

JEREMIE SETTON

*Modules Bifaces*

*Artothèque Antonin Artaud – Peux-tu nous parler de ton parcours artistique?*

Jérémie Setton – J’ai une double formation aux Beaux-Arts, de restaurateur d’œuvres d’art et de plasticien. Même si j’ai rapidement arrêté la restauration au profit de mes recherches artistiques, j’ai eu la chance dans cette première vie, de me confronter physiquement à des œuvres classiques dans des conditions exceptionnelles. J’ai, par exemple, été immergé, quasiment seul, dans des tombes égyptiennes fermées au public au milieu de centaines de mètres carrés de peinture, du sol au plafond. L’espèce de claue esthétique, sensorielle et émotionnelle que j’ai pu recevoir, a sans doute influencé mes premières installations *Boxroom* (2009) et surtout, *Le Bureau* (2010). Ces œuvres, où l’idée est quand même de rentrer dans le tableau, sont la genèse de mes pièces actuelles. La lumière qui y règne, dans laquelle le visiteur est baigné, est la même que celle d’où part la peinture.

C’est le niveau d’éclairage d’un espace que je prends en compte dans le choix de mes couleurs ; donc je compense la présence des lumières, je compense la présence des ombres, de manière à retrouver quelque chose qui s’apparente à première vue à une continuité monochrome. Cette espèce de tableau minimal se désagrège, ou se dévoile, selon les déplacements du visiteur. Vu que ma première couleur, c’est la lumière, mon premier geste est de poser un éclairage. Cela implique un espace plus ou moins clos où je puisse contrôler la lumière en évitant les fluctuations de la lumière du jour.

*AAA – Le module biface que tu vas présenter à l’Artothèque réactive toutes ces questions essentielles pour toi: la couleur, la lumière, la perception de l’espace…*

J. S. – Celui-ci s’appelle *Square*, et joue sur ce double terme : en français, il renvoie à un espace de déambulation publique ; en anglais, il renvoie au carré, à cette forme minimale emblématique de la modernité et de la peinture monochrome. Pourtant ma pièce n’est pas un monochrome mais l’image d’un monochrome. J’aime l’idée de travailler sur une image sans imagerie. Il ne reste ici de l’image que le leurre ; que son moment d’émergence sans narration. J’aime aussi l’idée que sur mes modules bifaces deux approches antagonistes de la peinture puissent coexister. A savoir une esthétique de l’art concret ou minimal - qui normalement bannit l’image rétinienne - et en même temps des enjeux du réalisme qui cherche la représentation illusionniste.

Mon travail a quelque chose à voir avec le lien ou le rapprochement. Ici, dans Square, la lumière est placée sur le côté d’une forme qui est une espèce de proue ; cela entraîne une face très éclairée et une face dans l’ombre. D’une certaine manière je produis du contraste, de l’opposé, pour ensuite mieux les annuler ou les rééquilibrer avec la peinture. Si je change l’éclairage et que je vous montre ce qui se cache sous la lumière, au lieu d’un monochrome, vous verrez une face peinte très claire et une autre très foncée, un rapport coloré fortement contrasté. Ainsi j’unifie des lumières opposées en les contrariant avec des couleurs elles aussi opposées.

*AAA – Tu nous as parlé de déambulation. Que se passe-t-il quand le visiteur se déplace ?*

J. S. – Lorsqu’un visiteur passe devant la source lumineuse,

l’équilibre se rompt, le plan, le carré monochrome, se révèle être un volume bichrome. Par cette circulation, le corps entre totalement dans l’espace de l’œuvre. J’aime bien troubler la limite de l’œuvre… Où commence-t-elle ? Ce serait seulement le carré peint si on se limitait au sens anglais de « square », mais, au sens de « lieu de déambulation », c’est aussi l’espace tout autour et la lumière totale dans laquelle l’objet est englobé qui constituent l’œuvre. Quand le visiteur s’approche de l’objet, il entre dans « l’espace public » et interfère sur lui à sa propre surprise.

J’ose penser que les premières images peintes produisaient cette même sensation d’incompréhension sur l’observateur et la nécessité de s’en approcher physiquement pour identifier l’illusion. (Tout au moins les premières images réalistes, à en croire le mythe de Zeuxis).

*AAA – Bien qu’on distingue en général la réalité de l’illusion ?*

J. S. – Je vous parlais de la superposition du réel et de l’image… Si j’enlève ici une partie du réel, la lumière, l’illusion de l’image ne fonctionne plus… En même temps, il n’y a rien de plus réel que la lumière. C’est même parfois elle qui le définit.

On en vient aux questions de la présence et l’absence… et à l’image comme palliatif à la disparition. Pline fait de la fille de Butadès qui trace sur une paroi le contour de l’ombre portée de son amant qui « s’en va » le premier acte de création de l’Homme, la première image. Métaphoriquement c’est passionnant de voir que ce qui aurait poussé la nécessité de produire des images, serait de pallier la perte de l’être aimé ; d’en retenir quelque chose malgré sa disparition. Il y a un souvenir de ça dans mes modules bifaces. Si j’insiste sur le fait qu’ils agissent comme des images, c’est parce qu’ils mettent en présence un volume palpable, concret, et en même temps, par une «couleur en creux», ils mettent en absence ce même volume, le font partiellement disparaître, le dématérialisent comme un élément fantôme. Au même endroit se superposent le réel et quelque chose de l’ordre de la représentation.

*AAA – Au premier abord, ton œuvre serait minimaliste, mais elle procède aussi de l’illusion du réalisme. L’as-tu déjà abordée par la figuration ?*

J. S. – Oui, j’ai fait de la peinture figurative réaliste pendant des années, bien avant de commencer à travailler dans l’espace. Et c’est bien parce que mon souci était de trouver la bonne couleur, la bonne valeur sur ma palette de sorte que sur la toile on croie à ce volume, qu’à un moment je me suis dit que cette couleur, au lieu de la poser sur ma toile pour représenter cette forme, j’allais la poser directement sur la forme elle-même. Puisque je fabriquais les bonnes couleurs pour qu’elles puissent opérer sur le tableau, il n’y avait aucune raison qu’elles n’opèrent pas dans l’espace réel. Un jour, j’ai donc déplacé mon pinceau de la toile vers l’espace réel. Ca m’a pris du temps. Et je me suis rendu compte que la couleur que je faisais, je ne la voyais pas pareille selon où je l’appliquais, parce qu’elle n’était pas éclairée partout de la même façon. J’ai compris que ce n’était pas qu’une couleur, mais une matière, une densité, une vibration, qu’il me fallait créer pour que l’œil y croie. L’enjeu pour moi devenait de trouver des qualités de matières colorées pour arriver à produire des espèces d’extensions du réel. Parti des préoccupations

du tableau, je m’intéresse à la grammaire des matériaux : la matité, la brillance, la lumière, le contraste… les ingrédients qui composent le médium. Et finalement c’est peut-être la même acuité, la même précision, dans la réalisation aujourd’hui quand je cherche les deux tons qui mis l’un à côté de l’autre sur mon module biface vont produire un plan, qu’auparavant quand je faisais un portrait réaliste pour produire la sensation du volume sur un visage par exemple.

*AAA – La mise en espace de tes modules varie. Selon quelle scénographie ?*

J. S. – Selon les expositions, je rends plus ou moins présent le caisson qui englobe le module et l’isole de la lumière extérieure. Parfois je le matérialise à l’extrême comme une grande boîte très présente et parfois au contraire je le fais disparaître : il devient la salle dans sa totalité. On entre alors dedans sans se rendre compte que l’on est déjà dans l’espace clos de l’œuvre. Dans Square, je tenais à ce qu’on puisse avancer et tourner autour du module pour qu’on puisse le dévoiler, ce qui n’est pas toujours le cas. J’aime que paradoxalement ce dévoilement perturbe davantage la compréhension de l’objet. C’est sous nos yeux et pourtant tenu caché. « Ce volume-là ne se comporte vraisemblablement pas comme devrait se comporter un objet normal ». L’écrin noir autour de certains modules agit métaphoriquement comme une boîte noire, lieu par excellence d’émergence de l’image. (Ce n’est pas pour rien si la photographie naît dans une boîte noire. L’image a en effet à voir avec la lumière. Mais la lumière, pour produire une image, doit être canalisée).

*AAA – Pour l’éclairage électrique ou dans le choix des pigments, est-ce que tu utilises des matériaux particuliers ?*

J. S. – Je ne veux surtout pas qu’il y ait d’artifice dans les matériaux. C’est le choix des rapports colorés et la façon d’agencer les couleurs qui font le travail. Spontanément, les gens ont tendance à penser qu’une technologie « lointaine » produit ce qu’ils voient s’ils ne comprennent pas immédiatement. Je crois que c’est une façon de ne pas avoir à regarder. Non, j’utilise la même peinture et la même lumière que celles de tout un chacun. En revanche, mon travail repose sur des accords précis: j’accorde les couleurs de chaque module sur sa lumière dans mon atelier ; quand je les déplace, je dois parfois les réaccorder au nouveau lieu en jouant légèrement sur la position de l’objet par rapport à la source lumineuse ou au réflecteur. Parfois je réchauffe ou refroidis un réflecteur avec un peu de peinture si nécessaire de manière à ne pas repeindre le module.

*AAA – On peut considérer ces œuvres comme appartenant à une même série ?*

J. S. – Oui, c’est une série en cours. On peut penser qu’elles se ressemblent d’ailleurs mais si on les met côte à côte, on voit qu’elles sont radicalement différentes. Changer un rapport coloré, modifier des proportions… cela produit des sensations très différentes. Moins il y a d’informations, plus chaque détail est opérant.

Vous voyez, je me dis peintre, je travaille sur la couleur mais en réalité je fais des volumes, ça devient de la sculpture. Du coup je me colle à la matière et à l’épaisseur du monde. Avec

le buste en plâtre qui est derrière vous par exemple, je veux voir les possibilités de déplacer mon travail actuel d’une forme minimale à une forme complexe, classique. Voilà une piste que j’ envisage pour une autre série. A chaque fois ce qui est en jeu c’est l’expérience sensible. Je cherche à ce qu’elle me surprenne.

*AAA – La couleur est fondamentale pour toi. Pourrais-tu maintenant nous en parler?*

J. S. – Aujourd’hui je veux expérimenter des gris colorés, une gamme de gris qui soient presque des non couleurs. Lors d’une résidence avec Voyons Voir (2011), j’ai fait un immense nuancier du territoire dans une cuve à vin. Après avoir prélevé par photographies de nombreux rapports colorés dans le domaine, j’ai produit des éléments, rose, jaune, bleu, vert, gris… Pour la première fois j’ai travaillé sur la dématérialisation d’éléments en volumes en m’appuyant sur leurs ombres propres. C’est suite à cela que j’ai commencé la série des modules bifaces sur laquelle je travaille depuis. Cette résidence m’a permis de constater qu’il se passait quelque chose de très intéressant sensoriellement dans les gris colorés. Comme on l’a dit, mes modules cherchent à rééquilibrer des oppositions, des contrastes. Or, les gris, par nature, comportent déjà en eux des oppositions. Concrètement, je prends plusieurs couleurs que je mélange de manière à produire un gris coloré. S’il y a trop de jaune ou de bleu je rajoute un peu de complémentaire jusqu’à ce qu’il n’y ait plus de dominante. A force, j’obtiens du gris. C’est comme avoir à la fois toutes les couleurs et en même temps aucune d’entre elles. Cette position me convient bien. On parlait de réalisme tout à l’heure ; je ne sais pas vraiment ce qu’est le réel mais ce qui est sûr c’est qu’il y a du doute… Richter dit ça bien mieux que moi quand il affirme que le gris c’est « du ni… ni… » et qu’il « refuse d’affirmer qu’une chose est ainsi et pas autrement ».

Giacometti lui aussi dans ses peintures triture ses couleurs en un gris sale jusqu’à ce que ses figures se fondent complètement dans les fonds. Il cherche une espèce de premier regard. Pour moi, c’est le premier regard du nourrisson ; l’instant où il commence à distinguer le vivant de sa mère de l’inerte des objets autour. J’ai l’impression que le premier regard, l’émergence de l’image, ne peut pas se jouer autrement que dans des gammes de gris.

*AAA – D’où peut-être le plaisir que l’on éprouve devant tes œuvres…*

J. S. – En fait, je ne devrais pas parler de mes modules. Ce sont des pièces à voir et à éprouver, pas à dire. Elles sont à la fois un objet mental et une surface de jouissance pour l’œil. Si elles produisent parfois un plaisir presque immédiat ou bien du jeu c’est peut-être parce qu’elles passent alternativement du volume au plan, du réel à l’image. Mais il me semble que s’il pouvait y avoir une certaine forme de jubilation, ce serait parce que ça opère, ce n’est pas que conceptuel. Il se passe vraiment quelque chose dans l’œil et dans la matérialité de ce que l’on voit. La couleur, c’est très jubilatoire d’une manière générale et encore plus quand on s’y perd et qu’on ne la comprend plus.

*Extrait d’un entretien réalisé le 21 janvier 2013 dans l’atelier de Jérémie Setton, 11-19 bd Boisson à Marseille.*



Square - de la série des modules bifaces, 2012 Acrylique sur toile sur châssis en volume, néons 2 X 58 w Tissus occultant, panneaux mélaminés Module 192 x 63 x 46 cm, espace 250 x 200 x 400 cm