

**Je suis surprise par les dimensions de *Chambre d'écho*. Tu as déjà réalisé des installations, que tu appelles « dessins dans l'espace », beaucoup plus grandes. Cette fois, on se trouve face à une sorte de boîte, une œuvre ramassée par contraste avec la dispersion des précédentes.** Mes œuvres, et surtout celle-ci, ont un rapport au corps, et la proportion de ce parallélépipède est presque celle d'un lit à baldaquin.

Chez moi, une œuvre résulte toujours d'une œuvre antérieure. L'idée de celle-ci remonte à il y a environ six ans et donc à une précédente série intitulée « Réserve inaccessible ». Cette série était un recensement sur carbone, avec du pigment bleu non fixé, de tout ce que j'ai appelé les « objets de mémoire », collectés depuis des années, en vue d'en faire une œuvre. J'avais rassemblé un grand nombre de ces objets *starters*. J'en avais déjà été utilisés certains, mais pas tous, qui restaient dans une sorte de trésor accumulé. Je me suis alors posé la question de savoir comment les intégrer.

Ils étaient l'écho d'une origine de mon travail. Ma sensibilité est synesthésique, elle associe toujours le regard et l'écoute. Écouter voir. Tous ces objets avaient été choisis parce qu'ils évoquaient un son, certains faisaient penser à des instruments. J'ai un souvenir très précis de ma première expérience synesthésique quand j'étais enfant. J'ai pris un diapason, on m'a expliqué comment le faire vibrer, je l'ai posé sur divers objets et j'ai perçu la résonance des choses produite par le la, très différent selon que l'objet était en verre ou en bois. L'idée qu'une même note, celle sur laquelle précisément on s'accorde, puisse produire des résonances différentes, n'est pas sans rapport avec une phrase de Christian Bonnefoi que j'aime beaucoup et qui dit « la peinture a son origine pour horizon ». En effet, c'est dans les départs que je trouve une énergie qui va ensuite se déployer sur un temps très long et que je vais entretenir au jour le jour, par le dessin quotidien. L'idée peut être d'abord chargée d'une forte émotion, mais pour qu'elle devienne œuvre, il faut qu'elle fructifie. Pour *Chambre d'écho*, je me suis donc demandé comment réunir une longue expérience dans un même dispositif. Des événements extrêmement anciens qui nous fondent font que ce qui se passe dans le travail est comparable à la découverte de l'écho en montagne. Je voulais aussi que ce dispositif s'apparente à un mécanisme.

**Il fait penser à une chambre claire, c'est-à-dire l'espace où se reflète, se précipite, le sujet à peindre.** Parmi toutes les œuvres d'art qui nous précèdent, celles qui exercent sur moi le plus de fascination, sont des dispositifs : les *Ménines*, la *Melancholia* de Dürer, certaines œuvres de Vermeer et de Poussin dont on sait qu'ils construisaient des dispositifs, et puis, bien sûr, le *Grand Verre* de Marcel Duchamp et aussi le *Modulateur Espace-Lumière* de Moholy Nagy. Il est intéressant de noter que la modernité ne rompt pas avec les dispositifs.

**Étant donné en est un.** Lorsque cette œuvre a été découverte après la mort de Duchamp, j'avais acheté le livre qui s'intitule *Instruction de montage*. Au plan rétinien, l'œuvre inspire de l'effroi, mais son échafaudage est aussi important que le moment de sa vision. Elle témoigne de l'épaisseur du temps, elle n'a pas été faite sur un coup de tête, elle a nécessité un rapport au temps particulier qui permet de secréter le sens. Quelque chose émerge petit à petit, comme un secret. Et l'artiste lui-même, Duchamp, ne savait rien de ce secret. L'artiste n'est pas celui qui a les clefs. Les œuvres d'art nous révèlent des choses bien plus profondes que le sens que l'artiste leur donne.

**Comme on le fait devant le *Grand Verre*, pourrions-nous envisager dans le détail quelques-uns des éléments de *Chambre d'écho* ? À commencer par la chambre dans la chambre.** La première idée de *Chambre d'écho* m'est venue au Musée de la dentelle à Calais. On y voit des machines extraordinaires et, au milieu, des nappes qui forment comme un brouillard de fils de soie tendus. Cela m'est apparu comme la matérialisation d'une zone de silence. La petite construction dont tu parles, que j'appelle la Cabane, recèle dans son espace le Lustre sonore. La Cabane et le Lustre ont un lien mécanique par le fait que des éléments, des sortes de marteaux comme dans les horloges anciennes, viennent percuter des carillons. En face, il y a le Rideau de patience — c'est le terme employé dans le théâtre —, c'est-à-dire la toile qu'on met au fond de la scène pour cacher les éléments de décor en attente. Dans la *Chambre d'écho*, il y a donc un tableau, ce Rideau de patience, qui cache la machinerie à l'arrière. La réalisation de cette œuvre a duré très longtemps parce qu'elle est la concrétion de différents récits qui s'imbriquent. La dernière version comprend parmi la machinerie une phrase de René Char, extraite de *Fureur et Mystère*, mise en mouvement par un système aléatoire : « Les yeux

seuls sont encore capables de pousser un cri ». Il est vrai que dans les moments d'effroi, le regard pousse un cri. Je dois dire qu'un événement tragique est lié à cette phrase. Un de mes étudiants à l'École des Beaux-Arts est mort dans l'attentat du Bataclan. Un livre d'or a été mis à l'école et lorsque j'ai dû y inscrire quelque chose, c'est cette phrase qui m'est revenue. Cette phrase, René Char l'a écrite dans une situation très particulière, celle de l'assassinat, pendant la Résistance, sous ses yeux, du poète [????]. Char aurait pu intervenir, mais s'il l'avait fait, c'était le village entier qui était rasé. La violence de cette situation s'incarne dans cette phrase.

**La *Chambre d'écho* est un condensé de tant d'éléments qu'on pourrait en parler comme d'un Grand Œuvre, en cela comparable au *Grand Verre* de Duchamp. Tu avais d'ailleurs accueilli une réplique de ce dernier, réalisé par Pascal Goblot, dans ton atelier aux Beaux-Arts (). Le Grand Œuvre [ou Verre ?] est un avènement. Quelque chose va en découler. Ce qui a découlé de Marcel Duchamp, c'est le ready made qui est quand même maintenant dans une impasse. Tandis que le *Grand Verre*, Duchamp a eu le génie de l'appeler « Retard ». Quand je l'ai découvert, encore étudiant, en 1966-67, je n'y ai rien compris, mais j'ai su tout de suite qu'il était extrêmement important. Duchamp dit à propos du *Grand Verre* qu'il y a travaillé sur l'inconscient, l'intuition et le hasard. On n'avait jamais encore formulé de cette façon un programme artistique. D'ailleurs, Breton dit de Duchamp qu'il est le premier philosophe artiste.**

**La première fois que j'ai vu un de tes dispositifs, c'était dans le sous-sol de la galerie Baudoin Lebon (). On y était comme dans une crypte, contemplant un trésor à une certaine distance. Tes dispositifs, comme ceux de Duchamp, ne peuvent être pénétrés par le spectateur.** Je me préoccupe surtout de la trace que l'œuvre va laisser dans la mémoire du spectateur. Ces réalisations sont une extension du dessin. Je suis dessinateur avant tout et Jean-Christophe Bailly, dans un texte à mon sujet, a parlé de « dessin élargi », en référence à la notion de poésie élargie de Novalis. Mon travail s'est nourri de plein de références dans les années 1970, par exemple, l'art minimal, les *wall drawings*, la notion d'*in situ*... Une exposition qui m'a beaucoup marqué est celle de James Turrell au Whitney Museum. Travailler sur des phénomènes, des choses qui n'existent que le temps de la vision.

Mon travail prend sa source dans la Renaissance mais aussi dans des réalisations modernes qui sont le prolongement des spéculations de la Renaissance.

**Cela nous amène à Robert Fludd (), ce savant de la Renaissance auquel tu t'es intéressé et qui a cherché une explication cosmogonique du monde dans sa totalité. Dans *Chambre d'écho*, tu réunis tout : la lumière, le son, l'espace, la mémoire... Toi aussi tu as le désir de tout articuler.** C'est possible. Robert Fludd précède les Encyclopédistes ; il annonce l'apparition du monde nouveau de la connaissance et, en même temps, il entretient la survivance d'un monde ancien à travers l'alchimie. Moi, je ne m'intéresse absolument pas à l'ésotérisme. Mais, comme Dalí a représenté un morceau de pain sur le bord d'une table, tableau hallucinant qui montre le mystère de l'apparence, je pense que les objets ordinaires que nous avons sous les yeux possèdent parfois une telle ampleur que nous préférons ne pas les regarder parce que, sinon, nous y passerions notre temps ! Et certaines œuvres à dispositifs resteraient énigmatiques même après une vie à les contempler, la *Melancholia* de Dürer, par exemple. Elles sont bouclées et en même temps conservent une force magnétique qui nous questionne.

**L'art cinétique a-t-il eu un effet sur toi ?** Quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts, je fréquentais quatre galeries : Iolas, Givaudan, Sonnabend et Denise René. L'art cinétique était associé à la mode de l'époque si bien que l'ambiance de la Galerie Denise René avait une puissance érotique : des photos de mode étaient faites avec des œuvres de la galerie. Il y avait aussi les robes de Paco Rabanne qui faisaient que les corps des filles étaient habillées de sculptures. Mais j'ai vu surtout l'exposition sur le Bauhaus au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1969, où figurait le *Modulateur* de Lazlo Moholy Nagy et cette œuvre a énormément compté pour moi.

**Tu cites souvent Duchamp et Moholy Nagy, alors que tu t'es fait connaître avec des œuvres qui te rapprochaient plutôt des Hyperréalistes, d'autant que tu représentais des vitrines, à l'instar de Richard Estes.** Ta question est intéressante. Pierre Restany parlait de Duchamp, mais il parlait aussi, s'agissant de l'aventure des objets, de Camille Bryen (). J'ai compris qu'il y avait donc un lien entre tout ça. Et puis, j'ai rencontré quelqu'un qui a beaucoup compté pour moi, Jean

Héliou. Héliou m'avait dit qu'il n'y avait pas tellement de différence entre la pensée de l'art de Marcel Duchamp et la sienne, et que la seule différence, c'est que lui croyait qu'il était encore possible de faire quelque chose avec la peinture.

**Héliou qui a peint aussi des vitrines, c'est à dire des métaphores explicites de la fonction spéculaire de la peinture.** On a, à un moment donné, opposé ceux qui travaillaient sur l'image et les artistes de l'idée. En fait, il y a toujours une dimension conceptuelle dans une œuvre d'art. Le fait d'avoir rencontré des artistes beaucoup plus âgé que moi et d'avoir vu ce qu'avait été leur vie d'artiste, a créé un contexte qui m'a fait prendre conscience, au bout de dix ans, qu'en dépit du succès que je rencontrais avec ma peinture, le travail n'avait toutefois pas encore commencé. Le travail a commencé après que j'eus traversé une crise. Cela a correspondu à quelque chose de très particulier, un voyage que j'ai fait en Inde et au cours duquel j'ai découvert les jardins astrologiques de Jaipur, ce qui m'a bouleversé. J'ai compris là comment espace et temps étaient intimement liés. Avant, pour moi, la peinture n'était que l'art de l'espace. Mais l'espace est lié au temps. Les physiciens le savent. À partir de là, j'ai fait, non plus des objets, mais des expériences. J'aimais l'idée que l'atelier devienne un laboratoire.

**Des encres de Chine de la fin des années 1970, *Chambres noires*, représentent littéralement des tables de laboratoire où sont posés des instruments.** J'appelle « instruments de pensée », des instruments que j'invente à partir de la déformation d'un objet parfois très simple. J'observe ses ombres portées dont je fais le relevé. Le relevé produit un dessin qui peut produire un nouveau volume, nouveau volume que je peux à nouveau soumettre à la lumière, observé son ombre, etc. Au fil des années, l'objet se déréalise et il devient comme une anamorphose.

**La « machinerie » de *Chambre d'écho* est le résultat de ce processus.** Je qualifie aussi ces objets d'« amnésiques ». Parfois, tu vois un objet et tu te dis « ça me rappelle quelque chose », mais il reste mystérieux. C'est un mystère laïque. Ou physique.

**Des mots sont souvent inscrits dans tes œuvres.** La première fois qu'un mot a été utilisé, c'était dans un dessin de 1974 qui a été reproduit dans *artpress*, le mot

« iceberg » (). Ce mot était le manifeste de mon rapport au réalisme. On voit quelque chose, mais ce qu'on voit n'est qu'un dixième de la chose. Le mot « iceberg », associé aux reflets d'une vitrine, est l'élément indiciel qui permet au regard de chercher en procédant par accommodation, passant d'une zone à l'autre, si bien qu'on ne sait plus ce qui est devant ou derrière. C'est un effet qui existe beaucoup dans l'Optical Art.

**Tu présentes à la Galerie Catherine Putman des séries nouvelles de dessins.** *Clinamen, Lumière fossile, Cadastre*. Il s'agit d'une part de mon travail beaucoup plus spontanée. Je n'aurais jamais imaginé que j'arriverai un jour à dessiner comme ça. C'est l'observation de la manière dont se font les *Dessins du vent* qui m'a donné cette liberté (). Pour *Cadastre* comme pour la série *À la poursuite des nuages*, je suis assis à ma fenêtre et mes dessins transcrivent le mouvement du regard sur le paysage ou sur la course des nuages. J'enregistre, sans savoir une seconde avant ce qui va se passer. J'adore le système du sismographe.

**Est-ce que tu regardes ta main ?** Par intermittence. Mais je sais exactement dans quel espace le dessin va s'inscrire. S'il y a quelque chose de l'ordre du laisser-aller, c'est néanmoins guidé par ce qui est scruté. On sait que l'œil bouge tout le temps. Mais quand se produit une image en nous, c'est que le cerveau a fait arrêt sur image. L'œil se balade, la ligne se déploie et puis, là où il y a un point, c'est qu'il y a un arbre, ou une maison... Il s'agit de restituer possiblement un éblouissement.

À la source des dessins de la série *Clinamen*, il y a mon intérêt pour l'astrophysique et un séjour de huit jours à l'Observatoire de Paris. Je m'étais aperçu que dans l'histoire de l'art, les étoiles étaient représentées symboliquement, et qu'il y avait peu de tableaux qui représentaient vraiment la voûte céleste. Je viens de découvrir un texte de Malevitch de 1920, bouleversant à cause du rapport qu'il établit entre le crâne et le cosmos.

**L'astrophysique nous ramène au rapport de l'espace et du temps.** On parle de lumière fossile. Plus on voit loin, plus on voit avant. On peut voir la lumière d'un grand nombre d'étoiles qui sont mortes depuis extrêmement longtemps. Les étoiles les plus anciens datent de 13 milliards d'années. Certains ont disparu un milliard d'années après le big bang, mais pendant 12 milliards d'années, on voit arriver leur

lumière. Voilà pourquoi, le 24 janvier 2014, on a vu l'explosion d'une supernova qui a mis 12 milliards d'années à nous parvenir ! Pourquoi je m'intéresse à ça ? En raison d'une notion commune au domaine des arts et à celui des sciences, formulée par Einstein, celle d'expérience de la pensée. Si tu réfléchis à ce phénomène, tu entres dans un rapport au réel qui n'existe que dans la pensée. J'ai entendu la nouvelle, un matin, à la radio. Et puis, je suis sorti dans les rues, je regardais les gens. Ça ne changeait rien à leur façon de vivre, et pourtant, si on y pense bien, ça bouleverse tant de choses !

Les *Lumières fossiles* remonte à des expériences enfantines. Quand je me promenais, je trouvais autour de la maison de mes parents dans le Jura ces pentacrines qui ont 200 millions d'années (ce qui n'est rien à côté de 13 milliard...). Je les laissais à leur place et je dessinais des cartes du ciel imaginaires en tendant des fils entre elles parce qu'elles ressemblaient à des étoiles. L'idée était que le ciel était sur le sol. Il y a aussi une parenté avec le cadastre, parce que dans « cadastre », il y a le mot « astre ». Mon idée serait d'en faire une œuvre très grande, mais il m'en faudrait 10000. Or, c'est quand même assez rare. Pour en trouver environ 150, il faut bien trois heures...