

Pages 78 à 87 issues du mémoire de **Marguerite Pierronet** "Quelles images, pour quelle(s) perception(s) de l'espace ?"

Mémoire de Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique, sous la direction d'Éric Aupol, ENSA Bourges - 2013/2014

« Pas un seul témoin n'admettra qu'il s'agit là d'images »
Jérémie Setton

Interview de Jérémie Setton réalisée le 22 décembre 2013, à propos de la pièce *Le Bureau*.

Peux-tu nous parler de la pièce *Le Bureau* : comment a émergé l'idée? Est-ce la première fois que tu réalises une pièce à cette échelle? Plus généralement, comment s'inscrit-elle dans ta pratique ?

Cette pièce a été réalisée en décembre et janvier 2009 - 2010 à l'*Association du Château de Servières* à Marseille, dans une salle d'environ 40 m². Elle a ensuite été détruite à la fin de l'exposition et n'a encore jamais été rejouée. Sa réalisation a duré plus de 6 semaines (avec une assistante à plein temps et de nombreux coups de mains). C'est la première fois que je faisais une pièce aussi ambitieuse mais j'avais déjà fait deux installations sur le même principe d'effacement des ombres dans un espace réel (*La Chambre d'Amis* - 2008 et *Boxroom* - 2009). Les deux pièces précédentes, bien plus petites, m'ont permis d'affiner ce qui se jouait dans ce travail aussi bien conceptuellement que techniquement. *Le Bureau* est beaucoup plus radicale et épurée que les deux autres. Notamment car elle peut être vue comme un grand monochrome (rouge, uniforme et profond) alors que *La Chambre d'Amis* et *Boxroom* ont une facture beaucoup plus gestuelle (voire expressionniste) et le contenu de leurs espaces était sans doute trop saturé. Il me semble que *Le Bureau* parle davantage de peinture que les deux autres pièces. De manière lointaine, j'ai pensé, lors de sa réalisation, aux *Papiers découpés* de Matisse ou à ses peintures comme *L'atelier rouge*, dans lesquels des objets sans ombre flottent sur un fond monochrome.

L'idée de retirer les ombres d'un espace réel s'est faite en plusieurs étapes. Elle était présente dans mon esprit depuis quelques années. L'origine est due à un glissement de mon regard, du tableau vers l'espace réel. Je m'explique. Jeune peintre, je réalisais des tableaux d'après nature : cet exercice oblige à questionner autant le réel que les enjeux de la peinture. J'étais fasciné par l'image en train de se construire sur la toile et par l'instant soudain où l'œil commence à croire aux volumes qu'il voit représentés. C'est en quelque sorte, le moment de l'émergence de l'image qui m'intéressait et non l'imagerie représentée en tant que telle. En peignant, j'ai vite compris que seule la justesse des rapports colorés (et donc des rapports ombre/lumière) pouvait donner à l'œil la sensation de présence physique des volumes sur la toile. Pour cela il faut convertir en permanence dans son esprit les valeurs de lumière observées sur son modèle, en valeurs colorées sur sa palette. Un jour, je me suis dit que si j'arrivais à fabriquer le bon ton pour reproduire une ombre sur ma toile (celle qui donne la sensation du volume) rien ne m'empêcherait de l'appliquer directement sur mon modèle (en l'occurrence une bouteille); et ainsi de prolonger cette ombre dans l'espace réel. La réalisation s'est avérée bien plus délicate que prévue. Mais après de multiples affinages de matières et de mise en œuvre, mon œil a fini par croire en cette extension de l'ombre au pied de la bouteille que j'observais. Sans trop savoir où cela allait me mener, je me suis pris au jeu et j'ai voulu entourer cette ombre totalement avec ma couleur en pensant que cela pourrait la faire disparaître. Je me serais sans doute arrêté là si mes premières recherches s'étaient avérées n'être qu'un simple tour de passe-passe. Mais la conséquence du dispositif que j'ai découvert à ce moment a dépassé mes intentions. C'est la précarité du dispositif qui m'est apparue intéressante, car j'ai remarqué avec surprise que

l'ombre ainsi effacée réapparaissait en lumière dès que je me déplaçais dans l'espace entre l'objet et l'ampoule qui l'éclairait (par simple changement du contraste). Cet aller/retour entre l'apparition et la disparition de l'ombre faisait donc apparaître l'empreinte de l'ombre que j'avais peinte.

L'empreinte de l'ombre constituant un rudiment des premières images (Dibutadès et la photographie par extension), j'ai réalisé que mon dispositif n'était autre qu'une représentation de l'espace, superposée à l'espace lui même (l'un "éclipsant "en partie l'autre).

J'ai eu une formation double à l'École d'Art d'Avignon : de plasticien mais aussi de restaurateur d'œuvres d'art. Certainement que mon envie de retoucher le réel avec de la couleur est venu aussi des sensations que j'ai pu éprouver en retouchant des peintures classiques. De plus, lors de ma courte carrière de restaurateur, j'ai pu avoir accès à des espaces peints absolument féériques englobant totalement le corps. Je pense à la tombe de Néfertari en Egypte alors que je bossais sur un chantier voisin. L'émotion ressentie a sans doute contribué plus tard à ma volonté de créer un espace peint à l'échelle du corps.

Par définition les images montrent des absences. Dans *Le Bureau* il est question du manque. À la grammaire de cet espace réel et pictural il manque l'ombre (comme il manque le - e - dans *La disparition* de Perec). Mais il manque aussi les protagonistes de la scène. Le visiteur arrive ici comme un intrus dans la mesure où il possède une ombre alors qu'aucun autre élément de l'espace n'en a. Il est ici, à la manière d'un archéologue ou d'un enquêteur, qui constate une scène passée, figée, presque fossilisée (d'ailleurs tout a été collé et vissé dans la pièce). Dans cette scène ne subsistent que les traces d'un moment passé.

Cette pièce semble être un véritable tableau dans lequel tu invites le spectateur à entrer, pour actionner l'œuvre, comme pour " faire image ". Comment envisages-tu la place de spectateur dans tes travaux ?

C'est une question délicate car il faudrait définir ce que tu entends par " faire image ". De manière générale, la définition de l'image est déjà un sujet en soi (Marie José Mondzain, Georges Didi-Huberman et d'autres, passent leur vie à essayer de comprendre ce qu'est vraiment une image). *Le Bureau* est une image avant même l'entrée du visiteur puisqu'il est d'abord visible depuis un petit judas placé dans le mur du couloir. La première vue du bureau a donc lieu à travers une lentille qui donne à voir cet espace comme une représentation plane (d'un seul œil et à distance). J'avais d'ailleurs titré cette lentille *Imago*, comme s'il s'agissait d'une première œuvre indépendante (on ne découvre l'échelle de la pièce que dans un second temps en pénétrant à l'intérieur). Roland Barthes dans *La Chambre Claire* parle d'une photographie comme d'un « ça a été ». Dans *Le Bureau*, j'ai figé un espace qui pourrait être celui d'une réunion qui a eu lieu dans la galerie avant l'exposition. J'ai voulu ainsi exposer l'avant exposition. Comme une photographie nous donne à voir un instant passé. C'est en ce sens aussi que *Le Bureau* est une image.

Mes travaux se situent dans un espace incertain entre le réel et l'image. (Sachant qu'il conviendrait de définir le réel aussi ce qui n'est pas une mince affaire). Comme je le disais précédemment, dans *Le Bureau* il y a une superposition entre le réel et l'image (et souvent dans mes pièces plus récentes aussi). Il y a une telle imbrication des deux (c'est pour cela que je parlais d'éclipse) qu'il faut un élément extérieur pour créer un tremblement de l'un sur l'autre, pour les dissocier partiellement. C'est alors ce que produit l'entrée du visiteur dans l'espace : une rupture de l'équilibre précaire (entre la lumière et la peinture) et une dissociation partielle (dans l'ombre du visiteur) de l'empreinte peinte sur le mur et de l'objet réel avec son ombre. Ce qui m'intéresse à ce moment là c'est que cette révélation n'entraîne pas forcément une compréhension technique de l'œuvre. C'est amusant car j'ai entendu de nombreuses interprétations, parfois farfelues, comme par exemple : « Ah, tu as gratté les ombres ? » ou « Tu as mis du citron ? ». Certaines personnes clos le chapitre en pensant à l'utilisation d'une peinture magique, peut être phosphorescente, qui aurait la propriété de faire disparaître les ombres !

Le Bureau, peinture ou installation ?

L'intention de départ était de rentrer physiquement dans un tableau, donc de faire une peinture. Recouvrir les murs de couleur, comme le propose les wall paintings (ou wall drawings) en général, ne suffisait pas à mon avis, à produire la sensation d'être dans un tableau. Il me fallait trouver un élément du réel à modifier pour changer la sensation de l'espace et produire une dimension picturale qui renverrait à la planéité du tableau. L'ombre portée s'est avérée comme l'élément à retirer car il indique fortement la profondeur de l'espace. Ça c'est la théorie, mais l'approche technique dit aussi des choses. Dans la mesure où j'ai passé des semaines dans cette pièce avec des pinceaux à la main ; où j'ai trituré, modifié, ajusté des couleurs (acryliques, gouaches, pigments, pastels) pendant toute la période de montage, je pense pouvoir affirmer que cette pièce est une peinture. Elle a nécessité la même acuité que pour peindre un tableau classique. L'intégralité des murs (120 m²) et une grande partie de la moquette (40 m²) ont été recouvertes de peinture (nuancée au niveau des ombres). Bien que tout ce qui a été peint (excepté le fond rouge général) avait vocation à disparaître et non à apparaître, cela peut faire penser à un grand wall painting (et "floor painting" si je puis dire). La matière du rouge générale a été longuement travaillée de manière à ce que sa matité produise une sensation de grande profondeur et que l'œil ne fixe pas la surface du mur mais puisse passer au travers. La manière de construire l'espace a aussi été pensée comme une composition picturale. Avec des renvois colorés d'un objet à l'autre et des points visuels.

Toutefois, une grande partie du travail a aussi été de choisir, placer, visser, coller les objets, la moquette ; déplacer l'entrée de la salle pour que la lumière extérieure n'entre pas directement dans l'espace ; trouver, tester, placer rigoureusement l'éclairage (une ampoule de 1000 W toute petite pour produire des ombres nettes). Tout cela dans la profondeur de l'espace de cette salle. En cela c'est sans doute aussi une installation.

Tout est question de point de vue (et de définition).

D'un point de vue littéraire justement, de nombreuses personnes citent Borges et Casarès lorsqu'ils écrivent sur ton travail (je pense notamment à L'invention de Morel). Comment situerais-tu ta pratique par rapport à ces deux auteurs ?

L'invention de Morel a été pour moi une révélation quand je l'ai découvert pendant mes études aux Beaux Arts. Je n'ai jamais eu l'intention d'utiliser ce texte pour en faire une quelconque transposition artistique, mais j'ai compris en faisant *Le Bureau* qu'il se jouait là des choses que j'avais ressenties à la lecture de *Morel*. La question de la superposition (de la confusion, dans le sens où ils se confondent, s'amalgament) du réel et de son image est centrale dans ce roman. Un passage est resté comme une image forte dans mon esprit : celui où le narrateur voit une branche d'arbre se dédoubler sous l'effet du vent et comprend qu'il s'agit de la branche réelle et de son image superposée produite par la machine. La vibration dont je parlais pour *Le Bureau* qui fait entrevoir la simultanéité de l'image (l'empreinte peinte) éclipsée sous le réel (des objets avec leurs ombres) est très certainement liée à la présence en moi de ce texte.

Mais puisque tu évoques la littérature, il y a beaucoup d'autres textes qui m'ont nourri et qui transpirent dans mon travail. Je pense à la nouvelle d'Edgard Poe, *Le portrait Oval* qui illustre le conflit entre le réel et sa représentation. Dans ce court texte un peintre fait le portrait d'une femme qui meurt au moment de la dernière touche de peinture. Comme si le réel ne pouvait pas cohabiter avec sa représentation. *Le portrait de Dorian Gray* pose la question de savoir ce qui est plus réel, le portrait ou Dorian, l'image ou le modèle? À titre personnel, il m'a sans doute aidé à faire glisser mon pinceau de la toile à l'espace. Le mythe de l'origine de la peinture de Pline l'ancien. Ce texte sous entend que l'image est là pour palier la douleur de l'absence. Or, les relations entre images et disparitions sont essentielles dans mon esprit. On arrive là à Roland Barthes, au "ça a été" de *La Chambre Claire* ou au chapitre "

Absence ” du *Fragment d'un discourt amoureux* qui sont des textes qui m'accompagnent aussi. Perec sans doute.

Tu parles de l'ombre comme «trait d'union entre l'espace réel et l'espace pictural». Et la lumière alors ?

Tout d'abord, j'aimerais revenir sur cette histoire de trait d'union. Comme je l'ai dit précédemment, il me fallait trouver un élément du réel sur lequel agir pour suggérer la sensation de la planéité du tableau dans l'espace réel. Or l'ombre fait pleinement partie des deux “univers” (le réel et la peinture). L'ombre est une marque essentielle du réel. Tout ce qui, placé sous une lumière, ne produirait pas d'ombre ne serait pas réel. L'ombre fait donc pleinement partie du réel. C'est un marqueur de l'épaisseur du monde. La littérature nous a montré que seuls les vampires ou les fantômes n'ont pas d'ombre (ni de reflet) car ils sont, en quelque sorte, à la fois morts et vivants. À la fois absents et présents. Quand on est peintre est qu'on regarde le monde, tout est converti en couleur. Les ombres et les lumières qui modèlent l'épaisseur du monde deviennent une accumulation de couleurs subtiles dans notre esprit (puis sur la toile). Or, les peintres de la modernité nous ont appris que les ombres ne sont pas noires mais bien colorées. Les ombres portées sont donc des surfaces (des formes) planes (car projetées sur les parois ou le sol) et colorées. Cela leur confère des caractéristiques essentielles de la peinture. D'où mon histoire de “ trait d'union”. En agissant sur l'ombre j'agis simultanément sur les deux mondes, le réel et la peinture. Je pourrais ajouter que les ombres sont aussi perçues immédiatement comme des images puisqu'elles sont des formes planes projetées (le cinéma et la peinture expressionniste en ont largement usé).

Quand à ta question sur la lumière, c'est effectivement l'envers d'une même médaille. L'ombre et la lumière sont évidemment liées et indissociables. D'ailleurs les ombres sont plus où moins foncées (donc plus ou moins lumineuses) en fonction de leur position dans l'espace. Effacer les surfaces ombrées équivaut à étendre les surfaces lumineuses (les surfaces directement éclairées). C'est bien ce qui fait que dans *Le Bureau*, les ombres “effacées” réapparaissent en lumière dans le passage du visiteur. Une ombre n'est autre qu'une lumière moins forte à un endroit donné. On parle beaucoup d'ombre pour *Le Bureau* : le terme en anglais serait “Shadows”. Mais sur mes œuvres plus récentes (je pense à la série des modules bifaces) j'ai agi sur les faces de grands monolithes verticaux en compensant par la peinture les faces ombrées (donc les ombres propres et non pas les ombres portées). Dans ce cas là, on parlerait davantage de “Shades” en anglais. “Shades” ce n'est pas la forme de l'ombre mais les nuances de l'ombre. En français on a qu'un seul mot ce qui est réducteur. Cela produit, sur les modules bifaces, la sensation de plans “lumineux”, monochromes. Mon travail s'intéresse donc bien à la lumière fondamentalement. Et, de manière plus générale, à la lumière comme témoin de la présence ou de l'absence.

Michel Verjux dit qu'il ne fait que « montrer le visible »... Comment qualiferais-tu l'action de peindre les ombres portées des objets pour les faire disparaître, puis réapparaître lorsque le spectateur obstrue la lumière? D'une certaine manière, peut-on dire que tu camoufles le visible/le réel ?

Ce n'est pas tant que je camoufle le visible, mais en superposant “discrètement” de la couleur sur des volumes ou des espaces réels, je déplace très légèrement le réel (vers des sensations picturales). Cela a pour conséquence d'obliger le regardeur à sortir de l'attention ordinaire pour entrer dans une attention soutenue à l'espace qui l'entoure. J'aime quand les choses ne sont pas prises pour argent comptant et que l'environnement est réexaminé comme si on découvrait le réel, comme un premier regard.

Envisages-tu, toi aussi, la lumière comme un matériau, et la perception comme un médium ?

C'est une belle phrase mais j'aurais besoin de connaître son contexte et son intention pour y adhérer totalement. Ce qui est sûr c'est que j'agis sur la lumière comme j'agis sur les pigments. En ce sens, la lumière est bien un matériau. La perception est au cœur de mon travail. Mais d'avantage comme un moyen de rendre concrètes les idées de présence et d'absence, de réel et d'image. Je pense que les gens qui ont pu assimiler mon travail à de l'art optique se trompent.

Camera Obscura? Lanterne magique? Fantasmagories? Tous ces dispositifs qui entretiennent une relation intrinsèque au théâtre, à la mise en scène, sont-ils à l'origine de ton travail, de tes réflexions ?

La lanterne magique peut être. La caméra obscura oui, sans aucun doute. Parce que c'est le lieu concret de l'émergence de l'image. Et comme je le disais précédemment, ce qui m'intéresse c'est bien le moment où le réel se fait image. Je pense que le dispositif qui impressionne le papier photosensible au fond d'un sténopé est très proche de la manière dont la pensée se forme dans notre esprit. Je vois des relations primitives entre l'image de la caméra obscura et les images mentales "impressionnées" dans notre cerveau qui constituent la pensée et la mémoire. Tout bascule avec l'invention de la caméra obscura. L'emprisonnement de la lumière à ce moment-là donne l'illusion de la capture du réel. On peut alors commencer à s'interroger sur le réel. Ce n'est pas un hasard si tous les dispositifs qui utilisent la lumière commencent par s'isoler dans une chambre noire pour éviter toute intrusion de lumière extérieure qui ne serait pas maîtrisée (les salles de cinéma, les boîtiers photos ont besoin de "contrôler" leur lumière pour que l'image se forme). J'ai fait la même chose dans *Le Bureau*. J'ai commencé par retravailler l'espace pour en maîtriser la lumière. Pour pouvoir ensuite faire émerger mon "image" en construisant l'équilibre précaire entre la lumière et la couleur peinte. Il s'agit presque d'une chambre noire avec ses empreintes lumineuses.

Tes œuvres parlent de l'image et de sa représentation, des limites du visible et de l'invisible. Peut-on parler d'une dématérialisation de l'image ?

J'essaie d'être très concret dans mon approche. Quand j'évoque la dématérialisation, je pense davantage aux *Modules Bifaces* ou à *L'hôte négatif* présenté cet été au Château d'Avignon. Quoi que l'absence d'ombre derrière les objets dans *Le Bureau* induit (comme on l'a évoqué pour le fantôme ou le vampire dans la littérature) une irréalité des objets. L'objet sans ombre est supposé ne pas avoir d'opacité pour laisser passer la lumière. En ce sens, les objets dans *Le Bureau* sont comme "dématérialisés".

La dématérialisation dans les *Modules Bifaces* et dans *L'hôte négatif* est différente. Les parties qui se voient en plan (alors qu'il s'agit de volume) apparaissent comme des "fantômes", donc comme des images, car l'œil ne peut se poser sur leurs surfaces étant donné que j'ai "effacé" toutes les informations d'ombre et de lumière qui donnent normalement le volume. L'œil passe donc à l'intérieur du volume ce qui donne une sensation de transparence ou de verre dépoli. Cela agit comme si l'objet avait perdu son volume, sa matière. C'est ce que j'appelle la dématérialisation (il est amusant de constater qu'un appareil photo autofocus n'arrive pas à faire le point quand on zoom sur ces surfaces pour les prendre en photo comme s'il ne trouvait pas l'emplacement). Je dirais donc que c'est l'objet qui est comme dématérialisé et qui se perçoit ainsi comme une image. C'est à dire qu'il montre une absence (en l'occurrence celle du volume) et qu'il se voit sur un plan. Je crois que les physiciens parlent "d'images réelles" et "d'images virtuelles" selon qu'elles se situent avant ou après la surface du miroir ou de la lentille dans les instruments optiques. Ces termes m'intéressent parce que je les trouve intrigants, stimulants et poétiques ; mais je ne suis pas scientifique, je suis peintre...