalise deux travaux notoires dans l'évolution de mon travail sur le visage : "Consensus" et "Femme au menton blanc", des acryliques sur carton ou toile. Y sont désormais clairement inscrites les problématiques de l'enchevêtrement, de l'équivoque, du rapport entre graphisme et picturalité. Dans "Consensus", se posait la question de la limite et du rapport indistinct entre fond et forme.



Dans "Femme au menton blanc", le visage très graphique du visage féminin est posé sur le lit d'une pâte colorée triturée ; les lignes très stylisées de la chevelure sont maîtresses de l'équilibre de la composition. A gauche, le visage grossier et quasi asexué est en fait une sorte de "palette négative" : Je me servais de la partie de gauche comme d'une palette de formes, de couleurs, de lignes, de matières, un lieu où mon geste pouvait se chercher, pour y puiser ce que je souhaitais au fond proposer sur le visage de droite. Le visage un peu monstrueux d'un côté est donc une sorte de résidu, étant tout à la fois un négatif émotionnel et plastique et une sorte de "face cachée" de l'autre visage, sa genèse et ce qui a été rejeté. J'ai conservé ce procédé de "palette négative" pour d'autres travaux. En tout cas, lumière, matière,



couleur, formes ... se superposaient de façon imparfaite, parfois semblant presque ignorantes les unes des autres, et c'est sur cette stratification particulière, cet écart manifesté entre plusieurs notions plastiques fondamentales qui rentraient alors dans un nouveau dialogue, parfois convergent, parfois divergent, que je me suis alors mis à creuser.

Visages, paysages

Je prend souvent la chevelure comme prétexte à diverses divagations graphiques, équilibrant l'organisation de mon espace en les "coiffant" autrement ou en les laissant y proliférer de façon opportune. Je conçois le visage comme on pourrait concevoir un paysage, autrement dit comme un lieu, avec sa géographie mais aussi sa météorologie. Collines et vallées, plaines et montagnes, crevasses, canyons, rivières et lieux arides, strates et accidents, ressources cachées, forêts épaisses, la structure du lieu ne suffit pas à en divulguer l'âme, car tout peut changer selon le climat, et le visage aussi a un ciel, pourtant au centre de sa terre, celui de l'être profond mais qui affleure là pour qu'on en devine les ombres, les lumières, les aubes et les crépuscules, les vents, les pluies, les neiges ou les glaces, les poussières, les pollutions, toutes les températures. Je reste à la recherche de ce "climat", qui ne devient "vrai" que s'il est suffisamment indécidable ou indiscernable pour en devenir "innommable".



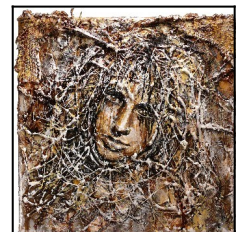
En 2007, je reprend les concepts utilisés sur "Femme au menton blanc", une figure palette de l'autre, le dialogue de sourd entre matière et graphisme, l'équilibre de la composition tenu par les volutes des chevelures; mais j'y adjoint travail au chalumeau et stratification de la matière picturale elle-même : en jouant sur la viscosité des pâtes acryliques, j'ai la possibilité de décoller des "versions" de visage, des lambeaux de matière colorée; je les recolle ailleurs ou en modifiant simplement leur orientation, de manière à atteindre lentement l'état d'équilibre précaire que je souhaite conférer à l'expression. Le fond est non figuratif, seuls comptent les visages, qui sont tout autant paysages de formes, de couleurs et de matières. Si la figuration est toujours recherche de ce qui fait signe, elle devient de plus en plus prétexte au parcours de l'œil dans le réseau des événements plastiques. Les digressions et les libertés prises d'avec la figure référente, les déroulements, les empâtements, les mutilations, nourrissent d'une

manière nouvelle la compréhension de son climat intérieur.

Faire et défaire : archéologie d'une figuration

Mes modalités de représentation se fondent aujourd'hui sur un perpétuel repentir, un labeur incessant de faire, de défaire et de refaire, en superposant des "strates de perception" : En effet, en tant que dessinateur à l'origine, je sais qu'il y a mille façons d'intégrer un visage. Ombres et lumières, contrastes forts, rapports de formes, jeux des angles, lignes, proportions, points forts, rapports de couleurs, mais aussi impressions immédiates, impressions furtives, zones émotionnellement attractives, symbolismes, signes évocateurs, sensations kinesthésiques, confusions des sens ... alors je dessine ou je peints, selon, un visage puis un autre, pourtant le même, en passant d'une perception à l'autre; parfois je commence avec l'une et c'est l'autre qui fait attraction. Je fais et défaits chaque fois en recouvrant partiellement, en modifiant un visuel selon une méthode incompatible avec l'ancienne, multipliant ainsi les "erreurs" à foison. Mais je crois que c'est dans la somme des erreurs que va se jouer une autre, une nouvelle vérité synthétique, à moins qu'elle ne soit cette vérité qui n'est pas visuelle, qui ne se saisit pas, comme une musique, correspondant à la vision non pas rétinienne mais cérébrale, celle qui tient déjà de l'imagination et qui pourtant provient du regard. Celle qui ne nous fait pas voir l'être uniquement pour ce qu'il est dans la lumière, mais qui le revêt de ses affects, de son expérience. De plus, ces visages n'existent que parce qu'ils "ex-istent", ils "sont au dehors", hors d'eux-même, dans la matière picturale, formes inscrites et presque ouvertes dans un fond inexorable et nécessaire, mais loin d'être un "arrière-plan" : ce fond est-il "produit", "aura" de l'état intérieur ? Ou est-il préexistant et déterminant ? Est-il contaminant ou contaminé ? Ce jeu des brèches dans les limites de l'intérieur et de l'extérieur est caractéristique de cette approche générale qui remet en question toute stabilité, et qui paradoxalement est en recherche de stabilité. Questionnement existentiel s'il en est !

La figuration et le traitement pictural me procurent sans aucun doute joie et plaisir esthétique; mais il y a de la souffrance à devoir remettre en question, "abîmer" (et je crois qu'il s'agit bien d'abîmer) chaque fois ce qui est devenu satisfaisant, "joli" et équilibré. Il me faut pourtant remettre cet équilibre en question, et malgré l'habitude, chaque fois que je l'ai fait la colère et le doute m'envahissent; n'aurais-je pu me contenter ? Pourtant, il ne s'agit point d'avidité, mais peut-être de "l'angoisse de l'évidence" : comme dans la relation à l'autre qui s'éprouve au gré des crises, ne pas se satisfaire d'un premier état de stabilité, mais mettre encore à l'épreuve, comme si "tout ce qui ne tuait pas rendait plus fort", comme si la meilleure défense contre un danger futur, invisible, en était déjà l'attaque. Il me semble éprouver la réalité et la qualité de ma relation à l'œuvre par cet acharnement à mettre cette relation en danger, et ma position en est délicate, car l'œuvre agacée risque de me repousser.



Au fond, la stratification du processus de création n'est-elle pas propre à créer une histoire, et donc à donner une âme, comme celle de ces vieilles cités ou de ces vieilles maisons remplies de trésors cachés ? J'enterre pour qu'il y ait à excaver, comme ces petits non-lieux confinés des maisons où végètent des empilements d'objets oubliés, attendant d'être redécouverts pour faire ressurgir toute une vie passée de laquelle ils deviennent les symboles improbables... A n'en pas douter, cette approche du visage a quelque chose à voir avec ma préoccupation de la notion de lieu.

Christophe Alzetto, artiste plasticien – La toile en question

Cet article était un extrait du site <http://www.aulieude.com>, disparu aujourd'hui. Christophe Alzetto y commentait une partie de son travail. Il a été repris dans le catalogue d'exposition Visages de l'Intérieur, Meaux, 2008.

La toile en question

Me destinant à l'origine au métier de graphiste, j'ignorais tout naturellement la toile pour lui préférer le support papier.

Lorsque mes études d'arts plastiques m'amènèrent à considérer ce support, ce fût dans la perspective immédiate de le mettre en question : comment pourrais-je recourir à ce tissu tendu sur un cadre en bois pour produire un quelconque événement plastique, sans que la toile, en tant qu'objet connoté, chargé de l'histoire de la représentation illusionniste, ne devienne en fin de compte la vedette inopportune, injustifiable, de la production ?

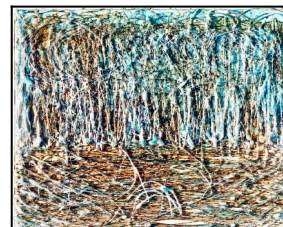
"Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées", indiquait en 1890 le peintre et théoricien Maurice Denis. Mais que l'on utilise le "tableau" comme une "fenêtre sur un autre monde" ainsi qu'on l'envisageait à la Renaissance, ou que l'on en affirme la planéité et la matérialité à d'autres fins que celles de la représentation à l'instar des cubistes et de leurs descendants... je voyais toujours la toile comme un vestige historique au mieux inutile, anecdotique, au pire embarrassant.

Ayant intégré en 1995 un atelier de peinture à l'huile à l'université, je sacrifie néanmoins à la tradition (j'apprend les méthodes anciennes de fabrication de la toile). Visages féminins, études d'après nature ou compositions abstraites se posent sur cet espace tissé sans que ce support n'ait grand sens pour moi, quand bien même est-il "préparé", chargé de matière. Je savais que je voulais "chahuter" ce lieu aphone et c'est ainsi que je commence à expérimenter quelques détournements : inversions du contenu de la toile et de celle de l'étiquette du titre, séries de toiles clouées perpendiculairement au mur sur leur tranche (la bande noire présente sur le côté de certaines petites toiles en est une trace) , mises en abîme (châssis de toile incrustés dans d'autres toiles) ...

Forme ouverte

Au milieu des années 90, mon intérêt pour les effets de matière et les réseaux graphiques me conduit à penser que ce que je cherche est peut-être d'ordre architectural : je construis diverses structures, petites et moyennes installations, s'ouvrant tout de suite, plus qu'à l'œil, à la visite effective du spectateur : je m'oriente vers la création d'ambiances, vers l'environnement (souvent associé à un travail sonore). Je me rend compte que je cherche à ouvrir les formes (voir matière et structure).

Revenant à une relative bidimensionnalité, je réalise en 1999 une petite série intitulée "Lisières", où j'emploie essentiellement du café en liquide et en marc, et de la résine de colle déposée au pistolet, deux techniques dont je me servais déjà dans l'habillage de mes structures depuis plusieurs années. Là au moins, la toile se justifie car elle accroche au mieux la résine plastique brûlante, et bien vite l'épaisseur des filaments de colle figés instaurent les premiers interstices susceptibles de me convenir en tant qu'"espaces profonds", petits lieux ouverts au cheminement du regard dans les gorges de la matière.



En 2000 je cloue des cartons sur des châssis fabriqués sur mesure, ne voyant toujours pas d'intérêt à l'utilisation du tissu. Mais ensuite je réalise une petite acrylique monochrome intitulée "désarroi", et pour en accentuer l'aspect dramatique je décloue brutalement la toile de son cadre et la laisse flottante, comme pour évoquer un douloureux dépeçage, car je ne supporte plus l'ennui de la toile passive. C'est alors que je commence à mieux entrevoir l'intérêt de faire du détournement du support traditionnel un sujet d'investigation, un peu comme le faisait Lucio Fontana par ses incisions : là encore, j'ouvre la forme, la toile ouverte offre enfin l'espace qui lui faisait défaut, et peut devenir structure spatiale.

Dans les années qui suivent je n'exploite pour ainsi dire pas le support toilé, préférant d'autres moyens d'expression.

Mais depuis 2007, mon rapprochement avec le travail de Marion Beaupère m'amène à renouveler mon intérêt pour cet objet. Marion instaure ses premières "béances", des toiles suggérant leur ouverture décharnée, quoique le travail reste essentiellement de surface. Parallèlement, elle suture, elle râpe, elle entrouvre, elle cantonne des zones de vide suggéré, par les bourrelets d'une toile qui devient peau ou chair. Tout début 2008, nous collaborons à une petite série de toiles réalisées à deux, un peu comme des cadavres exquis. Je propose alors d'aller plus loin dans l'ouverture du support, et dès lors Marion dépasse l'usure ou l'entrouverture de la surface, pour oser le vide ou l'espace profond. Un peu plus tard, dans une autre de ces toiles communes, j'introduis un morceau de châssis en bois comme élément de la surface de la toile, manifestant ainsi on ne peut plus clairement par cette inversion que l'enjeu est de questionner le support, enjeu clairement partagé avec Marion dans nos travaux ultérieurs.



Je conçois la scénographie de sa fameuse exposition de mai 2008 à Meaux, sur des thématiques qui relèvent en partie de ce questionnement : la dialectique du plein et du vide, chère au travail de Marion depuis ses débuts, et les questions de l'intimité et de l'intériorité, président pour une bonne part à l'élaboration du parcours. Je reprend le principe de mes installations en "formes ouvertes". Marion quant à elle réalise des œuvres *in situ* en résonance esthétique avec son travail habituel, en extrudant les parois toilées des murs de l'exposition, et en y pétrifiant divers objets connotés.

Intérieurs

En juin 2008, je souhaite aller plus loin dans la remise en question du support toile et je fabrique des structures tridimensionnelles à base de petits tasseaux : des cadres qui seraient à envisager dans l'espace, permettant de tendre la toile dans plusieurs directions et de fabriquer de véritables tunnels visuels. C'est ainsi que commence la série des "Intérieurs". La première réalisation est pour le moins iconoclaste, voire assez dérangement visuelle : c'est comme si le spectateur avait accès, plus qu'à l'"envers du décor", à l'intérieur de l'"organisme" de la toile, comme s'il découvrait ses organes fonctionnels. L'emploi de cellophane, de vernis, de plâtre collant, rendait très vive la sensation organique, avec ses aspects osseux, ses fibres, ses fluides, ses ventricules gonflés.



Satisfait du procédé, je cherche néanmoins à obtenir une version qui se rapproche de la bidimensionnalité, sans renoncer à la sensation d'"intérieur". C'est ainsi que je me mets à jeter peinture et matériaux divers, non plus sur, mais sous une toile, dans le cadre même, comme si je construisais depuis l'intérieur. Une fois le "corps", le ventre de la toile rempli, gonflé et refermé d'une nouvelle couche de tissu, je me mets à dépeçer la toile par la face avant, extrayant les éléments internes, travaillant la différence entre une toile vierge qui n'était plus que peau morte, que contenant, et son contenu, gorgé de vie.



Ces modalités et les premiers résultats intéressèrent beaucoup Marion Beaupère qui se lança dans la réalisation d'une version personnelle. L'un comme l'autre nous nous heurtons au problème d'une esthétique trop inacceptable, trop violemment organique. Marion résolut cela par l'emploi massif du blanc et de l'étain, atteignant ainsi à une pureté inattendue. Quant à moi, c'est dans la profusion matérielle et colorée qu'il me sembla atteindre, à un moment, un point d'équilibre suffisamment acceptable au regard.

Ainsi la toile devient non plus surface, mais récipient, par une méthode permettant de mettre en jeu nombre de mes principes favoris : celui par exemple des "strates de perception" (voir Visages); l'objet pleinement exploité devient une structure propre à accueillir une forêt d'éléments à l'intérieur de laquelle le regard peut se perdre à loisir. Je remplis le châssis toilé pour ensuite en excaver les éléments, comme si la création ne relevait plus que d'une archéologie de la matière;

il y a quelque chose de l'ordre de la sculpture en cela car l'on soustrait pour mettre à jour. Ainsi la toile prend pour moi tout son sens en tant que volume à explorer dans toute sa matérialité.

Marion a remarquablement bien résumé les enjeux dont il est question ici : *"Une toile blanche clouée sur un châssis est une peau tendue sur une ossature. L'œuvre est un organe, elle est un corps."*

Au bout du compte, je vis désormais la toile dans sa réalité physique immédiate : réconcilié avec ce cadre en bois permettant la profondeur, avec ce tissu qui accroche aisément tous les matériaux. Car enfin ce support est au fond bien pratique ! Mais aussi... quel vaste champ d'action que celui consistant à remettre en question un lieu commun qui, après un siècle de négation, résiste pourtant toujours et encore dans l'inconscient populaire comme un lieu d'expression passif, aux possibilités si artificiellement limitées. Alors déchirer la toile, scier le châssis, travailler au verso, multiplier les attitudes iconoclastes, pour rappeler que l'existence physique du support conditionne bel et bien toute notre perception, autant que le média conditionne toujours l'information. A notre époque, certainement un paradigme à ne pas oublier.

— Christophe Alzetto, 2008

Christophe Alzetto, artiste plasticien — Matière, structure, lieu

Cet article était un extrait du site <http://www.aulieu.com>, disparu aujourd'hui. Christophe Alzetto y commentait une partie de son travail. Il a été repris dans lors d'une exposition aux Journées du Patrimoine, Meaux 2008, puis lors de l'exposition Passages, Charny, 2012.

Chaos, fractals et effets de matière

Passionné dès l'enfance d'informatique et des sciences qui explorent la structure du monde à toutes les échelles, je m'intéresse avec Philippe, mon frère cadet, aux paysages mathématiques singulièrement complexes et à la structure à la fois récurrente et infiniment variée que provoquent la transposition graphique de certaines formules mathématiques. Il s'agit des images fractales. Philippe y a d'ailleurs, fin des années 90, consacré un petit site fort apprécié à l'époque. Cette idée de schèmes, d'archétypes régissant secrètement l'ordre naturel garantissant autant identité que variété et observables à toutes les échelles aussi bien dans le minéral, le végétal, le biologique, le psychologique, le social... va influencer une part de ma vision du monde et de mon travail artistique. Le chaos n'était pas le hasard. Le chaos n'était qu'une somme d'information trop importante à gérer pour autoriser la prédiction. Du coup, intégrer l'imprévisible devenait paradoxalement le meilleur moyen d'être pertinent ... et d'en gérer les effets.

En questionnement sur la notion de « climat », d'états internes ou externes relevant tout à la fois de l'ambient et de l'instant, je trouvais dans l'idée du « chaos météorologique » (la "météo" est une question typique des phénomènes chaotiques) une piste de travail passionnante. La mécanique des fluides me semblait correspondre au mouvement insaisissable de l'âme. Le mariage complexe du choix et du renoncement au contrôle pouvait produire les effets les plus naturels, les plus puissants, les plus en phase avec une réalité régie par cette même modalité pseudo-erratique (ou méta-erratique !). Durant mes études d'arts appliqués, je me passionne pour les « effets de matière ». Il s'agissait de trouver des méthodes d'imitation des matières ou des systèmes visuels impliquant le chaos : nuages, fluides, végétation, cheveux, tissus, terre, matières stellaires, éruptions solaires... là, l'encre de couleur était reine; mais je me passionnais également aussi bien pour des graphismes obsessionnels, faits de modules intriqués, que pour l'usage chaotique de la matière picturale, plus dense, impliquant une gestualité débridée.

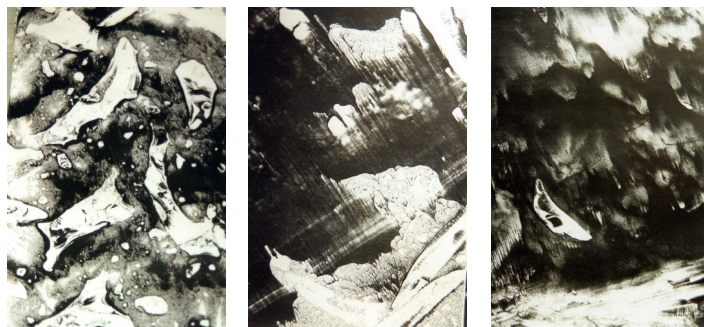


En musique comme en graphisme ou en peinture, et même dans mon écriture, je m'habituais ainsi à "provoquer le fortuit" pour jouer d'une sorte de "poétique chaotique", mais qui, je le répète, ne doit pas se confondre avec l'usage du *hasard*. Le chaos devenait un outil dont le contrôle relatif n'était qu'une question ... d'échelle.

Impressions, installations

C'est autour de 1996 qu'en licence d'arts plastiques, dans la lignée de ces "effets de matière", j'entreprends un travail exploratoire d'impressions à base d'encre offset et de divers diluants, interrogeant la notion de « chaos naturel / chaos artificiel ». Dans un premier temps le mode opératoire était fourni par mes professeurs de l'époque; plaque de plexiglas, encres offset (sorte de goudron de couleur intense utilisé en imprimerie), spatules, white spirit. J'y introduisais mon approche du chaos dans le geste empirique ou l'adjonction expérimentale de diluants, d'émulsifiants divers, et des modalités de séchage variées; autant d'événements spontanés à la lisière du contrôle et du fortuit. Il y avait quelque chose d'attachant à voir évoluer ces univers fortuits, construisant un langage bien à eux hors de mon contrôle et pourtant dépendant de ma volonté initiale. Ce qui bien sûr induisait des questions poétiques complexes qui pourraient être de l'ordre de l'interventionnisme/retenue du créateur. Tout comme en musique, ce qui était fait ne m'appartenait plus, mais tellement plus instantanément. De ces épreuves, impressions au double sens du terme, je faisais photocopie pour en homogénéiser les valeurs; ainsi je dupliquais et systématisais ce qui relevait à l'origine de la fixation de l'accident, du captage du fugace, problématique récurrente de mon travail artistique, aussi bien musical, poétique que plastique. De l'obtention de ces *modules* résultait naturellement pour moi l'envie de *construction*.

J'avais le matériau fondamental, des *briques* aux effets de fluide et de minéral, inhérents à la méthode chaotique de production qui imitait en accéléré la fomentation naturelle de certains éléments telluriques voire organiques. Je souhaitais en faire, en cohérence avec l'approche fractale, les cellules vivantes d'un organisme plus complexe mais lui-même produit intrinsèque du paradigme de la genèse de ses constituants. La suite relevait d'une approche architecturale. Et en l'occurrence, il s'agissait bien d'aller du particulier au général, du détail au global, de l'anecdote à l'histoire, du principe au principal, du ponctuel au demeurant.



Trois productions se distinguaient à mes yeux, par goût autant que par volonté de mettre à part quelques travaux caractéristiques d'un certain langage esthétique. Je sélectionnais une série de rendus qui me paraissaient avoir une histoire à raconter, des œuvres bavardes, dont les effets et l'organisation me semblaient receler une poésie intime, une puissance évocatrice. Bientôt j'en faisais mes modules de référence, et ces trois travaux sont restés comme des reliques du travail d'installation qui avait été réalisé à l'époque, mais comme des œuvres distinctes, autonome.



Quoi qu'il en soit, ces modules d'encre et de papier sont effectivement devenus parois, murs ou tapisseries, plafonds et sols. A l'aide de tubes d'aluminium servant initialement au montage des tentes de camping, j'improvisais un réseau, un squelette favorisant un habillage en facettes et le jeu des pleins et des vides.

Par ailleurs, il s'agissait de gommer la lisière entre l'œuvre et le lieu, car les parois devenaient sol, contaminaient le lieu, il s'agissait de passer de l'installation (objet) à l'environnement (espace). Le visiteur pouvait, idée récurrente dans mon travail en général, rentrer à l'intérieur de la structure et tenter de se faufiler dans les recoins labyrinthiques du "cristal". Souvent acculé dans les recoins de ce qui relevait presque de la grotte, il était confronté à l'envie/frustration du confinement.

C'est alors que la jouissance d'installer, d'instaurer, de structurer le lieu pour le faire nouveau, l'abolir et le sublimer, commençait à raviver mes sensations juvéniles du jeu des cachettes, des mises en boîte, des cabanes et des labyrinthes, mettant à jour tout un pan des raisons profondes qui faisaient mon intérêt pour la notion de *lieu*. Je me révélais l'un des principaux moteurs inconscients de ma pratique : le désir de produire un intérieur, avec toutes les questions que cela implique : celle de la structure, celle de l'altérité, celle de l'intimité, celle de la limite, celle du parcours...

Voici quelques photos noir et blanc d'un montage typique en cours de réalisation, au centre Saint Charles (Université Paris I).



Quelques pages de réflexions manuscrites accompagnaient l'une de ces présentations. Une partie du manuscrit original est encore conservé, mais la page 6 semble irrémédiablement perdue; fort heureusement, l'ensemble reste lisible.

Non-lieu - Non-dit - Lieu-dit

À la fin des années 90, je fabrique quelques structures inspirées de ces installations, à l'aide de tasseaux, de fines bâches transparentes, de filasse et de résine de colle (qui va être utilisée autant comme moyen d'assemblage que comme matériau). Il s'agissait de constructions plus petites, aux formes ouvertes, dans lesquelles on ne pouvait faire voyager que la main ou le regard. Pour autant, l'intérêt pour l'espace "habitable" restait essentiel. J'explore la notion de "non-lieu", ce qui m'amène à mieux comprendre encore la dynamique tension/résolution de type transgressive et fantasmagique qui entoure l'action de structurer l'espace. Le "non-lieu" peut être un lieu visible mais inaccessible; il peut être un lieu faussement ouvert, ou encore totalement clos, ne se laissant que supposer; etc. Puis durant mes années de professorat, je travaille fréquemment les questions d'aménagement et d'environnement avec mes élèves : la fonction du lieu, le confinement, l'ailleurs, l'espace sonore, le naturel et l'artificiel, l'inaccessible, le module, l'indéterminé, etc.

Cet intérêt pour la structure du lieu, on le retrouve jusque dans une autre partie de mon travail, à savoir les "visages". Chaque fois, ma passion à explorer la représentation du visage féminin se trouve déroutée ou enrichie par la volonté de donner à explorer le réseau des formes, le réseau des lignes, celui des matières ou des couleurs, réseaux souvent contradictoires et dont la superposition est improbable. Ainsi, même dans une pratique bidimensionnelle et figurative, il s'agirait presque de créer un lieu où se perdre, un espace profond, inextricable, dans lequel se jouerait de l'indicible ou du "non-dit". Quand au début des années 2000 je me remets à la toile, sa bidimensionnalité me contrarie d'emblée. J'expérimente diverses méthodes pour en transgresser le principe, désossant, trouant, jouant avec le châssis. Le poncif de la toile me questionne et je cherche à me libérer du poids de ses connotations éculées, celle d'un espace illusionniste, celle d'un évènement décoratif, mais sans trop de succès.

C'est décidément dans l'installation que je trouve le plus grand plaisir à créer. Le lieu est comme un support préparé : il apporte déjà sa richesse plastique et symbolique, son histoire. En mai 2008, après plus de 7 mois de préparation et d'analyses sur le travail de Marion Beaupère et reprenant plusieurs principes de réalisation mis en place les années précédentes, je conçois l'installation de son exposition dans la chapelle Marquet de la Noue à Meaux. La tâche est immense. Nous collaborons à la construction d'une sorte de grand labyrinthe, émaillé de cabanes, de lieux semi-ouverts, de passages plus ou moins évidents. Nous travaillons sur l'intime, l'organique, le clos, l'autorisation, avec pour paradigme essentiel la notion de peau. En plus de ses toiles Marion Beaupère va réaliser dans le "corps" même de l'installation des œuvres dédiées, extrusions, tissages... Elle va reprendre le procédé d'impression à l'encre offset dont je me servais en 1995 pour réaliser des grandes surfaces encrées sur lesquelles pourront marcher les visiteurs, mais aussi des nombreuses feuilles assemblées comme autant de modules permettant de "tapisser" des structures en tasseaux, des alcôves, cabanes ou cachettes, reprenant mon concept d'installation évoqué plus haut. Petit à petit, à l'aide de tasseaux et de panneaux, de papier, de bâches, de tissus, de filasse, nous constituons ensemble un dédale de matériaux et de petits espaces, théâtralisés par de nombreux projecteurs et vidéoprojecteurs, des machines à fumée, etc. Les visiteurs, très nombreux, sont subjugués par l'osmose entre les toiles de la jeune plasticienne et le concept de l'installation, qui produit un effet à la fois grandiloquent et intimiste, organique et sensuel. Je renoue alors avec mon intérêt pour la réalisation de lieux singuliers, de "lieux-dits" ou lieux superposés aux lieux.

