

Les limites de l'œuvre. Où les placez-vous ?

(en réponse à une demande du philosophe Michel Guérin, 2005)

Pour moi les limites sont de plusieurs natures.

Lors de mes premiers voyages au Canada dans le début des années 1990 le problème s'est rapidement posé au niveau des dimensions que je devais donner à mes sculptures sur place. La taille de ces constructions qui tournait autour des six – huit mètres de hauteur quand je travaillais en Europe ne faisait tout à coup plus sens dans les espaces gigantesques de la forêt canadienne (6 000 000 d'hectares rien que pour le Québec). Afin d'engager le meilleur rapport avec ces territoires j'ai donc décidé d'interroger les limites physiques de mes gestes de sculpteur. Construire est ainsi devenu *choisir, (me) mesurer*. Choisir des morceaux de bois dont le poids ou l'encombrement déterminaient les limites de ce que je pouvait soulever, transporter, ériger, bref (me) confronter physiquement et mentalement au lieu. La hauteur de la sculpture je la situais là où commençait mon vertige. Toutes ces informations étaient alors rassemblées sous la forme d'un code-barre au bas de mes grandes images photographiques finales.

Limites entre ce que j'appelle le *dessein / dessin* préparatoire et mon corps à corps ultérieur avec les matériaux lors de la construction de la sculpture in situ. Il m'a ainsi souvent semblé utile de montrer le dessin préparatoire, premier contact avec le projet, et moment fortement jubilatoire, sorte de moment *du tout possible* où, sans aucune contrainte, armé de mon seul crayon, je dessine de mémoire sur l'espace blanc du rouleau de papier dessin, les matériaux choisis pour la future sculpture. Dès 1987 dans la série des « SCULPTURES – FICTION » (1987 – 1989) je proposais déjà au public deux encadrements de mêmes dimensions, placés côte à côte ou face à face sur le mur. L'un présentait le *dessein – dessin*, l'autre le point de vue photographique de la sculpture une fois faite. *Moments d'invention* contre *moments de résistance*, je veux parler de cette confrontation avec les matériaux qui s'opposent à vous, qui vous imposent leur propre règle quand ce n'est pas tout à coup le projet mental lui-même qui vous échappe : l'*écart* est souvent flagrant.

Limites de la perception photographique.

J'ai pour habitude de construire mes sculptures pour un unique point de vue sur le dépoli de ma chambre photographique. J'en connais les limites, ce sont celles de l'*œil du Prince*. Ces limites-là ne sont pourtant pas les seules. Sur un plan plus technique tout photographe sait combien le choix d'une optique particulière oriente considérablement le sens de la préhension : que le grand angle tend par exemple à intégrer à l'espace le regardeur tandis que le téléobjectif l'en éloigne considérablement et colle les plans les uns sur les autres. Toute image n'est donc au mieux qu'une *hypothèse*. En d'autres termes, autant de choix, autant d'images d'un réel qui n'existe pas.

Limites sensorielles. Photographier une sculpture pour en faire trace à partir d'un point de vue déterminé à l'avance ne fait jamais état de la globalité sensorielle de l'expérience sur place. S'il est vrai que le monde est aujourd'hui soumis à la dictature citadine du visuel et à ses

restrictions obligées, j'ai toujours déploré ces absences et combien envié l'idée d'*opéra total*. Déjà en Grèce dans le grand dessin préparatoire à « ARKADIA », 1991, il était question de « transparence de l'air », « d'odeurs de soleil », « d'aboiement des chiens » ou « de peur des reptiles », des éléments qui me semblaient largement aussi importants que le seul point de vue photographique. Depuis, en 2003, j'ai transposé mes impressions olfactives sous la forme des termes « odeurs fortes » dans la légende placée sous la photographie de « LA CHAMBRE D'ECOUTE », à Digne les Bains. Tout récemment enfin, avec un brin de provocation, il est question de fumier et d'odeurs de fumier dans « LAYOULE », Rodez, 2006. Mais qui lit les légendes après tout?

Revendiqueriez-vous une dimension « hybride » de votre pratique créatrice ?

Le mot *hybridation* me convient parfaitement. J'ai évoqué plus haut la façon dont je passe le plus facilement du monde des croquis préparatoires, au grand dess(e)in, de la construction de ma sculpture à sa préhension photographique et à sa mise en exposition. Sans parler du déplacement parfois de ladite sculpture depuis son lieu de création en extérieur jusqu'au musée où elle est elle-même exposée avec les photographies grand format qui en rendent compte (« MACHINE VEGETALE I et II », Musée des Beaux-Arts de Calais, 1993) ; du listing de mots essentiels ou bien de tout autres éléments utiles à la compréhension de l'œuvre. Chaque nouvelle invitation m'obligeant à faire table rase j'essaye, pour éviter de répéter des procédures déjà vérifiées, de privilégier l'idée d'*invention*, de création de *liens*. J'adore le sentiment d'amorçage d'une idée vers une autre, de va-et-vient mental. L'*hybridation* est d'ailleurs une pratique commune aujourd'hui à de nombreux artistes. La mienne n'a vraiment rien de nouveau. C'est d'ailleurs peut-être la seule vraie réponse possible face à la complexité du monde, une attitude que ma longue pratique des voyages n'a certainement fait qu'amplifier. Qui oserait en effet avoir aujourd'hui quelques certitudes ? Avec beaucoup d'humilité je ne m'en tiendrai, là encore, qu'à de possibles hypothèses.

La précarité de vos sculptures végétales ne fait-elle pas pencher la balance du côté de la photographie ?

Certains le pensent, moi je n'en suis pas sûr. Certains ne verront de mon travail que de grandes photographies N. et B. exposées dans des musées. C'est un côté important en effet puisque la photographie est censée *faire trace* d'un événement éphémère, de matériaux qui vont se déliter avec le temps. Mes sculptures ont été en effet construites, comme chez Georges Rousse, pour le viseur de l'appareil. Une plus grande attention fera pourtant découvrir au spectateur attentif, dans mes cahiers de croquis tous les *liens* et *procédures* nécessaires à l'œuvre. Leur laisser imaginer le *corps à corps* engagé avec le site, les matériaux, la lumière et la météorologie par définition imprévisibles.

Comment concevez-vous le rôle du lieu et du site ?

Comme un challenge, une mise sous tension. Pour faire une comparaison avec le théâtre classique et sa règle des trois unités, il y a unité de lieu, de temps et d'action. C'est la contrainte absolue à partir de laquelle il va falloir dégager du sens coûte que coûte, sans possibilité d'y déroger.

Chacun sait en effet qu'un lieu c'est avant tout de la complexité. C'est une accumulation d'indices issus de niveaux fort différents où se mêlent histoire, économie, politique, météorologie et bien d'autres... mille ingrédients qui faut trier, éliminer, re-lie pour en extraire un ultime substrat qui doit être rapidement accessible au public, qui doit le toucher

comme le tireur touche sa cible. Les contraintes sont parfois terribles et la réponse ne va pas toujours de soi. Il m'est ainsi arrivé de *désert* le site (LE CRESTET, Vaison la Romaine, 1991) sans avoir pour autant répondu à ce que l'on attendait de moi (j'avais uniquement produit les croquis préparatoires, le grand dess(e)in et la maquette de la sculpture). Lors du vernissage j'ai alors tenté de faire sens en montrant *ce que je n'avais pas fait*. La réponse était très cohérente pour moi. Elle le fut aussi pour le public qui apprécia cette démarche.

Quelles déclinaisons ou quelles pistes nouvelles êtes-vous en train d'explorer ?

Parmi les pistes nouvelles aujourd'hui je m'interroge de plus en plus sur la place du spectateur devant mon travail. Si je déteste les deux mots à la mode, ludique et participatif, deux mots bien convenus du vocabulaire artistique actuel, je sais aussi que j'aimerais donner au regardeur d'autres éléments que mes seuls grands tirages photographiques. A un niveau sensoriel plus exactement, en privilégiant, comme je l'ai évoqué plus haut, au moins deux autres sens, l'olfactif et le toucher (j'ai déjà tenté l'expérience en 2000 à la Vitrine de La Maison Européenne de la Photographie, à Paris dans l'exposition « Ephémères »).

J'aimerais renforcer aussi mon implication « politique » au sens grec du terme. S'il n'est en rien mon intention de faire de l'art militant j'aimerais pourtant que mon travail soit encore plus impliqué dans la vie de chacun, dans le quotidien, qu'il soit accessible à d'autres gens que le petit monde privilégié de l'art contemporain. Avec l'âge je suis en effet de plus en plus « révolté » devant ce que je vois, ce que j'entends. J'ai en permanence en mémoire l'exemple de Guernica de Picasso. Je pense que nous sommes, en guerre, à la manière de Clausewitz. Ainsi dans mon travail en cours à Rodez (« RUTHENES ») je traite plastiquement de la semaine des 35 heures face à celle des 70 heures d'un agriculteur habitant à moins de cinq kilomètres de la ville. Société des loisirs souvent fonctionnarisée contre société travaillant et produisant différemment, des questions, sans jugement de valeur pour autant, parmi tant d'autres qui me semblent largement porteuses de sens aujourd'hui.

Je travaille enfin de plus en plus sur des projets de sculpture pérenne (« LE TEMPS PETRIFIE », Lauris, 2007-2008 ?). Les matériaux fragiles sont désormais exclus. Sans le vouloir je retrouve les règles d'une certaine culture classique, l'obligation d'utiliser des matériaux résistants au temps. Mais ce type de sculpture justifie-t-il alors encore l'usage de la photographie ?