

Entretien avec Michel Thévoz

M.T.: «La peinture, à partir du moment où ça devient artistique, ça devient mauvais», disait Balthus. On peut dire pareil de la critique d'art à partir du moment où elle devient poétique ou élogieuse. Ce pourquoi j'aime interroger les peintres plutôt que de les encenser. Une œuvre d'art a pour vocation de susciter des questions plutôt que de l'admiration béate. L'aimer, ou ne pas l'aimer, ça a de l'importance, certes, mais secondaire.

Donc, première question : vous aimez extraire les figures de leur contexte, oblitérer l'ensemble dont elles sont tirées. On pense même parfois à une amputation. Les fonds, ce sont souvent des aplats abstraits, qui pourraient équivaloir aux fonds d'or de la peinture médiévale. L'abstraction est même redoublée par un cercle. Vous mettez la réalité en médaillon, pour ainsi dire. Détacher ainsi un visage, des mains, etc., cela peut entraîner deux réactions distinctes chez le spectateur, une réaction «réaliste», qui reviendrait à reconstituer de proche en proche la totalité absente, selon le principe de Cuvier (à partir d'une dent fossilisée, on peut extrapoler la mâchoire, et finalement l'animal tout entier); ou une réaction symbolique, qui reviendrait à envisager l'élément ainsi isolé en tant que métaphore d'autre chose – mais de quoi? Bref, comment expliquez-vous cette impulsion à la fragmentation, si ce n'est à l'amputation ?

I.D.: J'ai commencé par peindre des personnages dans des situations, dans une voiture par exemple, puis, face à la complexité d'un visage, d'une expression, d'un geste, face à cette concentration, j'ai cherché à simplifier les lieux en aplats, en lignes, qui m'ont amenée ensuite à tenter le rapport entre un personnage et une forme, par exemple un portrait devant un Mondrian, un corps devant une spirale plus grande que lui, un corps étendu au-dessous d'une ligne d'horizon. La forme du fond (une cavité, une ondulation, un cercle) résume un état, l'amplifie ou le contredit. La forme vidée souligne ce que je veux montrer. Les mains que je peins sont isolées sur un fond à plat. Elles sont entourées par un cercle accompli d'un seul geste. Ces mains portent leur corps derrière elles, on peut le reconstituer sans peine, masculin, féminin, jeune, vieux, on peut en deviner la posture, mais à mon sens, les mains suffisent à incarner l'intention du porteur des mains. Par les gestes, les mains prennent la parole et expriment leur rapport au monde. Les mains ont une sorte de langage que chacun connaît, reconnaît. C'est ce qui m'intéresse. Isoler un élément, le recomposer me paraît être un moyen pour en cerner l'essentiel. Fragmenter me paraît être un moyen de la peinture.

M.T.: Il y a une autre liberté que vous prenez en tant que peintre, c'est la singulière variation d'échelle, on passe de formats relativement grands à des miniatures, sans qu'on s'en avise autrement qu'en lisant l'indication technique de la légende, et sans que ces options obéissent vraiment à l'ampleur du sujet: vous adoptez de petits formats pour des sujets de grande ampleur, ou l'inverse. Y a-t-il là un paradoxe délibéré, ou une réelle indifférence à l'égard du format? Y a-t-il la volonté de susciter un état de flottaison de type psychédélique (le LSD lui aussi contracte ou dilate l'espace)?

I.D.: Je m'explique ces changements d'échelle par l'appétit de changement. Après la discipline qu'exige un tableau de grand format, rien ne me tente plus qu'une aventure vers le minuscule. Parfois il faut aussi changer de médium, graver dans du bois, tracer de la terre avec un bâton, pour repartir à zéro par un autre biais. Entre aussi en compte une résistance au formatage. Je refuse de fabriquer des séries de formats par cohérence extérieure, avec des réminiscences format hall de banque, même si notre univers est sérieusement fourni en séries et logiques sérielles.

Votre question m'interpelle sur ce qu'est un grand ou petit sujet pour un grand ou petit format. Pour moi le sujet est toujours grand. Plusieurs critères m'amènent à un format. Par exemple, avec les «personnages avec couvre-chef», j'observe que j'aboutis à ces quatre petits tableaux après avoir dessiné sur de longues périodes des personnages avec des chapeaux de toutes sortes, à partir de médailles, de gravures, de photographies à travers diverses époques et cultures. Entre-temps, je rencontre des témoignages sur l'importance du chapeau (un rescapé

ruandais parlant du rôle capital de son chapeau, par exemple) et j'observe aux actualités que certains présidents ne portent pas de chapeaux et d'autres oui. De la couronne à l'auréole en passant par le casque guerrier et le voile, je peux finalement concrétiser cette recherche lorsque j'ai cerné ce qui m'intéresse, c'est-à-dire en quoi notre identité change en portant un couvre-chef. Cela aboutit à quatre petits tableaux avec vingt-quatre personnages. Sur chaque tableau, six médaillons sont unifiés par des fonds monochromes et incrustés dans un motif géométrique ornemental, tels des éléments d'ensembles plus grands qu'eux-mêmes. Cette composition veut rassembler la grande diversité de cet acte et cette diversité est plus dense réduite en petit format.

M.T.: Vous représentez volontiers les hommes à l'état de gisants, ou en lévitation, avec une prédilection pour l'horizontalité. Selon qu'on se réfère à la mythologie, à la religion, ou à la psychanalyse, cela peut prendre diverses significations: la mort, l'accession à l'au-delà, l'orgasme, le sommeil, la paresse, etc. Ce peut être tout cela en même temps, bien sûr, avec comme dénominateur commun une déconnection ou une fuite de la réalité (ce que les psychanalystes appellent l'«espace transitionnel»). Le spectateur oscille entre l'interprétation religieuse ou «spirituelle» et l'interprétation sexuelle. Avez-vous, si ce n'est un éclaircissement, du moins un sentiment à cet égard?

I.D.: Pour peindre un homme entier, j'ai eu besoin de mettre au point un gabarit, un format commun. C'est un corps qu'on peut tracer d'un seul long geste, un peu plus petit que le nôtre, intransposable à une autre échelle. J'ai commencé par peindre l'homme debout, hiératique, puis les corps se sont étendus sur le sol, d'abord lourds face au ciel, puis flottants, lévitants et, dernièrement, volants.

Pourquoi projeter un corps dans le ciel? Chacun imagine inévitablement voler dans l'espace comme pour trouver sa mesure, sa place dans le monde, mesurer sa compréhension de l'univers (au-dessus du village comme Andrej Roublov de Tarkowski, jusqu'au soleil tel Icare). Ces questions que je me pose n'ont rien d'ésotérique et s'adressent à la condition de l'être humain avec son corps et sa conscience, dans son rapport au monde. C'est notre situation dans un corps sur une boule quelque part qui est étonnante jusqu'à l'inimaginable. C'est pourquoi je ne relie pas ces corps à une déconnection mais à une réflexion que je compose autour d'une perception possible d'états qui me paraissent importants. Tenter de montrer le prodige du corps avec ce qu'il apporte par ses sens, ses perceptions, ses logiques dans le sommeil, la mort, le plaisir, la danse, le vol, pour m'adresser aux autres, parler en images, voilà ce qui me pousse à peindre ces corps étendus.

M.T.: «Le sommeil, la mort, le plaisir, la danse, le vol», dites-vous : ce sont des états variés, et même carrément incompatibles. Le fait de les conjuguer néanmoins dans un tableau, comme vous le faites, relève d'une logique de l'ambivalence et de la non-contradiction propre à l'inconscient plutôt qu'à la conscience, quoi que vous disiez. Vous comprendrez que le regardeur que je suis se questionne et vous questionne! Parler en images, comme vous dites, ou métaphores visuelles, ça suppose pour le moins un recul ou une distance par rapport à la réalité immédiate. Cela m'amène à relancer ma question sur ce plan-là.

«L'art existe à la minute où l'artiste s'écarte de la nature», disait Cocteau. Je ne partage pas ce point de vue. La nature, ou la réalité en général, est d'une richesse inépuisable, vertigineuse, et même insoutenable. La perception usuelle, c'est davantage un système de protection contre ce vertige qu'une véritable ouverture à la réalité. Et l'artiste, c'est celui qui nous ramène au réel et qui nous y confronte en dépit parfois de notre résistance. C'est, je le répète, mon sentiment, que vous ne partagez probablement pas. En tout cas, je préfère celles de vos peintures qui sont branchées sur une réalité concrète. Je regrette à ce propos que des portraits très individualisés que j'avais vus ici ou là ne figurent pas dans ce recueil. Qu'en pensez-vous?

I.D.: Les peintures plus branchées sur une réalité concrète auxquelles vous faites allusion sont des commandes de portraits de famille. Il y a par exemple trois frères et sœur désirant offrir un tableau à leurs parents retournant au pays. Il y a une fille de vingt-huit ans représentée avec son père mort à l'âge de vingt-huit ans. Je compose le tableau d'après ce que je perçois du rôle des

personnes que je fais poser pour les photographier. Ensuite il y a des croquis et je compose aussi le lieu. Ces peintures ne figurent pas dans ce catalogue parce qu'elles sont considérées comme privées et non destinées à un public. Alors que les autres oui.

Si je conviens avec vous que la réalité est d'une richesse inépuisable, vous conviendrez qu'une bande vidéo de surveillance d'un parking souterrain, un morceau de réalité en continu, ne parviendra pas à susciter notre intérêt durablement ne serait-ce que parce que nous avons notre propre vie à vivre. Il faut donc une transposition même minime mais décisive entre la réalité qu'on perçoit et ce qu'on veut montrer.

M.T.: Je ne conviens rien du tout, je persiste à préférer une bande de vidéo-surveillance à toutes celles des vidéastes patentés issus de l'ECAL! Mais c'est de vos options artistiques qu'il est question, sur lesquelles je vous pose par conséquent une dernière question.

Dire d'une production artistique qu'elle est inclassable, qu'elle échappe aux ornières de la mode, etc., c'est un des lieux communs du commentaire artistique élogieux. Dans votre cas, c'est peu de dire que vous n'entrez dans aucun des mouvements actuels, vous paraissez cultiver une certaine forme d'anachronisme, avec des allusions ironiques ou nostalgiques (?) au symbolisme de la fin du XIXe siècle, en tout cas, vous vous situez carrément aux antipodes de ce qu'on peut considérer comme l'art branché. Y a-t-il à cet égard une totale indifférence? Mais un artiste a forcément un rapport (d'intégration ou de conflit) avec le langage artistique de son temps. Y aurait-il alors chez vous une impulsion provocatrice à prendre le contre-pied?

I.D.: Pour rire je dirais que ce n'est pas de l'indifférence mais de la répulsion. Plus sérieusement, j'estime que la vie est une aventure trop à l'étroit dans les arts dits branchés. Je remarque que des logiques affirmées contemporaines poussent les artistes à porter énormément d'attention à certains codes, s'éloignant probablement d'un sens relié à eux-mêmes. Ces codes qui dépendent de modes successives et éphémères, rendent difficiles un approfondissement intime. La diversité que je perçois du monde et les multiples expressions existantes m'encouragent à croire à la possibilité d'un langage individuel. Je cherche par un langage qui me serait propre à agir, à réagir à ce que j'observe et à relier cette tentative à mes réflexions de chaque jour. Voilà pourquoi c'est n'est pas la provocation qui m'anime.

Mes moyens d'agir sont dans la peinture que je compose. De la même manière qu'on procède avec le regard qui englobe et sélectionne simultanément, je procède par collage, juxtaposition, zoom, dans le but d'en dégager l'essentiel. Lorsque je peins l'«Hommage à Watteau», il s'agit au départ d'un repentir: il y a vingt ans les sujets de ce peintre m'apparaissaient vains et ridicules. Alors que dernièrement, tant sa façon de peindre que ses sujets m'ont impressionnée. A partir d'une photocopie en noir et blanc, ce fragment a été peint en couleurs plus dramatiques que les couleurs originelles volontairement ignorées à cette étape. Les mains sur les panneaux latéraux de ce triptyque sont censées incarner la grâce, on pourrait les rencontrer en voyant le personnage depuis l'autre côté. J'ai rencontré la main baguée à droite sur une photo de tremblement de terre, inerte dans une grâce inexplicable, au milieu des décombres. Le lien entre l'époque de ce tableau et maintenant réside dans le fait que cette grâce autrefois représentée semble aujourd'hui enfuie, impossible à rencontrer, quoique nous puissions encore la reconnaître. Mon impulsion est souvent de vouloir rendre visible ce qui manque, ce qui serait perdu, oublié, négligé ou nié.

Ce entretien a eu lieu par écrit entre Avril et Juin 2003.