

Une présence spectrale

L'objet du dessin
dans l'œuvre de Jérémie Setton

À partir d'un entretien avec Romain Mathieu¹

Romain Mathieu : Lorsqu'on aborde l'œuvre de Jérémie Setton, on se confronte immédiatement à la difficulté de montrer son travail par la photographie. Une première raison de cette difficulté, commune à beaucoup de travaux, vient de la suppression de la matérialité et de l'expérience physique, qui joue, dans son œuvre, un rôle important. Une seconde raison, plus singulière, réside dans la manière dont la photographie va naturellement figer un mouvement de bascule entre ce qui est vu et ce qui est représenté. Ce mouvement est au centre de la démarche de l'artiste. La mise en défaut du regard qu'il y a dans le travail de Jérémie Setton est en même temps une puissance de révélation, non pas du vrai, mais du doute, de la réversibilité du vrai et du faux.

Pour comprendre la relation au dessin dans cette œuvre, il est nécessaire de revenir sur la manière dont elle se construit, tout d'abord par rapport à la peinture. En 2010, Setton abandonne la peinture sur tableau pour investir l'espace réel de l'exposition. Il réalise alors *Le Bureau*² Fig. 8, qui est une pièce aux murs rouges puissamment éclairés avec une seule source lumineuse, dans laquelle les objets semblent flotter puisqu'ils sont dépourvus d'ombres portées.

En effet, le peintre est intervenu avec la couleur sur le sol et les murs pour compenser les différences de valeurs et rendre ces ombres imperceptibles. On songe à *L'Atelier rouge* de Matisse, par le choix de la couleur, mais également par cette perception plane de l'espace dans laquelle les objets se découpent. Si la peinture investit alors l'espace réel, le spectateur fait l'expérience inverse de rentrer à l'intérieur du tableau et découvre d'abord un espace plan, un espace optiquement sans profondeur.

¹ Ce parcours dans l'œuvre graphique de Jérémie Setton prend appui sur la transcription de l'entretien de l'artiste avec Romain Mathieu lors de la journée d'étude, « Le passage au dessin : reprises, mises au point et aveuglement des images », organisée par Anne Favier en collaboration avec Alexandre Quoi, 9 juin 2021, musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. L'entretien a ensuite été développé à partir d'échanges avec Anne Favier.

² Installation réalisée au Château de Servières, commissariat Martine Robin, Marseille, 2010.

En circulant dans la pièce, l'ombre du spectateur va révéler celle des objets qui apparaissent en négatif – lumineuses – dans sa propre silhouette. Traditionnellement, les ombres font naître les volumes, définissent l'espace, permettent de figurer. Elles font naître l'image, ou plutôt la croyance en la vérité de l'image bidimensionnelle. *A contrario*, dans la pièce *Le Bureau*, la perception du réel est troublée et vient se superposer à la perception de son image bidimensionnelle. Le regard passe de l'un à l'autre sans pouvoir se fixer.

Par la suite, à partir de 2011, Jérémie Setton initie la série des *Modules Bifaces* (Fig. 9), qui sont des volumes géométriques éclairés d'un seul côté et dont l'arête faisant face au spectateur semble s'effacer pour faire apparaître dans la partie supérieure une seule surface de couleur qui abolit le volume. Les bifaces ont été peints de telle sorte que la couleur claire de la face dans l'ombre et la couleur sombre de la face dans la lumière se compensent précisément. C'est un travail intuitif, réalisé par une succession de couches, pour accorder – on pourrait dire au sens presque musical du terme autant que pictural – les couleurs et la lumière. Il y a ainsi un passage de la matérialité du volume coloré à l'image d'un monochrome perçu par l'œil. Lors de leur exposition, l'intensité de la lumière projetée doit à nouveau composer avec celle du lieu, rendant solidaires la perception de la couleur et l'espace physique. L'accord des deux faces, supprimant tout contraste, produit dans l'œil l'impression d'une continuité et fait apparaître une surface de couleur unique, que l'artiste nomme la « couleur en creux », par opposition aux deux « couleurs matières » qui sont peintes sur chaque face. Si ces œuvres s'inscrivent dans une relation à la peinture, le dessin y est tout de même présent de manière plus ou moins décelable. Ainsi, *Le Bureau* est d'une certaine façon un travail de dessin, de définition de la forme. Pour les *Bifaces*, une grande partie du travail de réalisation consiste à effacer la ligne qui se situe entre les deux faces. Cette ligne frontière s'impose par sa disparition, puis par son surgissement lorsque le regardeur pénètre dans la lumière du dispositif.

Cependant, si le dessin a toujours irrigué la pratique de l'artiste, il va davantage s'affirmer par la suite dans un ensemble d'œuvres où il est le médium à part entière.

Tracing Faces est une installation réalisée en 2014. Elle est constituée par la projection d'une photographie en noir et blanc sur un grand support blanc fixé au mur où l'artiste a compensé au fusain les contrastes d'ombre et de lumière. La projection de la photographie est ainsi effacée et ne se traduit que par une masse d'ombres chinoises. Lorsque le spectateur s'intercale entre l'image et le projecteur, il dévoile dans son ombre le dessin sur le mur, correspondant aux traits en négatif des personnes photographiées, tandis qu'apparaît sur son dos la photographie originale. En 2017, Jérémie Setton réalise une première série de dessins au savon d'Alep qui reprennent des photographies retrouvées dans ses archives familiales. Elles montrent la famille de son grand-père en Égypte, dans



les années trente, au cours de leur migration qui les mena sur trois générations de la Syrie à la France. Le gras du savon se substitue à l'huile de la peinture. Il s'identifie au médium traditionnel du peintre mais vidé de sa charge colorée pour ne laisser que des traces résiduelles. Ces dessins apparaissent ainsi comme la persistance d'une mémoire entre présence et effacement.

Il y a donc, dans l'œuvre de Jérémie Setton, une utilisation de différents médiums mais indexés à la peinture et au dessin. On peut remarquer que le dessin semble prendre une place plus importante et plus affirmée depuis quelques années dans son travail. On pourrait voir, dans l'ensemble des œuvres, la déclinaison d'une sorte de tension entre la forme et l'informe, la ligne et la couleur, le dessin et la peinture. Peux-tu revenir sur la place du dessin dans ton travail ?

Jérémie Setton : La famille par rapport à laquelle je me situe se trouve davantage du côté de la peinture. Mais, bien sûr, le dessin est important dans mon travail. Il intervient de différentes façons. Dans la pièce *Le Bureau*, l'effacement des ombres est réalisé avec la couleur mais il correspond à un dessin projeté des objets. Les formes sont ainsi résumées à leurs silhouettes. Si elles sont dans un premier temps éclipsées par la lumière, elles finissent par surgir dans l'ombre du visiteur et s'affirment de façon très graphique. D'ailleurs, si c'est majoritairement à la peinture que j'ai réalisé les aplats de couleurs précises, c'est avec des pastels secs colorés que j'ai pu rehausser subtilement la peinture pour apporter de multiples nuances et ainsi compenser plus précisément les dégradés des ombres. Techniquement, c'est donc bien aussi un outil associé au dessin qui m'a permis de rendre l'expérience visuelle effective.

Pour certains, le dessin peut être défini par son support ; il est souvent associé au papier. Le conservateur de musée, par exemple, a sa propre classification qui correspond aux bonnes conditions de conservation des œuvres en fonction de leurs matériaux constitutifs.

Tracing Faces, 2014, fusain sur papier collé sur bois, 204 x 180 cm, vidéoprojecteur, néons (installation 400 x 600 x 350 cm). Vues de l'exposition *Oh le beau jour encore que ça aura été*, 2014, fondation d'entreprise Vacances Bleues, Marseille.

C'est ce qui va définir où elles vont être rangées dans les réserves (la toile n'ayant pas les mêmes contraintes que le papier par exemple). En tant que praticien, c'est le geste associé à ces médiums qui m'intéresse pour les définir, bien davantage que les outils ou les matériaux employés. Dans les travaux réalisés au savon d'Alep ou pour *Tracing Faces*, ce n'est pas seulement l'outil qui permet de caractériser ces œuvres comme des dessins. En effet, si l'œuvre *Tracing faces* est réalisée avec du fusain (identifié comme un outil de dessin), les dessins au savon d'Alep s'apparentent plutôt à de l'aquarelle avec l'utilisation du pinceau. Pour moi, le dessin réside dans une relation au fond, au « blanc » du support qui est laissé en réserve. Donc, lorsque je procède par la montée des ombres de l'image, il s'agit d'un geste de dessin. Quand on fait une peinture (figurative tout au moins), les blancs viennent après, c'est la matière picturale qui vient couvrir les dernières couches pour amener la lumière. Dans le dessin, la lumière vient du support, elle est « là » depuis le début. Donc, la chronologie de la traduction des ombres et des lumières détermine les situations où je suis plutôt dans un geste de peinture ou plutôt dans un geste de dessin.

R.M. : On peut également remarquer dans ton travail que ce geste de dessin est associé à la photographie. Dans *Tracing Faces*, le dessin s'intègre à un dispositif dans lequel il s'accompagne matériellement de la photographie.

J.S. : Pour *Tracing Faces*, le dispositif de projection photographique qui permet de faire le dessin reste présent dans l'exposition. Beaucoup d'artistes font des dessins d'après des photographies et souvent en utilisant une projection. En revanche, ils semblent ne pas toujours assumer cette façon de faire et préfèrent parfois passer l'information sous silence et laisser croire à une forme de virtuosité dans la réalisation. Cela m'intéressait justement que la projection reste présente et bien visible dans l'installation, durant toute l'exposition. Il ne s'agit pas là de montrer un dessin fini, hors de son contexte, mais bien de partager l'expérience de l'émergence de l'image – ou d'un résidu de l'image – ce qui implique l'inscription du dessin dans un dispositif. C'est aussi une manière d'affirmer que ce dessin ne vient pas de nulle part mais d'une empreinte, d'une source, d'une archive (photographie)... Dans *Tracing Faces*, où se situe la réalité « matérielle » ? Est-ce la projection ? Est-ce mon dessin ? À chacun de le percevoir comme il veut mais, dans tous les cas, il y a la superposition des deux ; et éclipse mutuelle.

R.M. : La photographie associée au dessin dans *Tracing Faces* est ancienne. Il y a dans cette superposition un écart temporel entre le dispositif et la photographie qui se perçoit immédiatement. Dans les *Bifaces*, qui est une série que tu avais initiée auparavant, l'image du monochrome procède tout entière d'une présence matérielle. L'articulation entre le dessin et la photographie introduit une autre forme d'absence qui est liée au temps, au fameux « ça a été » de la photographie.

J.S. : Pour le projet *Tracing Faces*, il était important pour moi de partir d'une photographie et particulièrement d'une image d'archive très spécifique. Mais de manière plus générale, il semble en effet que j'associe systématiquement la photographie à mon travail de dessin.

Je ne produis plus d'images/tableaux en peinture depuis que j'ai fait l'installation *Le Bureau* fin 2009, début 2010. En revanche, mes dessins sont associés à de l'image, sans doute à cause de mon intérêt pour les questions mémorielles. Comme la photographie est le médium de la mémoire, elle s'est imposée à moi comme source de mes dessins. Quand je veux me coller à une image d'archive, pour la citer, la révéler, la mettre en avant, l'agrandir, la cibler, la faire sortir de l'ombre (l'ombre d'un album photo par exemple, ou d'une « histoire perdue »), le dessin s'impose car il est chez moi analytique et autant que possible fidèle à sa source. Il me permet une transcription avec un minimum d'interprétation, presque une duplication, parfois une empreinte. La lenteur du médium, sa précision, le geste neutre, me permettent cette restitution sans trahir (ou presque) la source historique, photographique. Si cela est possible en peinture, ce médium me paraît moins approprié car davantage enclin selon moi à l'expression d'un style. Or pour transcrire une image d'archive il faut éviter le style pour qu'elle puisse trouver sa place et ne pas être étouffée par l'interprétation picturale. C'est aussi pour cela que j'utilise un vidéoprojecteur pour dessiner. Il permet une transcription fidèle à la source photographique (ainsi qu'une vraie expérience sur la nature lumineuse, spectrale, fantomatique, de l'image, que je développerai ensuite avec ma série *Les Disparus*, commencée en 2024).

Par ailleurs, la peinture et toutes mes recherches associées sur la perception sont synonymes de questions de couleur. Or les images d'archives que j'utilise sont essentiellement en noir et blanc ; ce qui est une raison de plus d'utiliser les outils du dessin : le fusain, l'encre (ou le savon qui fait office d'encre grasse très pâle) ou encore la pierre noire...

« Passer au dessin », pour paraphraser le titre de cette publication, c'est regarder l'image source en profondeur. C'est lui porter attention à un point qui dépasse considérablement l'observation que l'on peut en faire dans les pages d'un album photo ou perdue au milieu d'autres images. C'est ralentir le flux des images pour en privilégier une et lui accorder un temps « infini ». D'une certaine manière c'est prendre soin de cette image et permettre une troisième existence à la « chose » présente dans la photographie ; après l'existence du moment vécu initial – le « ça a été » de Roland Barthes – puis sa deuxième existence sous forme de matérialisation photographique (d'ailleurs souvent miniature), il y a ce troisième état dessiné.

Avant d'utiliser le vidéoprojecteur, je passe un temps important à observer l'image photographique que j'ai choisie, à l'analyser. Parfois je la fractionne en plans d'ombres et de lumières pour mieux la comprendre et la traduire (pour les dessins au savon d'Alep par exemple).



Dessiner une image photographique, c'est remettre en jeu une nouvelle fois les conditions d'apparition de cette image. C'est une expérience très forte. D'ailleurs, selon les projets, je travaille différemment mon dessin dans la projection. Parfois je dessine les ombres de l'image projetée, parfois au contraire je compense les lumières (comme je le décrirai plus loin), ce qui produit plutôt une empreinte qui s'apparente formellement à un négatif de l'image ; c'est le cas dans *Tracing Faces* ou *Les Disparus*.

Anne Favier : Qu'en est-il de l'archive photographique utilisée dans *Tracing Faces* ?

J.S. : Peu avant mon invitation à participer à une résidence³, je réfléchissais à une photographie de ma famille qui m'intéressait beaucoup, lorsque j'ai reçu l'appel d'un parent qui m'a dit : « J'ai retrouvé dans un tiroir un autre exemplaire de la photographie qui t'intéresse, mais il me semble qu'il manque quelqu'un ». Je lui réponds : « Comment ça, il manque quelqu'un ? Ils ont changé de photographe, ils se sont déplacés ? ». Il me répète : « Non, non, je crois bien qu'il s'agit vraiment de la même image mais il manque quelqu'un. »

Dans la photographie dont je disposais, il y a dix personnes et dans l'autre neuf. Il y a donc clairement eu ce qu'on appelait autrefois un caviardage, l'effacement d'un individu sur l'image. On sait que ce procédé a été utilisé dans des mouvements politiques, mais c'est quand même plus étonnant dans une photo de famille. Je remarque que sur la photographie, il y a un faux buisson à l'endroit où il y avait quelqu'un auparavant. C'est une photo qui date de 1934 et j'ai estimé après des recherches que la retouche aurait été faite en 1937. Il semblerait donc qu'un photographe ait opéré un geste de Photoshop avant l'heure et qu'il ait redessiné – peut-être à la gouache – un faux arbre sur le personnage pour le dissimuler. Le tout ayant ensuite été rephotographié et tiré à nouveau pour produire une nouvelle photographie « bien lisse » avec un personnage de moins. J'ai donc eu envie que l'exposition que je préparais réponde à ce geste d'effacement, à ce geste de dessiner non pas pour faire apparaître mais pour effacer. Cette photo me renvoyait en outre à ce qu'on sait tous : une



photographie d'un individu nous renvoie non pas à sa présence mais bien à son absence. Pour moi, c'est un fantôme. L'image se comporte comme un fantôme. Avec ce paradoxe de la personne qui a dessiné pour effacer, il y avait ce fantôme au milieu des fantômes, celui qui est encore moins là que les autres, ou alors encore plus là par son absence, par le vide qu'il laisse. Tous ces éléments ont fait que j'ai voulu interroger ce geste et j'ai commencé à créer mon dispositif qui est plus complexe qu'il n'en a l'air.

A.F. : Peux-tu décrire précisément ce protocole de dessin ?

J.S. : Après avoir installé un éclairage tamisé et constant dans l'espace sans fenêtre de l'exposition, j'ai projeté cette photographie sur un grand papier marouflé sur panneaux fixés au mur. Puis j'ai commencé avec un fusain à « monter » les blancs dans l'image projetée, c'est-à-dire à amener toutes les parties claires de la photo au degré des densités les plus sombres de l'image. J'ai procédé par des hachures, avec un geste très sobre, très en retrait pour qu'il puisse se fondre avec la projection. De fait, au fur et à mesure de l'élaboration de mon dessin, j'étais en train de faire l'empreinte de la photographie et de produire quelque chose qui s'apparenterait à une forme de négatif de l'image. Mais contrairement au « négatif » photographique qui précède l'image en tant que vecteur d'un positif, dans ce travail, le négatif succède à l'image. Il change de fonction, de statut, c'est un négatif « après coup » en quelque sorte. Dans ce travail, la traduction de l'image source est très lente et subtile. Si le dessin se fait sous vidéoprojection, il ne s'agit pourtant pas de tracer l'image – contrairement à ce que le titre peut laisser entendre à première vue – je ne dessine aucun contour. (« Tracing » sous-entend plus largement l'idée de retracer, au sens de reconstituer, d'enquêter). Par contre, en « compensant les ombres » de l'image à la lumière du vidéoprojecteur, j'agis comme un tireur de photographie argentique, j'ajuste progressivement les densités des noirs. Et cela jusqu'à la disparition de l'image.

³ Résidence à la fondation Vacances Bleues, à Marseille, en 2014, qui a donné lieu ensuite à l'exposition *Oh le beau jour encore que ça aura été*.

Tracing Faces, 2014, vue en cours de réalisation, avec et sans projection, fusain sur papier collé sur bois, 172 × 204 cm.

< **Famille Arditti, Varna (Bulgarie)**, photographies argentiques marouflées sur carton, tirage de 1934, 40 × 49,5 cm et tirage de 1937, 40,5 × 50,3 cm.

Ce processus consiste donc à dessiner pour effacer. Et j'ai bien conscience de la potentielle violence de ce geste d'effacement. Néanmoins, il s'agit là de renverser autant que possible cette violence pour créer un dispositif qui soit au service, non pas d'une disparition définitive, mais de la révélation et de l'apparition.

Finalement, plus je dessinais lors de la résidence, plus mes hachures avançaient, moins il y avait d'images à voir puisque les personnages de la projection se faisaient avaler par la masse grise de plus en plus vaste. L'installation *Tracing Faces*, c'est presque six mois de travail pour la mettre au point, avec tous les ajustements et les dessins préparatoires. À la fin, l'image du groupe était complètement effacée et l'exposition permettait de faire l'expérience de sa réapparition.

Le dessin terminé, on est face à quelque chose qui s'apparente à une continuité grise qui est en même temps très vibrante (composée du fusain et de la projection lumineuse qui s'éclipsent l'un l'autre). L'émergence de l'image au sein de ce « monochrome » résulte de l'introduction du corps du spectateur au sein du dispositif. *Image de couverture*

Il est d'ailleurs surprenant de voir que les gens dans l'exposition n'osent pas couper la projection, comme s'il s'agissait d'un tabou. Quand une personne se lance pour voir de plus près ce qui se passe dans le gris, elle se rend compte que dans son ombre apparaît, non pas l'image, mais l'empreinte, le résidu de l'image (mon dessin). Cette empreinte ne se donne pas dans sa totalité mais d'une manière fragmentaire dans l'ombre du corps du regardeur selon son déplacement. Simultanément, l'image projetée se retrouve dans son dos ; il ne peut donc pas avoir accès à la photographie, à l'image « première ». Beaucoup d'autres choses pourraient être dites sur l'origine de cette image, sur la part narrative et la raison de l'effacement de 1937. Mais, d'une certaine manière, je n'ai voulu garder avec cette installation que l'essence fantomatique de l'image (pas l'anecdote privée qui a poussé à ce geste à l'époque). Qu'est-ce que c'est qu'une image ? C'est un fantôme, une chose qui n'est pas là. Elle n'est qu'un résidu, qu'une bribe de « l'histoire », un éclat. Et le choix de cette image d'archive, tout comme le traitement que j'en ai fait avec ce dispositif, visait à incarner cela.

Il y a aussi l'émerveillement de l'apparition de l'image. Le moment de la révélation – pour ceux qui ont pratiqué la photographie argentique – est extrêmement jubilatoire. Cette installation comporte une certaine violence due à l'effacement, mais, en même temps, elle génère quelque chose de l'ordre du plaisir de l'émergence de l'image, comme si on était dans *la camera obscura*. La source qui se trouve dans le dos de la personne n'est symboliquement jamais donnée à voir, c'est un dispositif qui permet d'accéder à une mémoire lacunaire, par son résidu.

A.F. : Tu interrogues les différents registres du visible. Tes images reprises en dessin se déplient dans la durée et font s'enchevêtrer les couches de temps. Et rien ne semble figé dans ce battement ou cette fragilité de l'image palimpseste.

J.S. : Dans *Tracing Faces* il y a cette concomitance du positif et du négatif, du noir et du blanc, etc. Mais dans cette concomitance des contraires, l'image n'est effacée qu'en apparence ; jamais annulée. Au contraire, elle s'ouvre et se déploie dans sa complexité temporelle. Le corps présent du spectateur va venir arrêter les photons et faire apparaître les fantômes et les différentes couches dans l'espace et le temps. Le dispositif reste « flottant », c'est un espace de doutes et de questionnements où rien n'est résolu. C'est important effectivement que l'image reste dans une zone d'ombre, un espace d'incertitude.

R.M. : Tu as développé beaucoup de choses qui permettent de relier différents travaux à travers cette relation de l'image à une absence. Dans les *Bifaces* en effet, il y a une apparition d'une image : la surface monochrome qui est absente dans sa matérialité. De même, le dessin, à travers le détour par la photographie, renvoie à une absence. Cette tension entre la présence et l'absence apparaît comme essentielle dans ton travail. Pour prolonger ta réflexion sur l'aspect fantomatique de l'image, tu m'avais dit avoir été marqué par le fait que dans la littérature les spectres se caractérisent par leur absence d'ombre.

J.S. : Oui, déjà en amont de *Tracing Faces*, j'avais en tête cette idée, depuis *Le Bureau*, qui correspond à ma sortie du tableau et qui inaugure tous mes travaux à venir.

C'est en effet l'ombre qui m'a permis de faire le trait d'union entre l'espace de la peinture et l'espace réel. Un réel privé de ses ombres, n'est plus un réel. Il s'apparente à une image. J'avais lu un peu de la littérature du XIX^e et notamment *Peter Schlemihl*⁴, l'homme sans ombre. De manière plus générale, dans la littérature puis dans le cinéma, les fantômes n'ont pas de reflet, les spectres n'ont pas d'ombre. La lumière passe à travers eux parce qu'ils sont à la fois présents et absents : leur statut « d'absent » fait qu'ils ne peuvent être opaques à la lumière donc ils ne produisent pas d'ombre. C'est comme ça que je le comprends.

Ainsi dans *Le Bureau*, en tant que peintre, j'efface les ombres de cet espace. On peut ressentir cet espace comme étant presque un plan, ce qui renvoie à la planéité d'une représentation. Avec cette œuvre, j'avais aussi en tête les dessins d'architectes qui restent très plats tant qu'ils sont uniquement réalisés au trait et qui ne prennent de la profondeur qu'à partir du moment où ils sont ombrés. On pourrait simplifier en disant que le réalisme apporté par les ombres serait du côté de la présence quand l'effacement de celles-ci susciterait une sensation d'absence.

R.M. : Ce rapport entre la présence et l'absence convoque également celui entre le passé et le présent. Pourrais-tu parler de la manière dont tu as utilisé les photographies dans une autre série de dessins, que tu as réalisée avec du savon d'Alep ?

⁴ Adelbert von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl, ou l'homme qui a vendu son ombre*, Paris, J. Corti, 1989 (1814 pour la première édition allemande, 1838 pour la première édition française).

J.S. : Effectivement. J'ai réalisé ces dessins au cours d'une longue résidence en Allemagne⁵, dans un centre social d'accueil de migrants, avec des gens sur place qui allaient m'aider à monter une exposition. La plupart de ces personnes étaient arrivées en Allemagne au cours des années précédentes. J'ai moi aussi une histoire de migration dans ma famille, sur laquelle je ne m'étais pas encore vraiment penché. Je suis parti avec une caisse de photos de famille que je n'avais jamais regardées, que j'avais sauvées des poubelles au moment de la mort de ma grand-mère. Je suis arrivé avec ce bagage, à la toute fin 2016, au moment où la guerre civile était en cours en Syrie ; il se trouve qu'on était alors au moment du terrible siège d'Alep. Je savais que mon père était né en Égypte mais, juste avant mon départ, il m'apprend que mon arrière-grand-père est né à Alep.

Dans ce centre d'accueil, je rencontre beaucoup de gens qui avaient tous des histoires complexes. Ils venaient de partout dans le monde. Je me retrouve donc dans ce contexte, avec toutes ces strates. Et je réalise que je ne connais rien d'Alep, excepté les images atroces qu'on en voit à ce moment-là et le savon si particulier, véritable ambassadeur de cette ville partout dans le monde. J'apprends en même temps que les usines de savon d'Alep sont en train de quitter Alep et même la Syrie à cause de la guerre. Dans ce contexte, j'ai commencé à faire des dessins d'après certaines photographies de famille, de manière un peu intuitive, en utilisant le savon comme un pain d'aquarelle. Puis j'ai dessiné avec de l'eau savonneuse, c'est-à-dire sans peinture, sans matérialité, sans l'épaisseur de la picturalité. Je savais que dans certaines techniques anciennes de peinture on mettait un brin de savon pour faire tensioactif, pour mélanger mieux le pigment avec le liant. Je voulais ainsi retirer à la peinture tout ce qui est de l'ordre de la peinture, tout ce qui relève de la couleur et ne garder que ce petit élément qui « ne sert à rien », cette matérialité inframince, pour révéler des images d'archives familiales, d'histoires de migrations. En retirant le corps de la peinture, il s'agit de donner forme à l'absence de ces corps représentés.

En travaillant ainsi, au moment où je mouille la surface des supports en bois (en panneau de MDF), mes traces de pinceau qui forment mes images sont très contrastées. Puis l'eau s'évapore assez rapidement, en quelques minutes. Ainsi, mes images s'évaporent en séchant. Normalement il ne reste rien si on dessine à l'eau sur des panneaux de bois. Mais là, il va rester ce résidu gras (de l'huile d'olive et de l'huile de laurier présentes dans le savon), c'est-à-dire le « rien du tout » de la « peinture », un microdépôt qui pénètre et s'amalgame au support poreux.

Ce processus de transcription produit des images évaporées au sens premier du terme. Il ne reste que ces bribes de traces d'images qui sont dues à l'accumulation des différentes couches que j'ai appliquées.

Si j'utilise des pinceaux pour réaliser ce travail, il s'agit pourtant bien de dessin car seules les ombres sont tracées, et la lumière jaillit des réserves du support.

A.F. : Comment sont choisies les images longuement retranscrites par les moyens du dessin ?

J.S. : En fait, je produis très peu d'images. Les dessins au savon d'Alep – il y en a eu sept dans la première série – correspondent à des choix de photographies que j'ai prises parmi les centaines d'images issues des albums photos retrouvés. Mais je ne voulais pas me faire le spécialiste de l'image au savon et en exécuter à la chaîne, à n'en plus finir. À chaque fois que je fais une image, il y a une sorte de nécessité ou d'évidence qui s'instaure au fur et à mesure de ma réflexion. Je ne pourrais pas appliquer cela à n'importe quelle image extraite de je ne sais où. En l'occurrence, il s'agit de ne garder que les quelques images qui faisaient sens pour moi à ce moment-là.

Si je résume : pour ce premier ensemble de dessins au savon d'Alep, j'avais en ma possession des photographies amateur familiales qui retraçaient toutes la vie de mes grands-parents paternels des années 1930 aux années 1990. Les plus anciennes ont été prises en Égypte. Je suis en 2016 en résidence (en Allemagne dans un pays qui m'est étranger) dans un centre social qui s'occupe de l'insertion de personnes ayant de « lourds » parcours de migrations. C'est la guerre à Alep. Les médias nous submergent d'images qui dressent un portrait caricatural de ce qu'est « un migrant » à travers des reportages souvent violents et obscènes. Et j'apprends que mon arrière-grand-père est né à Alep. Je cherche donc dans ma boîte les photographies qui me permettraient de répondre à ce contexte. Je privilégie les images de la période égyptienne des années 1930 et 1940 qui montraient des moments familiaux ordinaires – d'une famille qui venait en partie de Syrie, qui était en Égypte et qui allait immigrer en France. Ces quelques images répondaient à l'énorme quantité d'images médiatiques qui couvraient à ce moment-là la guerre à Alep et qui me mettaient mal à l'aise. Il n'était pas question d'utiliser ces images médiatiques pour les dessiner, pas question de contribuer à ce qui m'apparaissait comme du voyeurisme. Par contre, je me sentais une forme de légitimité à utiliser des images qui étaient « les miennes », dont j'étais héritier d'une certaine façon et dont je portais la mémoire.

Mon premier dessin au savon de la série a été spontanément un portrait de cet arrière-grand-père né à Alep (d'après une photo d'identité). J'ai ensuite choisi de dessiner d'après les photographies d'Égypte qui montraient mon grand-père et ses amis sur des « zones frontières ».

Il y en a qui se situent en bord de mer, dans la montagne, une autre où on le voit escalader une grille... Il ne s'agit que d'images communes et joyeuses de la vie de tous les jours, de scènes de jeux ou de loisirs, de « dimanches à la campagne », ou à la plage. Bref des images de famille comme on en a tous dans nos albums personnels, ou dans nos téléphones aujourd'hui. Et en même temps, celles que j'ai sélectionnées et dessinées sont celles qui résonnaient

⁵ Dix semaines de résidence fin 2016 à Essen, Neue Arbeit (lieu d'accueil et de formation pour migrants et personnes sans emploi), suivies de l'exposition *Ubiquités contrariées* (en partenariat avec le centre culturel franco-allemand de Essen et Hans-Jürgen Lechtreck, directeur adjoint du Museum Folkwang).



lointainement avec une couverture médiatique que je trouvais contestable. J'avais l'impression qu'en regardant mes dessins tenus au savon, on y voyait certes l'image que je montrais, mais on pouvait y déceler aussi en écho les images de notre période de guerre ; qu'un fou rire collectif entre amis dans la mer pouvait être teinté d'une scène de noyade ou qu'un homme grimpant sur une grille avec un grand sourire pouvait devenir une tentative de franchissement de frontière. Dans ces dessins, se télescopaient donc ces moments innocents des années 1930 et la violence des images de ce Moyen-Orient de 2016 qui pouvaient entrer en résonance, voire en conflit.

A.F. : Tu as récemment développé tes recherches sur les images évaporées, dessinées à l'eau au savon d'Alep...

J.S. : En 2023, je poursuis mon travail de dessin au savon d'Alep dans une série que j'appelle « deuxième génération ». Il s'agit, à travers ce titre, d'évoquer autant la deuxième génération après l'arrière-grand-père d'Alep, que ma deuxième série de dessins utilisant ce matériau comme médium. Si les images photographiques que je choisis pour ce nouveau travail proviennent toujours des mêmes archives familiales, elles visent pourtant à dessiner un autre imaginaire, en dehors d'un contexte de guerre. Je privilégie là les images qui se rapportent aux gestes sportifs de mes grands-parents, toujours lors de leur période égyptienne, dans les années

1930, 1940. En effet, j'ai été attiré par la récurrence des photographies qui les montraient à cette époque dans des positions de sportifs aguerris. Au moment où je commence ce travail, en janvier 2023, je suis fasciné par ces petites photographies de cette grand-mère en danseuse, en gymnaste, en skieuse (au Liban) et de ce grand-père que l'on voit pratiquer l'équitation, le lancer du poids, le saut en hauteur. Ces images montrent des mouvements un peu archétypaux et semblent imprégnées d'une esthétique post Jeux Olympiques de Berlin en 1936 Fig. 10. 80 ans plus tard, ces figures invitent à penser leurs places dans notre société actuelle qui interroge en profondeur le genre et l'égalité femme-homme à l'aune des Jeux Olympiques de 2024 en France. Je les ai donc redessinées au savon d'Alep, quasiment à l'échelle 1, sur un nouveau support que je voulais aussi signifiant : de grandes plaques de placoplâtre technique. En effet, les couleurs de ces plaques qu'on trouve aujourd'hui chez les fournisseurs de matériaux de construction m'intéressent beaucoup. Le vert hydrofuge pour salle de bain, le violet antibruit, le jaune renforcé, ou encore le rose antifeu présentent autant de (belles) couleurs désaturées qui ressemblent fortement aux papiers à lettres vieillis de la correspondance de mes grands-parents. De plus, leur connotation « matériaux de construction » parés à toute épreuve fait sens dans une série de dessins qui présente deux jeunes personnes qui s'apprêtent à construire leur vie ensemble. Ces grandes images au savon, évaporées sur ces nouveaux supports colorés, apparaissent comme surgies du passé⁶. Une fois exposés, ces dessins sont disposés appuyés aux murs, posés au sol sur des tasseaux de bois. Rien ne doit être fixe dans ce travail qui parle aussi des migrations, des déplacements humains.

Mon choix technique et matériel du savon d'Alep est bien sûr lié au signifiant du matériau, à l'histoire de cet arrière-grand-père né là-bas, à l'histoire de cette ville et de ce savon voyageur ; mais par glissement c'est surtout un hommage aux personnes qui de tout temps vivent des déplacements forcés. De par leur matérialité, ces dessins évaporés sont « en retenue ». Leurs images assourdies apparaissent comme instables et produisent une certaine incertitude pour le regardeur qui peut se demander si l'image est en train d'apparaître ou en train de disparaître. C'est d'une autre façon, là encore, la question de l'émergence de l'image ou de son effacement qui est en jeu. Et cela traduit mon intérêt pour les seuils, les questions de transitions et leurs formes plastiques.

A.F. : Pour prolonger cette réflexion sur l'effacement et le passage de l'image, peux-tu présenter tes toutes dernières recherches sur *Les Disparus*.

J.S. : Actuellement, j'initie une nouvelle série de dessins intitulée *Les Disparus*, à partir d'autres images qui ne sont plus des archives familiales mais qui trouvent leurs origines

⊗ « L'apparente nostalgie qui sourd de ces images est ici contrebalancée par une réflexion très actuelle sur la spécificité des matériaux [...] et sur les jeux de langage : bâtisseur d'histoire et de souvenir, la photographie originale reportant son ombre vernaculaire sur ces surfaces contemporaines tenant lieu d'écran où se joue déjà, sur fond d'idylle, la question de la relation homme-femme. », Jean-Marc Huitorel, commissaire de l'exposition *Des exploits, des chefs-d'œuvre - Tableaux d'une exposition*, musée d'Art contemporain de Marseille, 2024.

< *Alexandrie dans les années 1930, 2017, eau et savon d'Alep sur panneau de bois mdf, 100 x 100 cm.*



dans la culture populaire. Le protocole est le suivant : j'ai recherché dans l'histoire du cinéma toutes les affiches de films avec le mot « disparu » en français dans leur titre. Pour l'heure, j'ai pu trouver presque 40 affiches de films datant des années 1930 jusqu'à aujourd'hui, comportant ce mot diversement accordé. Des films de toutes les époques et de tous les styles, depuis « Un Homme a disparu » (1937), jusqu'à « Portées disparues » (2023). Il y a un lien étroit entre la notion de disparition et la production d'images. Si le cinéma appelle « les disparus », c'est sans doute parce qu'ils agissent sur notre esprit comme le font les spectres ou les images, en étant constamment présents dans leur absence. Et quoi de plus spectral que des personnages de lumière scintillant 24 fois par seconde dans l'obscurité des salles de projection, disparaissant et réapparaissant au gré du montage ? La première affiche de cinéma de ma collection des *Disparus* que j'ai choisi de travailler porte le titre générique « Les disparus » ; elle donne son nom à l'ensemble du projet. Comme pour *Tracing Faces*, je travaille sous vidéoprotection, par effacement de l'image-source. C'est-à-dire que je compense les nuances de blanc de la projection par des nuances de gris, jusqu'au noir. De nouveau, je produis une image « en négatif » de cette affiche de cinéma. Mais à présent, le vidéoprojecteur n'est plus destiné à rester dans le dispositif de monstration du travail au moment de son exposition. De plus, je développe ce passage au dessin à partir d'une même image, retranscrite plusieurs fois en modifiant la distance de la source de projection, sans jamais changer la mise au point du projecteur. Ceci a pour conséquence de produire plusieurs dessins à partir de la même source, mais de tailles et de nettetés différentes. Plus ces dessins sont réalisés proches de la vidéoprojection, plus ils sont petits et flous. Le plus petit, de la taille d'un timbre-poste est très sombre, car, à cette distance, le vidéoprojecteur produit beaucoup de lumière. L'image dessinée n'est alors plus du tout identifiable, c'est un

« condensé » d'image, une « compression » ; une forme noire indiscernable d'une grande densité, qui contient pourtant toute l'image. En revanche, les dessins réalisés au-delà de la zone de mise au point sont grands, voire très grands ; ils perdent aussi leur définition mais leurs gris pâlisent à la mesure de l'éloignement et de la déconcentration de la lumière de projection. Seule une image, au centre de la série dessinée, est nette. Et dans ces variations, l'image initiale de l'affiche et son texte (mentionnant donc le titre avec son « disparu ») apparaissent ou disparaissent de façon plus ou moins forte en fonction de la profondeur de champ définie par le cône de projection.

Au-delà d'une réflexion sur la mise au point des images – sur l'image qui cherche sa juste place, sa juste forme – ce travail joue sur l'apparition ou la disparition des « disparus » du cinéma. Il se fait l'écho d'un siècle de disparitions dans l'imaginaire collectif – à travers le prisme du cinéma populaire. Une fois de plus, la lumière est centrale. C'est sur elle que je m'appuie pour produire ces dessins. Les noirs dessinés constituent l'empreinte des lumières de l'image.

Le vidéoprojecteur n'est pas seulement un outil pour saisir la forme à dessiner : il devient un véritable médium dans mon rapport à la nature spectrale des images. Il me permet d'éprouver les images à travers une expérience graphique et physique intense. Jusqu'à me mettre violemment à l'épreuve lorsque les toutes petites projections viennent griller l'image, en les inondant de lumière éblouissante sur le papier blanc réfléchissant. Pour ces dernières, je dois d'ailleurs porter des lunettes de soleil quand je dessine, pour ne pas me brûler les yeux.

Romain Mathieu est maître de conférence à l'université Paul Valéry à Montpellier et membre de l'UR CRISES, historien de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition (exposition *Supports/Surfaces* – les origines 1966-1970, Carré d'Art de Nîmes, 2017 ; co-commissariat de *Après l'école*, Biennale Artpress des écoles d'art, Saint-Étienne, 2020 et Montpellier, 2022). Il a publié de nombreux textes sur des artistes contemporains et sur l'art des années soixante et soixante-dix, en particulier sur le mouvement *Supports/Surfaces*. Il est contributeur de la revue *Artpress*.

Jérémy Setton est diplômé de l'École supérieure d'art d'Avignon (2004) où il a effectué un double cursus en arts plastiques et en restauration d'œuvres d'art. Son travail a été exposé dans de nombreuses institutions en France et à l'étranger (Centquatre, Paris ; Centre d'art Albert Chanot, Clamart ; fondation Josef & Anni Albers, États-Unis ; Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux ; Frac Sud, Château de Servières, MUCEM et MAC, Marseille ; Festival Lokart, Pécs, Hongrie ; L'H du Siège, Valenciennes...). Depuis 2019 il est professeur d'enseignement artistique à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Il vit et travaille à Marseille.

◀ **Les Disparus, 2024, série de 10 dessins à la pierre noire sur papier, format variable, vue d'atelier.**



Fig. 8



Fig. 9

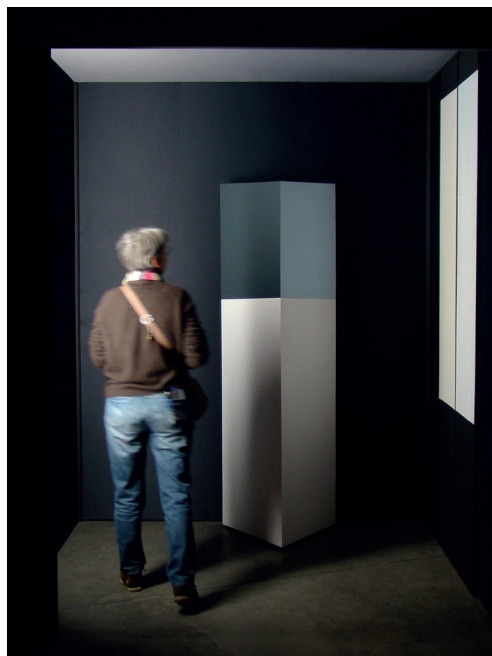


Fig. 8 Jérémie Setton, *Le Bureau*, 2010, acrylique et pastel sur mur et moquette, objets, ampoule halogène, 305 x 800 x 400 cm. Exposition au Château de Servières, Marseille.

Fig. 9 Jérémie Setton, *Square* (de la série des *Modules Bifaces*), 2012, acrylique sur toile sur châssis en volume, éclairage latéral (néon) 192 x 63 x 46 cm (pour le module). Collection Frac Sud.



Fig. 10

Fig. 10 Jérémie Setton, *Lanceur de poids et Gymnaste*, (de la série *Deuxième génération*), 2023, eau et savon d'Alep sur panneau de placoplâtre, BA13 antifeu (rose) et BA13 phonique (violet), 192 x 110 cm et 108 x 150 cm. Vue de l'exposition *Des exploits, des chefs-d'œuvre*, MAC Marseille, 2024. Collection Frac Sud