



MARTINET & TEXEREAU

Nous rencontrons Martinet-Textereau dans leur studio sous les toits - un petit appartement aménagé en atelier. Deux tables en quinconce servent de support à leurs immenses dessins réalisés patiemment, minutieusement, religieusement presque, par des couches successives au porte-mine. Pauline et Zoé se sont trouvées. Témoignant d'une fusion totale, le nom de leur duo d'artistes forme comme une troisième personne. Leur discours dépeint un travail à deux mains dans lequel l'égo se dilue. Au-delà des apparences rigoureuses - presque monacales - du dessin exigeant qu'elles proposent, les deux dessinatrices nous dévoilent des personnalités hautes en couleurs et pleines d'humour : elles sont, entre autres, les auteurs d'un papier peint dédié à l'ennui, de petites gouaches du programme télé du dimanche - un zapping un peu vain -, d'un inventaire des objets usuels du quotidien - un Lego, un Playmobil, une multiprise, un volant de badminton, tous ces objets qui sont les mêmes, que l'on soit riche ou pauvre. Si les deux artistes se revendiquent davantage de la photographie que du dessin, leur main commune reste inimitable et l'on s'incline devant cette recherche aussi constante que foisonnante qui se construit sur un temps long.

"Quel est votre parcours ? Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?

Nous nous sommes rencontrées aux Arts Décoratifs. Avant ça, chacune a fait un baccalauréat Arts appliqués, dans sa ville de province respective – au Pays basque et en Auvergne. En deuxième année, nous avons choisi d'aller en "Image imprimée". On a assez vite commencé à travailler régulièrement ensemble. Comme on était amies, on se sauvait parfois sur quelques projets. En quatrième année, on avait un semestre assez libre : il y avait l'envie d'un sujet pour l'une et d'un médium pour l'autre. On s'est dit que ça pouvait être drôle de dessiner à deux et de fondre complètement nos deux écritures en une, voire d'en trouver une troisième qui ne soit ni celle de l'une ni celle de l'autre, qui ne demande pas à l'une ou l'autre de s'adapter.

Assez intuitivement, nous avons choisi le porte-mine. Avec les années, nous nous sommes rendu compte que ça n'était pas vraiment un choix réfléchi, mais plutôt logique, puisque c'est un outil tellement rigide qu'il nous oblige à le tenir toutes les deux à peu près de la même manière. La mine, puisqu'elle est tout le temps régulière, ne va pas se former sous la main de l'individu. Cela permet une grande régularité dans les traits. En effet on commence un dessin au trait puis on monte les valeurs de gris : on remplit, on colorie, dans un sens puis dans un autre pour gommer les traces que parfois la main peut créer. Cet outil est très pratique parce qu'il est gommable – dans notre travail, on reprend souvent ce qu'a fait l'autre.

Le premier dessin que l'on a fait mesure 100x70cm. On avait envie de dessiner autour de la piscine municipale, et de se poser la question de comment on pouvait faire une série de dessins qui évoquent la notion de ce lieu, sans parler d'une piscine en particulier, d'en extraire les caractéristiques génériques et de proposer des compositions. Nous avons choisi d'aborder un sujet assez banal, en tout cas ordinaire et qui évoque à tout le monde un souvenir. Sans le savoir, on tenait déjà là toute la base de notre travail, il y a exactement dix ans. La première question que nous ont posé les professeurs

était : "qui a fait quoi ?". Nous, ça ne nous intéressait pas : nous voulions qu'ils jugent le projet, et non pas l'individu derrière. Ensuite, l'année du diplôme, nous avons décidé de travailler de nouveau ensemble, sur le thème de l'ennui pendant l'enfance, et la notion du dimanche. Nous cherchions à évoquer quelque chose d'abstrait, une sensation, des souvenirs. Nous nous étions rendu compte que nous avions des souvenirs similaires alors que nous n'avions pas grandi au même endroit, ni dans les mêmes familles : par exemple le bruit de la Formule 1 dans la maison le dimanche après-midi alors qu'il ne se passe rien, que tout est débarrassé. Il y a cette espèce de lenteur, d'ennui qui va submerger l'enfant. On s'est dit que si l'on avait des souvenirs en commun, ils étaient sûrement communs à d'autres. Nous voulions choisir des moments anecdotiques qui puissent parler au plus grand nombre.

Après le diplôme, nous avons vraiment envie de continuer à travailler ensemble : nous avons le sentiment d'avoir juste commencé à trouver des choses, et pas eu le temps de tout expérimenter. On s'est dit : "On est jeunes. Choisissons la voie la plus dure. Choisissons d'être artistes et on verra après si l'on en a toujours envie. Soyons un peu rigoureuses dans notre choix de départ et trouvons l'atelier. Travaillons, dessinons, et essayons d'exposer et de montrer notre travail". Tout s'est assez bien enchaîné, en commençant par une petite exposition. On a toujours eu quelque chose qui arrivait. On n'a jamais remis en question ce choix. Nous n'avons aucune pratique individuelle, on ne dessine pas en dehors. On a presque créé une troisième personne, derrière laquelle on peut s'effacer, se cacher. Il n'y a jamais eu de frustration telle qu'on ait le sentiment d'avoir envie de développer quelque chose de plus personnel à côté.

Et sans parler d'un travail, juste pour le plaisir ?

Eh bien non, puisque l'on dessine trop la semaine. On n'a plus l'envie quand on coupe. On s'épanouit complètement dans quelque chose de très cadré et rigoureux. On a des horaires très fixes. Notre travail s'épanouit dans des règles, un systématisme et, à partir du moment où l'on quitte l'atelier, on ne va pas dessiner. On n'en ressent pas l'envie ; mais par contre, le travail continue, pas dans le dessin en lui-même mais dans les réflexions. Surtout, regarder absolument tout ce qu'il y a autour et se dire : "Ah, ça, ça peut être un dessin". Mais cela ne passera pas par l'outil du dessin ou par le plaisir du geste. On vient à l'atelier toute la semaine, du lundi au vendredi, toute la journée, et on a besoin d'être ensemble pour travailler. On aime plus travailler la journée que la nuit. On a le sentiment que ça existe parce qu'on est ici et qu'on travaille ensemble. Sans cette rencontre, probablement que nous ne serions pas artistes – en tout cas pas comme ça. Le dessin ne nous intéresse que dans ce cadre-là.

Il y a quand même cette question de la troisième personne qui existe quand vous vous retrouvez autour de l'objet de votre travail. Mais il faut bien le faire surgir, cet objet. J'entends bien que vous avez des discussions, probablement par la parole et les clichés photographiques que vous vous montrez. L'une est passée dans une rue, a photographié quelque chose et le montre à l'autre. Mais n'y a-t-il jamais une esquisse du travail ?

Si, ça peut arriver. On s'est rendu compte que la photographie est indispensable à la réussite de notre collaboration, de notre travail ensemble, parce que c'est la seule base, le support sur lequel on peut être à peu près sûres de parler de la même chose. Même juste par croquis, ça n'est pas pareil. Souvent, l'esquisse ne vient que pour simplifier une photo : elle se fait toujours par rapport à elle. Ou ce va être dans le cadrage, par exemple quand on isole des éléments, de savoir dans quel format, dans quels rapports d'échelle, ou pour constituer des séries – on les fait en petits croquis. On préfère la discussion, les photos et les balades. Bien qu'on dessine toute la journée, on a l'impression d'être beaucoup plus proches d'un travail de photographe que de dessinateur

en tant que tel, parce qu'on a une approche documentaire. On va être dans la confrontation du réel par l'image, donc par la photographie, et le médium du dessin nous permet déjà, très égoïstement, d'avoir la sensation de s'approprier l'image, ou de la reconstruire, et de la digérer d'une certaine manière, puis de la proposer ensuite au regard du spectateur. On a la sensation qu'une photo au mur ou un dessin n'a pas le même impact sur la personne. Quand les gens sont dans nos expositions, ils s'approchent, et il y a une confusion : est-ce que c'est une photo ? Est-ce que c'est un dessin ? Et puis le regard est porté plus longtemps sur l'image. Il va s'attacher à plusieurs endroits. On va avoir tendance à décortiquer l'image, alors qu'une photo est comprise un peu trop rapidement.

On est aussi noyés de photos, ce qui est moins le cas avec le dessin. On a l'impression de forcer le spectateur à prendre un peu plus le temps de regarder ces images, et comme les sujets qu'on dessine sont des choses qu'on espère que les gens vont reconsidérer, regarder de nouveau, s'approprier de nouveau, ça contribue à ce mécanisme-là. Notre dessin est très réaliste, mais nous ne cherchons pas un hyperréalisme, c'est-à-dire qu'il y a toujours un peu la trame, la matière, et on ne va pas être être dans un genre de bluff. Il y a quand même une volonté, techniquement, une vraie satisfaction à dessiner de nouvelles matières, comme le marbre, et à se dire que ça fonctionne – ou des drapés, ou de la laine. C'est très satisfaisant.

Les dessins ont un temps de réalisation qui est assez lent. On est chacune à notre bureau. Ce temps très long est quasi-méditatif, en fait, dans l'acte de dessiner, et qui est très agréable. On échange les dessins au fur et à mesure : on a chacune un dessin en permanence sur son bureau pour travailler. Puis, à des moments pas du tout établis au départ, qui sont assez intuitifs, on échange – parce qu'on va être à bout de l'image, parce qu'on ne va pas avoir assez de recul à ce moment-là, parce qu'il y a une zone que l'autre voulait qu'on lui laisse parce qu'elle avait envie de la faire. Cet échange-là est intéressant parce qu'il déconstruit le lien qu'on peut entretenir avec l'image qu'on est en train de créer, on la confie à quelqu'un d'autre, et le dessin avance d'une telle manière que c'est très agréable d'être surpris par l'apport qu'a donné l'autre. Le lien qu'on a avec ce dessin qu'on a commencé doit être passé, c'est nécessaire : il y a très vite un rapport assez possessif qui se crée. Des fois, on a un peu de mal à se séparer d'un dessin pour le donner à l'autre. Et en même temps, des fois, quand on est bloquée, c'est quand même très agréable de se dire que ça ne relève plus que de notre propre responsabilité : l'autre va prendre le relai.

Vous dites que c'est assez intuitif, mais y a-t-il des règles ? Vous parlez beaucoup de règles en ce qui concerne votre pratique du dessin en général.

C'est ça qui est un peu paradoxal : les règles vont s'établir à chaque dessin. Ça ne va pas être la même en ce qui concerne l'échange du dessin – elle est redéfinie à chaque fois. En général, quand on commence un dessin, on a une idée, à peu près, de ce que l'autre va faire. On a un peu commencé à se spécialiser dans des matières. Mais pour certains dessins, il est arrivé que tout soit réalisé par une seule et même personne – mais on en dit pas plus. Ce sont des dessins en général plus petits où la construction est plus simple. Dans d'autres dessins, on ne sait même pas qui a fait quoi : ce ne sont que des zones de gris, l'une le démarre et on échange si ça doit se faire.

Vous parlez tout à l'heure d'un temps long pour dessiner. Quelles sont les temporalités de votre dessin ?

D'une semaine à un mois. Il est rare qu'un dessin soit fait en moins d'une semaine – et plus d'un mois commence à être trop. Il y en a deux en parallèle. Donc plutôt cinq jours par dessin.

Comment se construit l'ébauche du dessin ?

C'est un travail à la ligne, on mesure par rapport à notre photo. Cela nous est arrivé sur des perspectives très complexes de passer par l'ordinateur pour reprendre les lignes et avoir une trame plus précise dans l'image. Tout le travail de sélection passe par l'ordinateur. Il y a des dossiers, des sous-dossiers, des sélections, des re-sélections de sélections. On fait même des dossiers de série en se disant : "Ça, ça fonctionnerait avec ça" - on fait des ponts. Le passage en noir et blanc et le travail des contrastes est indispensable. Certaines photos ne marchent que parce qu'elles sont des photos en couleur, mais en fait si on perd ces informations cette image est vraiment trop pauvre. Des fois, l'image passe par l'ordinateur pour être redessinée. C'est un gain de temps.

Qu'enlevez-vous de la photographie pour faire un dessin ?

Ça dépend. Il y a plein de scénarios différents. Il y a le scénario où l'on ne change rien. Celui où l'on se dit "Ah, c'est presque là !", mais on enlève certaines choses avant de prendre la photo. Celui ou, si ça n'est pas possible, on enlève après. On prend vraiment les photos pour le dessin. On essaye de faire en sorte qu'elles soient presque prêtes à l'emploi. Si on a une intuition mais que ce n'est pas la bonne heure, il faut qu'on repasse au moment où la lumière sera la bonne. Il est déjà arrivé qu'on change la végétation, ou qu'on en crée pour la composition de l'image, ou qu'on en supprime. Des fois ce sont des détails, des affiches, des panneaux, des grilles d'aération qui deviennent des petits motifs qu'on ne veut pas puisqu'ils vont capter l'attention. On va gommer une feuille par terre, par exemple. On est très embêtées par les voitures ; c'est pour cela que l'on les fait souvent bâchées. La forme qu'elles font dans la ville nous séduit mais si on les laissait découvertes, elles dateraient très vite le dessin.

Dans cette méthodologie dont vous parlez, il y a toujours deux dessins en parallèle l'un de l'autre ; ce qui signifie que quand vous tournez, cela implique un consensus. Dans votre travail, il s'agit finalement d'enlever cette dimension d'expression singulière pour faire exister votre personnage tierce, alors que le dessin est communément admis comme l'une des pratiques artistiques les plus personnelles, ou qui manifeste en tout cas le plus immédiatement cette question de singularité à travers un trait, à travers un regard. Vous arrivez à voir ce qu'a fait l'une, ce qu'a fait l'autre, alors que par définition, ce que vous essayez de produire serait dépossédé ?

Oui, nous avons l'impression que pour déconstruire ce lien, il faut se forcer à un moment à accepter que l'on va nous prendre le dessin à une étape qui n'était pas celle que l'on avait imaginée. Comme tout ce que l'on fait a plus de force à deux, cette petite sensation qui peut être étrange s'annule complètement par rapport au résultat qu'on va avoir et à la surprise que l'autre peut amener sur le travail qu'on est en train de faire. Faire exister cette troisième personne fictive est un effort constant, mais ce que ça nous procure est beaucoup plus fort que cet effort fourni.

Vous dites avoir choisi cet outil en partie parce qu'il est neutre et rigide, et c'est vrai dans l'énoncé, mais si quelqu'un d'autre prend ce porte-mine, il n'y aura pas la même expression...

Oui, mais c'est aussi que lorsqu'on s'est rencontrées, on avait vingt-deux ans. On a grandi dans le même milieu, avec les mêmes références : on s'est complètement construites artistiquement à deux. Il y a eu une fusion, un choix de tout mettre en commun. On n'avait pas une identité graphique : on était encore étudiantes, à la période la plus malléable et la plus influençable l'une par rapport à l'autre. On n'était pas encore parties dans une direction très affirmée - bien que si on dessine quelque chose à main levée, on ne dessine pas de la même manière. On est encore capables de savoir qui

est qui. L'outil est pratique pour le travail à deux, se gomme et fonctionne bien par couches successives. Mais le fait de dessiner d'abord toute la ligne commence à lisser l'écriture. On a le sentiment que notre collaboration est plus en amont que la réalisation - elle est dans la construction, les règles que l'on met en place par rapport au sujet. La ligne directrice est toujours la même, c'est de représenter l'ordinaire, le banal. Le sujet reste le même depuis dix ans, on n'est jamais parties dans quelque chose de très éloigné de ça. Cela reste autour du quotidien, il y a quatre ou cinq notions-clés.

Quelles sont ces notions qui vous servent de sujet ?

On a travaillé sur l'ennui pendant un an. Ensuite, on est sorties de l'école et on s'est demandé "Qu'est-ce qui vient rompre l'ennui ?"... C'est les vacances ! On a choisi de commencer à creuser ce sujet-là, la notion d'exotisme, l'idée de l'ailleurs, dans sa globalité. Il y avait l'image du palmier, qui est un élément emblématique et caractéristique de l'idée de l'ailleurs et de l'exotisme. Il y avait tout un travail sur les papiers peints, les frises et les objets-relais que les gens vont mettre chez eux. Il y avait un travail de motifs du perroquet, on a ensuite travaillé sur une chemise hawaïenne, mais qui aurait perdu ses couleurs en rentrant de vacances - parce qu'en fait sur place on est toujours très emballé par cet achat et qu'après on se dit "Ah, je sais pas quand je vais la mettre celle-là". Du coup, cette idée de la laisser en gris et au crayon nous plaisait. Une espèce de clin d'oeil. Nous sommes parties de photos de complexes hôteliers de la côte espagnole sur des cartes postales. On avait fait tout un livre : on avait pris tous les catalogues de vacances au salon du tourisme. On a découpé toutes les vignettes, tous les hôtels, et on avait tout classé en similitudes de formes. Les piscines haricot avec les piscines haricot, les crépuscules de nuit avec les crépuscules de nuit, etc. C'est pour montrer que peu importe où l'on se trouve dans le monde, l'image des vacances reste la même. Les gens choisissent leurs vacances sur image, sur catalogue. La projection que l'on peut avoir, surtout autour de la piscine, nous plaisait. Il y a aussi la Grande Motte. On y était en novembre, complètement vide avec un soleil magnifique.

Ça, c'était en 2012. Ensuite, on est parties en résidence en Norvège, pendant deux mois en été. On n'avait pas envie de prolonger le travail qu'on faisait à l'atelier à ce moment-là. On s'est intéressées à l'atelier dans lequel on était, sujet déjà très classique dans l'histoire de l'art. Ça nous a tout de suite fait penser aux peintures de Willem Hammershoi, un peintre danois que l'on aime beaucoup. Ça nous plaisait d'avoir un sujet dans lequel on peut observer tout ce qui nous entoure avec un certain angle, et que ça devienne intéressant. Il n'y avait pas de nuit à ce moment là, et ce sont les premières fois où la lumière est entrée dans notre travail.

S'en est suivie une exposition au Musée des Avelines de Saint-Cloud. Il y a toujours une image qui va être une transition. À la fin d'une certaine série, il y a un dessin qui est un peu étrange, qui n'a pas vraiment sa place. On s'est rendu compte qu'il était souvent un peu annonciateur de ce qu'il allait arriver ensuite sans qu'on s'en rende compte. Et, souvent, le premier de la nouvelle série est un peu différent. L'exposition retraçait une série dans laquelle on s'est intéressées au caractère intime du quotidien, de la banalité, de l'ordinaire... Éloge de la paresse. On est revenues à cette idée d'ennui avec quelque chose de plus "adulte". On recherche cette espèce de torpeur, d'oisiveté. C'est là qu'on a commencé les premières séries de lits défaits, de siestes, d'oreillers, canapés... On est parties à Los Angeles et on s'est intéressées à l'habitation, au quotidien étranger. On a fait beaucoup d'observation dans les quartiers de Los Angeles, surtout les plus "classe moyenne" - on n'a pas été à Beverly Hills. Il y a toujours cette idée de prendre un exemple standard. C'était l'image du pavillon individuel avec le jardin et la voiture - et il y en a, à perte de vue. L'architecture est revenue en force dans notre travail via Julia Tounaire et Alexandre Essayie, qui nous ont contactées parce qu'ils voulaient commencer à penser à une édition autour des ensembles Renaudie à Ivry. Il s'agissait de rentrer

chez l'habitant et d'avoir des images de l'intérieur et leur ressenti – et de savoir comment on vivait dans ces espaces-là, comment chacun les avait investis. C'est là qu'on est vraiment revenues vers l'architecture.

Tout votre travail parle d'architecture, si on l'entend dans une acception qui est celle de la ville, du paysage...

C'est en fait la première fois qu'on parle d'architecture avec la notion d'un architecte qui est derrière. Et ça, on ne s'y est jamais intéressées avant, parce qu'on ne voulait pas que ce soit une critique ou un hommage à une prouesse. On s'intéressait à l'habitat, mais pas à l'architecture. Ce n'est pas exactement la même démarche quand on dessine le bâtiment. On pense à Yves Bélogrey : il dit exactement la même chose en expliquant que ce sont les ensembles Renaudie et une commande d'un ami qui l'ont fait passer sur la commande d'architecte. On avait vu son travail la première fois au Salon du dessin. Il nous plaît beaucoup, tout comme celui de Lucien Hervé, un photographe qui a beaucoup travaillé avec Le Corbusier. Il était lui aussi dans un travail de commande et ses propres recherches. On aime beaucoup sa phrase : "L'œil de chacun peut devenir poète. J'ai mis là mon ambition, à faire redécouvrir la beauté inhérente de toute chose, la beauté possible de l'insignifiant". Il y a aussi Ed Ruscha, et beaucoup d'autres photographes. On passe par la photo, c'est une première action, une étape obligatoire : c'est aussi pour cela que l'on se sent proches d'eux.

Vous avez une prise de possession de la question du dessin qui est très singulière en ce sens qu'elle n'exploite pas les filtres habituels du dessin, qui sont la question de la narration, de la singularité du trait. Au contraire, vous cherchez à les évacuer. On comprend bien le mécanisme, dans cette recherche de la banalité et de l'ordinaire, de choisir un médium qui est décalé par rapport à ça, et que c'est ce décalage qui produit le regard, d'abord le vôtre, mais aussi celui de votre spectateur. Le dessin vous permet-il quelque chose que la photographie ne vous permettrait pas ? Finalement votre dessin devient une fiction, puisque vous allez vraiment au-delà du banal.

On efface les marqueurs de temps, et certains détails – les plaques d'immatriculation et les déchets par terre, par exemple. Nous sommes très frontales, à chaque fois, par rapport au sujet – on sent le geste du photographe dans notre dessin, dans le cadrage et dans la composition. Ce serait une fiction dans le sens où l'on met à disposition une image ou un espace où le spectateur peut se projeter, mais plus pour convoquer des souvenirs que pour projeter un fantasme – et c'est aussi pour cela qu'il n'y a jamais de présence humaine dans notre travail, parce qu'à partir du moment où l'on met un personnage à tel ou tel endroit, c'est l'histoire de ce personnage que l'on va projeter. On laisse le spectateur devant quelque chose d'inconfortable – pas au sens de dérangeant, mais souvent il n'y a rien à y voir, on le place devant une espèce de non-sujet.

L'image elle-même est en fait dans la réalité un peu pauvre. Les titres de nos dessins sont descriptifs. Il ne va pas y avoir une phrase poétique en-dessous, ou un lieu précis, ça va être "Passage", "Fenêtre", et avec des numéros. Ce qui nous procure une grande satisfaction, c'est quand les gens nous envoient des photos en nous disant : "On dirait un Martinet-Textereau". Dans leur quotidien, dans leurs balades, ils ont pris quelque chose en photo, ils l'ont cadré... ou ils l'ont juste remarqué. C'est très égocentrique dans la satisfaction [rires]. Ils vont reconsidérer ce qui les entoure d'une autre manière. Le fait de projeter une fiction est presque un mécanisme de défense, ça vient parce qu'il n'y a tellement rien que naturellement, on finit par basculer une narration sur les images. Si cela arrive, tant mieux, mais ce n'est pas précisément ce qui nous intéresse.

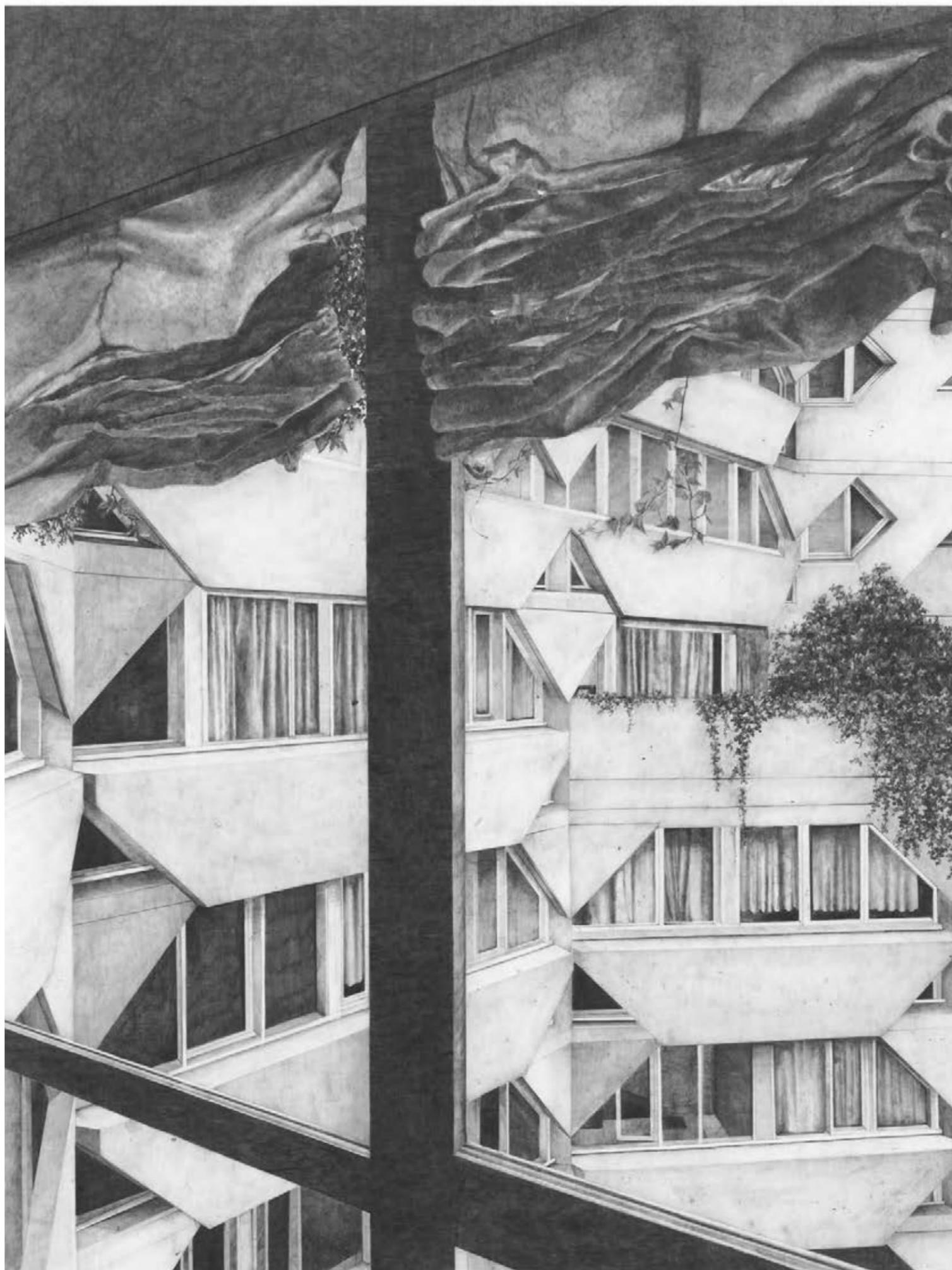
Parmi nos hypothèses pour cette exposition, il y a cette idée d'un renouveau du dessin après une période d'abandon dans la discipline architecturale, et peut-être même un peu plus largement que ça. La culture classique du dessin a eu le temps de ne plus être un automatisme. Qu'en pensez-vous ?

Le dessin fait un retour depuis environ dix ans : il y a une vraie revalorisation de ce médium, en tout cas un vrai intérêt. On a conscience de la saturation de l'image numérique, de la 3D et du caractère très séduisant, voire trop séduisant parfois des images de synthèse. La question de comment représenter leurs projets est maintenant très au cœur des préoccupations des architectes. Il y a comme une lassitude de l'esthétique des images 3D, des images parfaites et précises.

Vous parliez tout à l'heure du marbre. Vous disiez qu'il y a une satisfaction à réussir à représenter cette matière, alors que personne ne vous l'a appris. Alors que dans le classicisme des Beaux-Arts, aussi partagé par l'architecture avant, on apprenait à faire un lavis pour représenter la pierre.

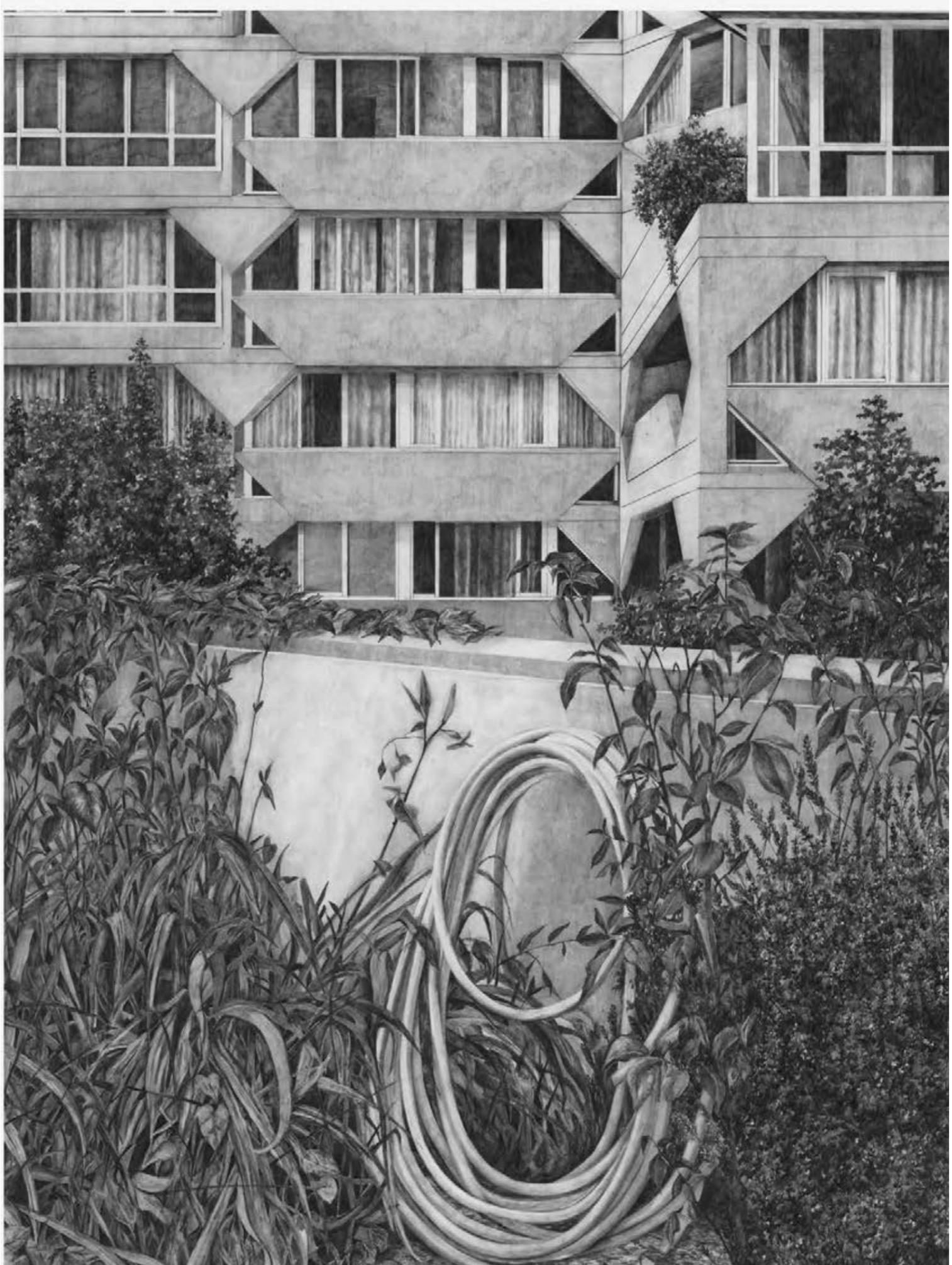
Il y avait vraiment un savoir-faire de technicien. On ne l'a pas reçu en enseignement, et c'est peut-être ce qui nous a plu. C'est de se dire que peut-être que notre attrait vers le dessin est peut-être la volonté de maîtriser une technique qui était moins représentée, moins présente. L'intérêt de l'œuvre n'est plus tellement la maîtrise technique, c'est le côté un peu "artisanat" du savoir-faire technique dans le dessin qui est une quête qu'on peut monter sur toute une vie. En fait, c'est un "travail". On cherche à peaufiner quelque chose, à le maîtriser – que ça évolue. Nous proposons le dessin comme finalité. Notre carnet de dessin, c'est la photo et la discussion. Nos photos sont d'ailleurs faites au téléphone – pas besoin de bonne résolution, on ne les exploite pas autrement que pour nous. Mais le dessin, c'est la finalité. Il y a un aspect très méditatif dans un dessin très long à faire."

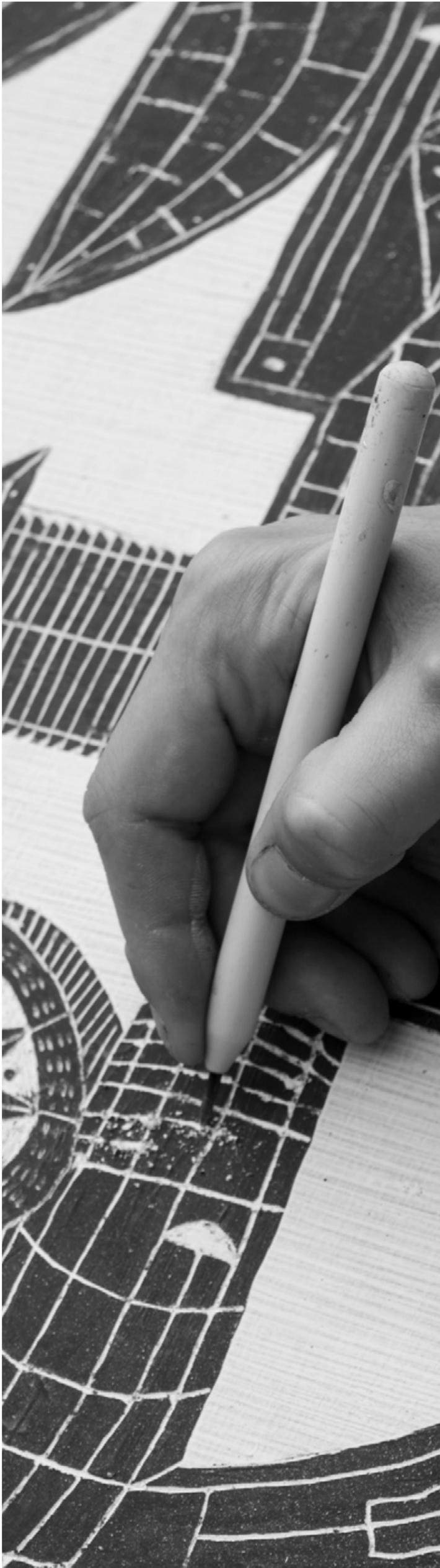




Fenêtre 2, mine graphite sur papier, 80 x 60 cm, 2018. Ivry sur Seine, Martinet & Texereau

Terrasse 1, mine graphite sur papier, 80 x 60 cm, 2018, Ivry sur Seine, Martinet & Texereau





VICTOR MARQUÉ

C'est durant sa formation d'architecte que Victor Marqué se tourne vers le dessin. À ses yeux, le médium confère paradoxalement plus de relief au projet dessiné que l'image numérique. Après l'obtention de son diplôme, il décide de s'installer à Porto pour s'y consacrer à temps plein. Il y rejoint un atelier partagé qui lui permet d'apprendre, auprès d'autres artistes, de nouvelles techniques, tout en mutualisant les outils de création – notamment la presse à gravure et les équipements à céramique. Pour Victor, la main a son propre cerveau. À la manière d'un artisan, il nous témoigne son plaisir de constituer chaque jour des géométries inattendues sur différents supports et précise le rôle de l'intuition du corps dans cette élaboration. Le jeune artiste voit le dessin comme une énigme, une surprise au quotidien : on ne sait jamais exactement ce que l'on va faire en franchissant chaque matin la porte de l'atelier.

Pouvez-vous vous présenter en quelques mots, nous expliquer votre parcours et ce qui vous a mené au dessin ?

J'ai grandi à Lille, dans une famille assez attirée par l'art et l'architecture en général, ce qui m'a amené de manière assez naturelle au dessin. Je ne dessinais pas encore suffisamment pour engager des études d'art. Vers dix-sept ans, je suis rentré à l'école d'architecture. Là-bas, dès le début, il y avait la nécessité de s'exprimer, de plusieurs manières, et notamment par le dessin – qui est arrivé dès les premiers jours, puisqu'on n'arrive pas forcément à mettre des mots sur ce qu'on a envie de représenter. C'était la manière la plus directe, la plus simple, de se projeter en utilisant la main. Au fil des projets et de l'apprentissage de nouveaux outils, en s'enrichissant de nouvelles choses, on prend du plaisir à travers la main. On découvre de nouvelles manières de faire, on s'éveille avec d'autres artistes que l'on apprend à découvrir en voyant des expositions. Ça devient vite quelque chose d'assez fascinant de voir son évolution.

Je vois une différence entre le "dessin personnel" et celui de l'école. En effet, il y avait à la fois le dessin comme outil de représentation lors des études, mais il s'est développé au travers des carnets de manière personnelle. C'est quelque chose qui est venu m'accompagner quotidiennement, et ces dessins qui étaient d'abord très contemplatifs, lors de voyage, ont à un moment donné pris un peu de liberté. Ils sont venus rejoindre un peu le projet. Je me suis amusé à jouer avec des géométries, à composer et ce dessin a pris de plus en plus d'ampleur. Il est sorti du carnet pour s'inscrire sur de grands papiers, et a touché d'autres matériaux que le dessin – la peinture, la gravure... C'est devenu quelque chose d'aussi important pour moi que les études d'architecture en elles-mêmes.

J'ai toujours essayé de travailler parallèlement entre la réalité et cette marge de liberté qui me permettait de m'évader un peu des projets architecturaux. À la fin de mes études, c'est devenu tellement important pour moi que j'ai décidé de ne faire plus que ça. De faire une pause avant de commencer réellement le métier d'architecte. Après cinq ou six années à travailler sur sa table, avec une petite lumière et peu d'espace, j'ai senti le besoin de prendre un peu de recul, et peut-être de partager ça, de la même manière que l'on avait partagé les ateliers à l'école d'architecture à Versailles. Il y avait une certaine dynamique, on partageait des choses, on

apprenait des forces de chacun. Je suis parti à Porto, histoire de repartir de zéro, de me donner un peu d'air.

Que s'est-il passé lorsque vous vous êtes installé au Portugal ?

Une fois arrivé à Porto, la question était : "Est-ce que c'est possible ? Est-ce que le dessin peut m'apporter suffisamment pour que j'en fasse toute la journée ? Est-ce que ça ne va pas me lasser ou me donner envie de retourner en agence devant un ordinateur ?". Et finalement, ça a été l'inverse : c'est devenu quelque chose qui prend cent pour cent de mon temps, et je suis désormais dans un atelier partagé. Aujourd'hui, on est trois artistes ; on aime peindre, on a ça en commun. J'apprends énormément des techniques, puisque certains ont fait des études d'art – donc il y a des bases que je n'ai pas pu apprendre : comment préparer un support ? Quels outils ? Quels médiums ? J'avais certaines lacunes à ce niveau-là. J'ai essayé de mettre à disposition tous les outils dont on pouvait rêver en arrivant pour une journée de travail – la petite presse à gravure, de la céramique, des papiers, des toiles... Arriver le matin, et commencer par un petit dessin qui amène vers une gravure, qui va directement me demander de reconstituer une géométrie en céramique, qui va renvoyer vers un vieux dessin qui avait été commencé il y a longtemps. Voilà, c'est une sorte de ramification, un peu sans limite, et qui finalement prend l'entièreté de la journée.

Vous voulez dire que vous dessinez du matin au soir ?

Disons que oui. J'ai fait en sorte de m'enlever toutes les tâches qui me faisaient perdre du temps. Avoir du temps pour dessiner, c'est aussi se donner la liberté d'évoluer plus vite, d'expérimenter, de tester, de déchirer, de tout recommencer.

Vous nous avez parlé de l'unité de lieu – votre atelier partagé – et de temps – toute la journée – en matière de dessin, mais pour qui dessinez-vous ? Vous adressez-vous à quelqu'un en particulier ?

Non, pas du tout. C'est un plaisir personnel de commencer, toujours recommencer, se retrouver face à ses doutes – avoir une page blanche, ou peut-être le début d'un dessin qui avait été commencé il y a quelques temps. Et tous les matins, de se demander : "Mais en fait, est-ce qu'il y a quelque chose qui va sortir de bien, ou est-ce que je vais me répéter ? Est-ce que j'ai besoin de me rassurer en continuant les séries que j'ai déjà commencées ?". C'est vraiment très personnel. Cela me fait plaisir d'échanger, de montrer, d'en parler, et d'accéder au travail des autres. Mais je dessine pour moi.

Et avez-vous des commandes ?

Non, mais j'aimerais que ça rejoigne l'architecture à un certain moment. Depuis que j'ai commencé la céramique, je rêverais de pouvoir travailler avec un architecte qui me dise : "Voilà ! J'ai besoin d'une frise ou d'un élément un peu plus décoratif, comme on pouvait en voir dans les années 1930 ou 1920". Ce serait vraiment quelque chose que j'adorerais faire.

Pour poursuivre dans les modalités de votre pratique, parlons maintenant de vos outils pour dessiner : ceux que vous utilisez sont-ils plutôt conventionnels, ou est-ce qu'il vous arrive de les bricoler, de les inventer ?

Depuis quelques temps, j'essaie de mélanger deux techniques : j'avais appréhendé la gravure pendant mes études, qui m'avait laissé un certain nombre d'outils – des pointes sèches... Et en même temps que ça j'ai découvert une certaine peinture, un peu plâtreuse, qui permet en fait d'avoir un support friable. Je mélange ces deux techniques, ce qui

me permet d'avoir un effet d'incisions dans ce mélange de plâtre, d'avoir un trait direct sans encre. C'est une méthode de soustraction de la matière, qui, par des effets de vernis, de pigments, permet d'avoir des effets assez intéressants et de s'évader un peu du dessin sur fond blanc. Je suis en train de découvrir ça, et c'est la série que je vais travailler pour Versailles. Cela me rappelle aussi un peu les graffitis qu'il y avait dans les pierres de l'école, et toutes les inscriptions dans la céramique. Ce croisement de deux techniques offre une marge de liberté assez intéressante. Je trouve qu'il y a une poésie dans l'effet de la main, dans les défauts – parce qu'on a tous des défauts lorsque l'on commence à dessiner – qui deviennent en fait des caractéristiques de chacun, dans la pratique et la répétition. C'est vraiment cette sensibilité de chaque artiste que j'adore. Le numérique lisse ; cet effet m'a toujours dérangé, même au niveau de l'imagination. Le dessin à la main porte quand même plus à s'évader qu'une perspective numérique en trois dimensions, qui donne une image directe et sans relief. Des fois pourtant, je sens que l'outil numérique pourrait être utile pour certaines géométries que je travaille. Je sais que je pourrais aller un peu plus loin... Mais il y a toujours une sorte de fainéantise pour ouvrir un logiciel ! Mais ça viendra peut-être un jour. Pour ma part, il faut vraiment l'utiliser comme un outil.

Vous évoquiez tout à l'heure des artistes qui vous ont marqué dans votre parcours. Quelles sont vos sources d'inspiration ?

Pour revenir au sujet de la main, il y a en fait tous les artistes "art brut". On peut lire assez facilement les lignes de chacun. Il y a beaucoup de dessins d'architecture brute qui jouent, ne se préoccupent pas de nos manières de représenter, de nos réflexes culturels, de la perspective qu'on veut... Par naïveté, ou juste par désir de simplicité, c'est assez fascinant de voir comment on peut exprimer une idée, un espace, sans forcément suivre cette parfaite perspective. J'ai été assez fasciné par Sol LeWitt, ses dessins, durant mes études – ses manières de se donner des exercices par les lignes, les croisements... Une géométrie, deux géométries ; la troisième, qu'est-ce qu'elle donne ? De clore un sujet en partant de trois variables. Des fois, ça fonctionne, des fois non. Il y a aussi, comme artistes que j'aime beaucoup, Pierre Alechinsky, et Paul Klee, aussi. Dans la richesse et la diversité des sujets, des manières de voir l'espace, de la ligne, des points... C'est assez inspirant. Après, il y a toutes les iconographies plus vieilles, médiévales, dont on a pas forcément les noms des dessinateurs, des dessins des civilisations préhistoriques.

Selon vous aujourd'hui, pourquoi l'illustrateur ou l'architecte, alors qu'il a tous les outils numériques à sa disposition, s'obstine à dessiner à la main ?

Je pense qu'il y a une rapidité. Malgré la puissance d'un ordinateur, la main a son propre cerveau. C'est-à-dire qu'elle est capable de faire des choix, par intuition, sans forcément avoir tracé des lignes avant, et qui permet de développer un projet parfois assez rapidement. On a tous vu des gens dessiner au téléphone. Finalement, quand notre esprit est occupé à autre chose, notre main parle toute seule. J'ai vu certaines personnes faire des dessins magnifiques, juste en étant au téléphone ou en regardant quelque chose d'autre. Je pense que la main est directe.

Vous évoquiez tout à l'heure le rapport au corps de la pratique du dessin. Il y aurait comme des rituels liés à cette activité. Quelle est votre manière de travailler ?

J'ai plusieurs manières de travailler. Des fois, quand je suis un peu fatigué, j'ai envie d'être assis, tranquillement, de me remémorer les moments à mon bureau quand j'étais étudiant. J'aime bien avoir ma grande table, mes dessins, la petite lumière. Sur le moindre millimètre, essayer de remplir tout le blanc. Il y a des jours où je me sens plus l'âme d'un calligraphe oriental : j'ai envie de me mettre debout et de

bouger, d'être en rythme - plutôt à la fin de la journée quand on a bien chaud au niveau de la main et donner des sortes d'exercices sur de grandes feuilles. Il y a des jours où c'est plutôt accroché au mur, avec de la distance : je vois le sujet de loin, l'image qu'il renvoie. Quand on est sur une table, on n'a pas cette vue d'ensemble sur le dessin. C'est une sorte d'énigme : est-ce que je suis en train de faire va être organisé sur l'ensemble ? Il y a vraiment des postures différentes. Il n'y a pas une méthode particulière ; ça dépend des jours, des humeurs. C'est à l'intuition : il y a des moments où l'on a envie d'être très minutieux, d'aller dans le détail et de passer cinq heures à faire des petits traits. Et il y a des moments où c'est plus "expressif", disons, où l'on a besoin de rejeter quelque chose, d'en suer, de sentir son corps ! C'est assez étonnant, quand on sort de cinq six ans à l'école d'architecture et qu'on passe dans un atelier. On se sent un petit peu perdu : ce qui paraissait très grand sur le bureau de sa chambre finalement a presque peu d'impact en atelier. Si l'on parle de la taille des choses, j'ai toujours été attiré par le petit. J'ai beaucoup d'amis artistes qui ont du mal à passer au petit, alors qu'ils ont commencé directement avec de grandes toiles en sortant de l'école. C'est vraiment un parcours personnel qui fait ça – ceux que l'on rencontre...

Le dessin a-t-il pour vous un rôle d'exutoire ? Est-il obsessionnel, automatique ?

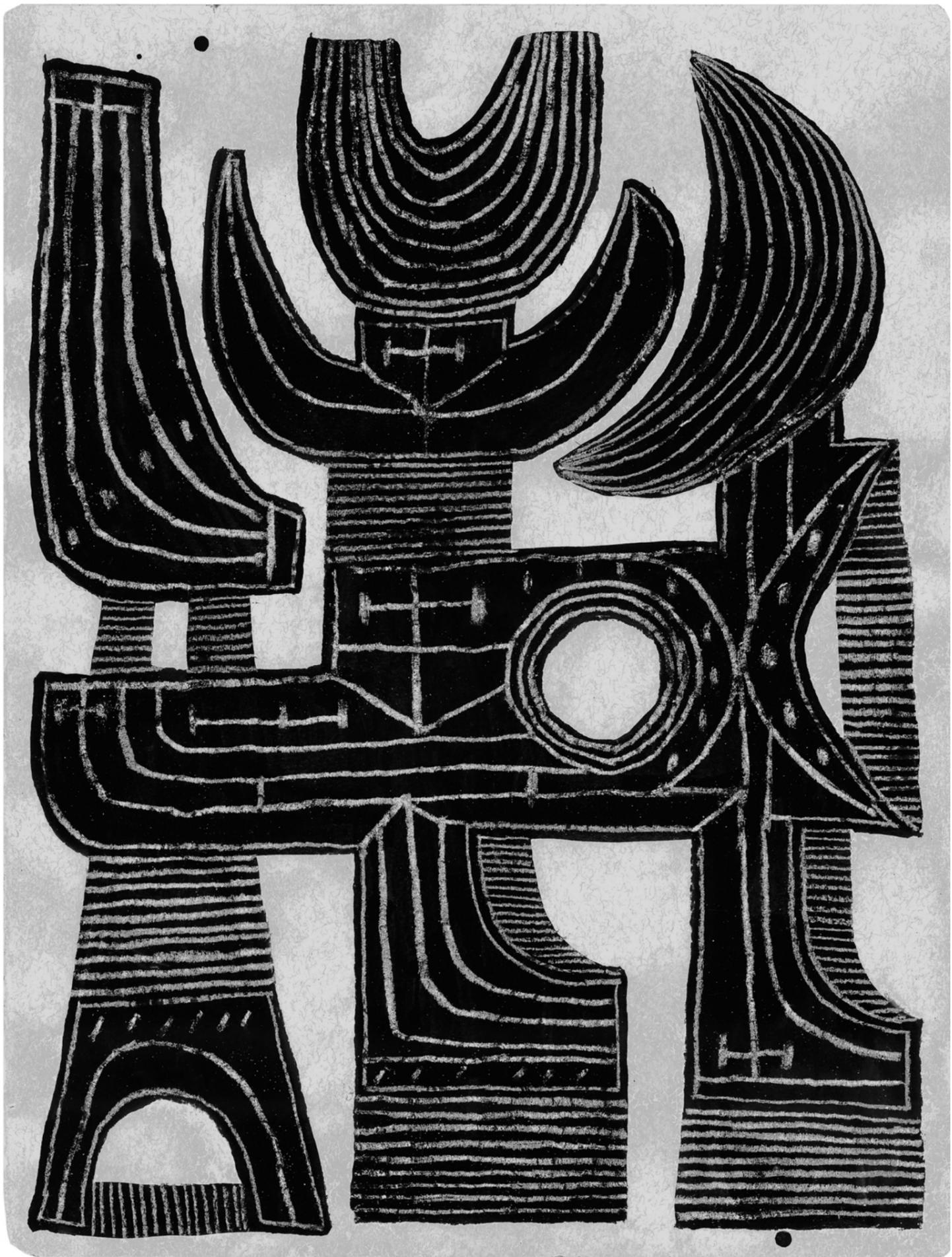
Il a un rôle d'exutoire oui, il est obsessionnel aussi. Je suis obligé de travailler – enfin de dessiner – tous les jours. C'est s'offrir de ne pas savoir ce qu'on va faire dans la journée. Savoir qu'on va y être, y aller, avec tous ces outils autour, et de sentir directement ce qui va appeler l'intérêt. Ce système de géométrie que j'ai commencé durant mes études appelle à la recherche. J'ai commencé à dessiner de tout petits stickers quand j'étais à Versailles, que j'ai multipliés en essayant d'écramer toutes les géométries : je me suis vite rendu compte que c'était juste impossible. J'ai commencé cette recherche en céramique : passer en volume quelques éléments qui étaient avant des sortes de micro-plans de bâtiments précis – en trois dimensions c'est complètement infaisable. C'est quelque chose qui reste dans le cerveau, et au contact quotidien on travaille avec d'autres artistes... La géométrie est absolument partout. Et quand on décide de commencer à les mélanger, à les hybrider, on n'en finit plus. J'ai fait des stickers pendant deux ans, et ils sont devenus des dessins à part entière. Je me suis dit : "Peut-être que je peux faire une composition juste avec ça". À la base, je créais de petites énigmes que je collais dans l'école sans vraiment de règle et de sujet. Une intrigue sans rien derrière.

L'exposition pose l'hypothèse d'un actuel renouveau – ou d'une redécouverte – du dessin à la main. Quel est votre avis concernant ce potentiel constat ?

Aujourd'hui, je suis plutôt au contact de jeunes artistes qui sont à Porto. On est beaucoup, dans mon cas, originaires de différents pays. Beaucoup sortent des études, d'autres ont un parcours différent. Il n'y a pas vraiment un unique trajet, mais j'ai l'impression qu'il y a peu de monde qui dessine. Ça n'est pas qu'il y a une honte d'assumer son trait, mais il y en a sûrement eu beaucoup dans les musées aujourd'hui. Ceux qui sortent des écoles ne sont pas attirés par ça. Il y a tous ces nouveaux outils qui ont l'air fascinant et il y a une sorte de rejet du dessin. Après, si l'on se concentre sur ce qui est le plus intéressant, le dessin en architecture, je pense qu'il y a forcément une réaction. Et plus les outils vont se complexifier et vont atteindre des niveaux de qualifications élevées, il y a peut-être une scission qui va se créer. Je suis un peu partagé sur cette question de renouveau. Ce que je vois aujourd'hui reste très calé à une représentation qui ne se fait pas forcément à la main, dans les couleurs, dans les textures. Plus l'outil numérique va se perfectionner, plus il y a de gens qui vont se mettre au dessin à la main, et ne pas perdre de temps à apprendre ces outils-là. Finalement, il y a vingt ans, tout le monde dessinait ; et maintenant plus personne ne dessine. Pour moi, ça n'est pas un renouveau : c'est plutôt un monde parallèle. Personnellement, c'est l'école qui m'a appris mes

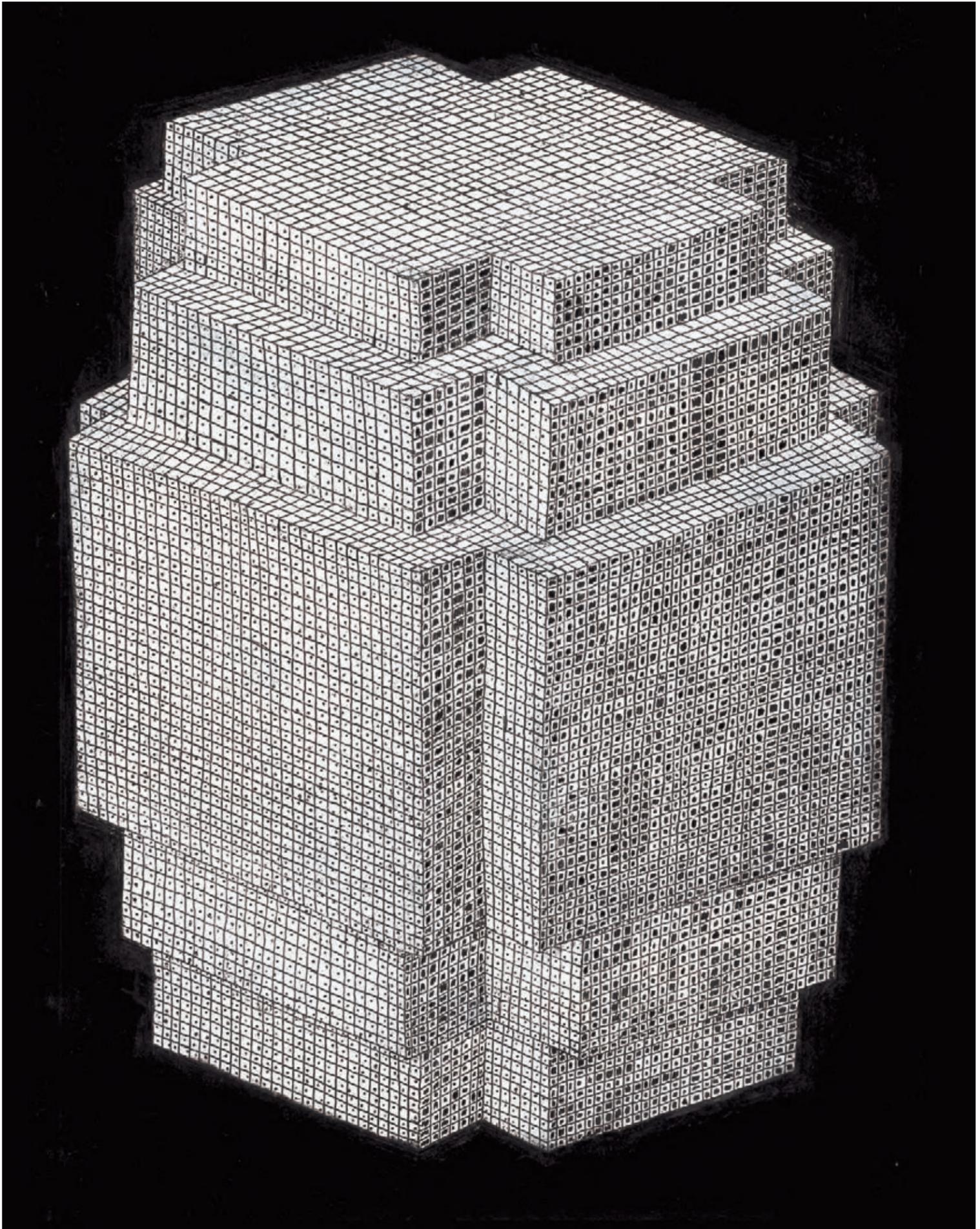
dessins, grâce aux ateliers de projet que j'ai choisis, qui m'ont permis de travailler le dessin au même niveau que le projet à part entière. Dans ce sens là, oui, il y a un renouveau – ou en tout cas il est en cours s'il y en a un.





Helios, Encre de chine et craie sur papier, 35 x 25cm, 2018, Porto, Victor Marqué

Stèle, Huile sur papier, 34 x 24cm, 2018, Porto, Victor Marqué





STEPHAN ZIMMERLI

Stephan Zimmerli, architecte de formation, s'inscrit au croisement de plusieurs disciplines. Musicien, scénographe et enseignant, le dessin est pour lui l'activité de choix d'un tempérament sensible et déterminé. La concentration, l'assiduité et le rituel engageant le dessinateur dans une nouvelle manière d'être au monde : celui qui trace son environnement sur le papier ne finirait-il pas peu à peu par l'absorber ? Pour Stephan Zimmerli, dessiner, est aussi une nécessité, pour ne pas dire une affaire de survie. Si le dessin agit comme bouclier face à la violence du monde, il s'agit d'un passeur : sa pratique est aussi une manière de se l'approprier - de le toucher avec les yeux.

LE CHAMP DES POSSIBLES

Je ne saurais retracer ce qui m'a mené au dessin. Au fil du temps, j'ai plutôt l'impression que c'est le dessin qui m'a mené où il voulait. Ça a commencé, à ce qu'on me dit, avant même que ma mémoire ne commence à l'enregistrer.

Dans ma famille vietnamienne, il y a un rituel un peu déterministe - ou superstitieux si l'on veut - auquel on soumet le nouveau-né. À un an, quand il est en âge de s'asseoir et de saisir des objets, toute la famille se rassemble, on installe l'enfant sur une table, et les parents disposent autour de lui tout un champ d'objets, choisis pour symboliser chacun un métier : un stéthoscope, un livre, une calculette, une petite voiture, un vêtement, une plante, un outil... On lui en fait faire le tour pour s'assurer qu'il perçoive toute cette multitude. Et on prétend que le premier objet dont s'emparera l'enfant indiquera sa vocation, et décidera de sa vie future. On me raconte que j'ai saisi le crayon. Un choix lourd de conséquences sans doute, mais à l'âge d'un an je suppose que c'était l'objet le plus évident à attraper. Je dois encore vérifier la véracité de cette fable familiale, qui pourrait bien avoir été reconstruite *a posteriori*, comme tant d'autres pans de mémoire collective - mais l'image de ce champ des possibles m'a toujours amusé.

Un de mes plus anciens souvenirs - conscient celui-ci, à l'âge de trois ou quatre ans : mon père qui m'enseignait les bases de la perspective : une ligne d'horizon à hauteur des yeux, un point de fuite et des lignes qui s'y rejoignent, se métamorphosant soudain, par la magie de quelques traits verticaux et horizontaux, en rails de chemin de fer, en wagons d'un train infini. J'étais fasciné par cette immensité qui s'ouvrait sous mes doigts. Je crois que je n'ai quasiment plus passé un jour sans dessiner, depuis.

D'ailleurs tous les enfants dessinent, assez spontanément il me semble. Il suffit qu'un outil traçant tombe entre leurs mains, et ils produiront du signe, des formes, des explosions, tout ce qui rend les gestes visibles et agissants (nul besoin de papier d'ailleurs, un mur blanc, un vêtement ou un quelconque support suffisent). La question ne serait donc pas tant de savoir pourquoi l'on dessine et d'où cette impulsion nous vient-elle, que de tenter de comprendre pourquoi l'on s'arrêterait de dessiner.

Toujours est-il que les injonctions à abandonner cette pratique ne manquent pas, tout au long du parcours scolaire, et professionnel... Et parfois c'est seulement un tempérament obstiné - voire obsessionnel - qui joue le rôle de moteur pour entretenir cette pulsion graphique, malgré son inutilité apparente dans la machinerie productiviste à laquelle on est méthodiquement astreint.

Il y a parfois quelque chose de l'ordre de la nécessité ou de la survie dans le rituel du dessin. Pour l'enfant que j'étais, à une période où la pression et la violence des êtres et des situations alentour étaient suffocantes, le dessin devenait une protection, un bouclier en quelque sorte. Contre la force, la violence physique et mentale qui s'exerçait dans la cour d'école, je n'avais souvent que le crayon et le papier pour lutter, pour me construire une bulle, et des amitiés parfois. Peut-être ces dessins retrouvaient-ils ainsi d'une certaine manière le rôle primitif de certains talismans, peintures rupestres shamaniques, ou signes magiques dotés d'un pouvoir effectif sur la réalité des humains, sur l'éloignement des mauvais esprits. Ou peut-être voulais-je juste m'en persuader.

Pas complètement par hasard, je me mis vers l'âge de huit ans à dessiner surtout des machines volantes, par centaines et dans les moindres détails ; en analysant méticuleusement par le dessin leurs formes, leurs géométries aérodynamiques, leurs structures internes, leurs couleurs, je vivais la tête dans ces images, c'est à dire souvent à trente mille pieds d'altitude.

Au collège, histoire de vaincre la peur des autres ou la distance qui me séparait d'eux, je me suis fait violence en m'attaquant aux portraits, à l'observation et au ressenti des visages et des silhouettes. C'était une autre dimension, insaisissable et difficile - car vivante et mouvante - qui s'ouvrait. Et je devais toujours faire face à la déception des camarades qui, une fois le portrait fini, me disaient que ça ne leur ressemblait pas, que ça les grossissait ou les amaigrissait, que ça les vieillissait. Malgré tout je prenais ça pour une injonction à persévérer, et après l'apprentissage des portraits, de la figure humaine, de l'observation aigüe des visages des amis, ce furent ceux des professeurs, dessinés en cachette dans les agendas pendant les longues heures de cours au lycée Henri IV, puis publiés dans le *fanzine* clandestin créé avec des camarades, qui nous valut d'être quasi-expulsés de l'établissement pour en avoir ainsi caricaturé la hiérarchie. Et pendant quinze ans, le dessin a ainsi poussé, jour après jour, comme une chose vitale, une respiration, une zone de liberté sous-jacente. C'était un langage non-verbal, beaucoup plus fluide et libre que celui des mots, des chiffres, de la syntaxe et de la rhétorique. Mes agendas et carnets de cours se remplissaient de tentatives permanentes de saisir ou de recréer ce que je voyais autour de moi ou ce que j'imaginai.

C'est à l'École des Arts Décoratifs de Paris, que des enseignants, radicaux ou provocants, s'appliqueront à défaire ces acquis autodidactes et académiques trop perfectionnistes, pour me pousser dans des retranchements et des zones inexplorées : abstraction, geste, accidents et expérimentations, nouvelles manières de regarder et de percevoir le réel, plus brutes, à travers l'acte dessiné. Se faire violence, sortir de ses marques, oublier tout ce que l'on croit savoir, accepter de sauter dans le vide sans savoir où l'on va atterrir, utiliser des outils qu'on ne maîtrise pas, en lâchant prise sur des réflexes acquis et des habitudes de vision et de pensée. Une série de chocs qui s'apparentaient plus à une déprogrammation qu'à une formation scolaire classique : apprendre à désapprendre.

Ces déstabilisations ouvraient la porte à d'autres curiosités : alors je décidai d'approfondir mes études, non pas dans le dessin directement, mais vers l'architecture, la scénographie de théâtre, la photographie. Tous ces champs à défricher, dans lesquels le dessin pouvait trouver sa prolongation, comme une plante qui pousse, bifurque, se déploie. Avec l'idée diffuse, que ces arts parallèles modifieraient l'ADN du dessin initial, par influence, contrainte, ou contamination.

À l'école d'Architecture de Paris-Belleville, c'est un autre peintre, Jean-Baptiste Sécheret, qui me poussa dans le dessin de lumière et d'architecture, dans la poussière de charbon, l'étude de l'atmosphère et du pigment. Il invita un peintre chinois pour nous transmettre la tenue du pinceau, l'énergie et la profondeur du trait d'encre dans le papier de riz. Il tentait de nous faire voir ce que nos yeux, éduqués et

dressés par la psyché collective occidentale, ne savaient pas reconnaître. Plus qu'une simple technique de représentation, le travail du pinceau devenait une clé pour accéder à d'autres manières de percevoir et comprendre le monde visible et invisible.

À l'Accademia di Architettura de Mendrisio, ce fut une toute autre dimension qui s'ouvrait : dans l'atelier de Peter Zumthor, de concert avec les nombreuses maquettes atmosphériques et constructives en matériaux réels, le dessin acquérait un autre rôle. Par le diagramme conceptuel, le geste brut et rapide, il devenait outil de pensée, d'épuisement des possibles et de mise à l'épreuve des idées, à la frontière entre l'intuition, la rationalité, la présence physique. Remis en question profondément dans son rôle représentatif, le dessin trouvait là néanmoins sa raison d'être dans cette énergie de concentration du signe, dans la matérialisation manifeste des idées abstraites.

L'idée se fit jour, qu'il n'y aurait jamais de fin à cette recherche, que les limites du dessin seraient toujours une illusion, qu'il existerait toujours une autre manière de regarder, de retranscrire, de toucher le réel par le dessin. Il faudrait pour cela, accepter de toujours déconstruire, remettre sur le métier ses gestes, ses filtres de vision, ses préconceptions.

Les quinze années qui suivirent, partagées entre projets d'architecture, scénographies de théâtre, compositions musicales, tournées et productions d'albums au sein du groupe de folk-rock Moriarty, allaient achever de bousculer de force ces lignes déjà floues. Mais même dans les pires moments de chaos, de conflits entre tous ces champs d'action entrelacés, le dessin s'est toujours révélé pour moi comme le lien, le fil conducteur capable d'articuler des métiers en apparence opposés et inconciliables.

RITUELS :

LE DESSIN, OUTIL D'INTERROGATION PERMANENT DU RÉEL

Cette manie graphique a toujours été un refuge clandestin, une sphère suspendue, un acte pulsionnel et presque addictif (comme l'est devenue, en parallèle, la musique). Alors, sans même que cela soit une décision consciente, j'ai initié cette discipline quotidienne, comme un rituel intime, depuis presque trente ans : une page, un dessin, quotidiennement... Chaque jour vécu, une page dessinée, et tournée, tendue vers la page suivante. Le temps de vie, solidifié, sédimenté, qui se dépose en traces dans des carnets, comme une mémoire matérielle. Souvent, dans ces carnets, par accident, usure, bavure, les pages se mélangent les unes aux autres, l'encre traverse le papier donnant naissance à des chimères et des hallucinations mémorielles fortuites, souvent plus signifiantes que les croquis eux-mêmes, d'ailleurs.

En regardant des inconnus, en observant l'humanité qui défile sur les quais des gares, aux terrasses des cafés, en attente et en transit dans les aéroports... l'acte du dessin est une autre manière, comme dirait Merleau-Ponty, de toucher le monde avec les yeux, une façon de s'abîmer dans les choses, de se frotter aux autres.

Le croquis spontané est un instrument de contact humain, d'être-au-monde : souvent, lors de voyages lointains, j'ai utilisé le dessin comme langage, seul moyen de communication possible. Au Vietnam, sur une île de pêcheurs au large de Nha Trang, un croquis architectural du village, réalisé en quelques heures puis laissé en cadeau sur le mur de la salle communale, fut mon seul moyen de communication avec ces lointains cousins dont je ne parlais ni ne comprenais la langue. Plus près, je revois le petit café sur la place de Spitak en plein coeur de l'Arménie, où après avoir dessiné un des vieux travailleurs assis au fond de la salle, toute la famille et les amis ont commencé à défiler à ma table pour avoir chacun leur portrait... l'échange avec ces inconnus, sans un seul mot de vocabulaire commun, reposant entièrement sur le langage

dessiné, mais entr'ouvrant une porte vers une dimension profondément humaine, dans les échanges de regards et de temps donné.

Le croquis, dans ces moments vécus intensément au présent, se retrouve enchâssé dans l'expérience collective. Il s'agit juste de capter cette vie, de la révéler, d'en accepter les beautés imprévues, de l'intensifier et de se fondre en elle.

En restant longtemps immobile à dessiner, assis contre un mur ou rivé à une table de café, on finit toujours, absorbé dans la concentration du tracé, par absorber réciproquement le monde autour. Robert Doisneau décrivait d'ailleurs cette même sensation lorsqu'il choisissait un lieu où se poster, et guetter dans l'objectif de son Rolleiflex, en devenant peu à peu invisible à la foule passante, par immobilité, à l'instar d'un chien ou d'un platane qui fait partie du décor. Dans cette temporalité ralentie à l'extrême, jusqu'à se fondre dans les lieux, le photographe et le dessinateur puisent ici dans le même instinct de chasseur-guetteur, mimétique et empathique.

Poussée à l'extrême, cette lente observation est une décantation des choses et des êtres, des phénomènes et des énergies à l'œuvre en eux... Ce processus nous traverse, il chemine de l'œil et des autres sens jusqu'au cerveau, puis son écho se propage à travers le système nerveux et la main, jusqu'à l'outil, jusqu'à la trace sur le papier. Et il se crée alors une danse étrange entre le monde perçu, le monde intérieur de l'esprit, et l'image qui apparaît sous nos doigts. C'est la pensée propre à la main, un circuit d'interactions subconscient, intuitif et rapide, une sorte de *feedback* où l'on ne sait plus si l'origine du dessin se situe dans le monde extérieur ou dans le monde intérieur.

À force de dessiner chaque jour, chaque heure, j'ai souvent été traversé par cette sensation : que l'on devient peu à peu ce que l'on dessine, en une forme de lente métamorphose, de contamination ou d'alchimie. Le dessin n'est pas une simple restitution du réel, de l'autre, du sujet. Il est un point de contact, un moment d'ingestion du réel par tous les pores de la peau et toutes les terminaisons de notre appareil sensitif et neuronal. À un certain degré d'abandon et d'intensité, le dessin devient une façon de se dissoudre dans le réel, de sortir de soi-même, de s'abîmer dans les choses qu'on observe. Avec la musique, il partage cette étrange faculté, celle de pouvoir nous mettre dans un état de transe, une sorte de dissolution dans les éléments qui nous entourent.

C'est un geste quotidien, de chaque heure. Une gymnastique de la main et de l'œil, qui permet de rester éveillé au réel, au monde alentour, aux lieux et aux lumières, aux personnages que l'on croise dans les rues et les trains, tout ce qu'on risquerait d'oublier de ressentir, derrière le voile de l'habitude et des routines.

Un jour, dans l'exigu Tube londonien, j'esquissais les visages des passagers, et une dame qui était debout à côté de moi, épia le carnet, et étonnée, dans un grand sourire et un accent britannique incisif, elle s'exclama : "*Oh, you draw... what you see !*". Une remarque aux accents tautologiques, qui sur le coup me frappa d'évidence. Tellement simple qu'on n'oserait pas l'énoncer.

Dessiner chaque jour, ce que l'on voit, obstinément. A la manière de Georges Pérec, tamisant le réel pour en faire surgir l'infra-ordinaire, ce serait une "*Tentative d'épuisement des lieux*"...

INFLUENCES

Quelles images, quels dessinateurs ont-ils eu un impact sur ma pratique dessinée ? Difficile de remonter le fil d'influences plus ou moins conscientes.

Je suppose que les dessins d'architecture de mon père, tracés au trait avec un feutre, furent, de façon mimétique,

ma première référence ; et au-delà, les croquis drôles et espiègles de mon oncle suisse, qui me disait qu'il y avait dans notre famille un *leitmotiv* du dessin, comme une pratique profondément ancrée depuis des générations, une habitude transmise sur un mode plus ou moins conscient, et qu'il fallait perpétuer.

Au quotidien, il y avait sûrement aussi les images que je voyais quotidiennement au 76 bis rue Vieille-du-Temple, à l'agence parisienne des architectes Andrault & Parat, dans laquelle mon père travaillait et où je passais des heures à déambuler, à observer les plans et les maquettes, à dessiner sur des bouts de calque en empruntant les feutres à alcool, dont l'odeur me faisait tourner la tête - peut-être y aurait-il là quelque chose à creuser autour du lien entre dessin et addiction, d'ailleurs.

Au collège, au beau milieu de la culture des bandes dessinées et des dessins de personnages ou de véhicules que réclamaient mes amis et cousins, je me souviens d'une découverte inattendue : les carrés magiques et musicaux de Paul Klee, surfaces géométriques et atmosphériques qui m'ouvraient un monde de possibles, ces jeux chromatiques dont je reprenais les règles pour composer des damiers de couleurs qui vibraient et m'intriguaient de façon hypnotique. Quelques années plus tard, à dix-huit ans, autre épiphanie : à la lecture d'un petit ouvrage de poche, profane, sur la vie d'un certain Charles-Edouard Jeanneret, les croquis de son *Voyage d'Orient* déclenchèrent instantanément en moi l'envie de voyager, de voir, de dessiner l'architecture, le plus loin possible.

Ensuite, ce fut Ernest Pignon-Ernest, lors d'une rencontre à l'École des Arts Décoratifs, qui me révéla une autre dimension possible du dessin, de l'interaction entre la main, les idées, la ville et la mémoire. Un dessin à la fois investi, incisif et puissamment incrusté dans le réel, qui me laissa une empreinte indélébile. Dans la modestie, et l'accessibilité de son langage aussi.

Au fur et à mesure de mes voyages d'études, je découvris les œuvres d'Antonio Lopez-Garcia, de Lucian Freud, de Francis Bacon, d'Edward Hopper, qui portaient en elles une essence temporelle profonde. Elles me parlaient via leur *Stimmung*, leur atmosphère. Le rapport organique entre la figure humaine, charnelle, sanguine, pétrie et tendue de flux vitaux, et les lignes architecturales, les atmosphères qui les enserraient me donnèrent envie de travailler toujours dans cette danse entre l'humain et l'espace, autant au théâtre qu'en musique ou en architecture. La condition humaine, ancrée dans la chair et dans l'espace-temps, y apparaissait comme condensée dans la matière de l'image, capturée, recrée par le geste et sa dynamique. Et il s'y ouvrait comme une fenêtre vers des temps perdus, une brèche mémorielle d'où ressurgissaient des réminiscences de lieux évanouis et soudain ressuscités : fonctions primaires de l'image dessinée, toujours valides.

En même temps, la matérialité directe et abstraite des peintures de Tàpies, de Beuys ou de Twombly me fascinait. Mais ce fut surtout l'œuvre de Rothko qui fut pour moi une grande révélation, émotive, perceptive et colorée. De l'atmosphère pure, sans forme donnée, juste une lumière-couleur, et la trace de la main et de l'esprit. Pendant longtemps, c'est donc surtout la peinture qui fut pour moi la nourriture du dessin. Et encore aujourd'hui je n'arrive pas à tracer une ligne très nette entre ces disciplines.

Bien plus tard, je redécouvris d'autres formes graphiques, à travers les livres-univers de Chris Ware notamment : architecture de l'image et du temps au-delà de la bande dessinée, condensation du temps vécu par le silence des cases, par la continuité mystérieuse des pages du livre. Il y eut l'œuvre de Hugh Ferriss aussi, ces visions vertigineuses et profondes de métropoles, de tours et de lumières en contre-plongée. Et dans un tout autre style, je repense au trait cinglant de Saul Steinberg, ses poèmes graphiques, sa capacité à

synthétiser des idées sinueuses et des vies entières dans de simples lignes tremblantes.

Ces illustrateurs me ramènent au dessin d'architecture, aux démarches singulières d'architectes qui ont su développer leur trait comme outil de recherche à part entière. Je repense aux dessins-plans narratifs de Carlo Scarpa par exemple, palimpsestes sans cesse repris trait sur trait, couleur sur couleur, géométriques construits comme s'ils étaient la trace d'une histoire, d'une énigme en train de se constituer. Dans ces strates et recouvrements de formes, émergeait la matière d'une architecture dense, des couches successives de sens, d'espace et de matières, constituées main dans la main avec les artisans qui les réalisaient.

Et puis je repense aux écrits, aux dessins fausement naïfs, aux langages idiosyncratiques de personnalités comme John Hejduk, Aldo Rossi, Peter Märkli ou Terunobu Fujimori - à la frontière de l'enfance, de l'art brut ou de la bande-dessinée eux aussi - qui m'ont ouvert une autre porte sur le dessin d'architecture. En évoquant une fonction qui serait moins celle de décrire ou de représenter un bâtiment, que de déclencher des possibles, de matérialiser des archétypes ou des silhouettes fluctuantes dans l'esprit.

Matérialiser l'image mentale cachée dans les arcanes du cerveau, la rendre tangible, manifeste, partageable : Le dessin est un passeur. Il opère assez habilement à la frontière entre la sphère interne de l'esprit et la réalité concrète et visible du monde physique, en un constant va-et-vient entre ces deux dimensions.

EXPÉRIENCES & POSITIONNEMENT

En naviguant, depuis plus d'une vingtaine d'années, entre plusieurs domaines - la musique, le théâtre et l'architecture -, je me suis rendu compte que le dessin, que je pensais être une routine interne, un simple dialogue intime se déroulant en toile de fond, jouait en fait un rôle beaucoup plus central et névralgique, en agissant comme un lien, un fil conducteur entre ces disciplines, jusqu'à les entrelacer entre elles.

Le développement simultané et parallèle de lignes de travail dans chacun de ces champs d'action - nommément, le son, la fiction et l'espace bâti -, s'est, finalement, toujours appuyé sur l'aptitude particulière du dessin à pouvoir établir des circulations de sens et d'idées, de formes et de méthodes d'une discipline à l'autre. En retour, ma pratique du dessin s'est retrouvée bouleversée par les interactions avec ces différents arts.

Dans sa dimension temporelle tout d'abord : l'univers fluide, intuitif, imprévisible et improvisé de la musique, et particulièrement le rythme de vie et l'espace-temps saccadé d'un groupe de rock indépendant en tournée, m'ont forcé à repenser le dessin et la notation de façon rapide, réactive et brute, par l'entrelacement des paroles, des images constituant l'univers graphique des pochettes de disques, des affiches de concert. Au sein du groupe Moriarty, depuis sa formation en 1995, il s'est agi de traduire l'essence d'une identité musicale - texture du son, principes d'écriture et de jeu, énergie collective - en textures graphiques, en modes de production - typographies tracées à la main, affiches dessinées sur des journaux collectés pendant les tournées, singularisation de chaque exemplaire des disques vinyles par des dessins uniques, réalisés parfois à deux-cents ou cinq-cents exemplaires...-, en allant vers une certaine économie de l'image et de la matière. Apprentissage de la réactivité, de la communication graphique à grande échelle, du travail collectif, avec les mains actives tout à tour sur la contrebasse, la guitare, ou avec le pinceau et le fusain.

En parallèle, le travail scénographique mené au sein de la Boutique Obscure - créée en 1999 avec le scénographe et metteur en scène Marc Lainé - s'est aussi nourri du dessin

comme mode de réflexion constant sur l'espace de la fiction théâtrale, par les esquisses de conception bien sûr, mais aussi par le déploiement de dessins à grande échelle sur les matériaux et structures formant le cadre de scène. Jusqu'à m'amener à repenser le dessin dans une nouvelle temporalité, celle de la narration et de la fiction. Dans les scénographies pour les pièces *Intérieur* à la Comédie Française en 2017, ou *Calamity / Billy* au Théâtre de la Croix-Rousse en 2018, par exemple, le dessin était rythmé, cadencé et scénarisé dans son développement et son mouvement, suivant les dialogues de Maeterlinck dans le premier cas, la musique de Gavin Bryars dans le second.

Dans le champ de l'architecture, le dessin et la pensée de la main se sont mis à développer un rôle conceptuel, atmosphérique au sein de projets mêlant espace et musique - comme le Studiolo Klein Leberau, architecture acoustique pour le musicien Rodolphe Burger - ou unissant muséographie, bande-son et dessins en un espace-temps unique - par exemple dans l'exposition *Doisneau et la Musique* conçue avec la commissaire Clémentine Deroudille à la Philharmonie de Paris en décembre 2018.

Au fil du temps, les projets qui se font jour sont de plus en plus souvent situés dans les zones de chevauchement entre les disciplines, dans les territoires hybrides, générant le besoin d'outils de travail et de conception spécifiques: là encore le dessin, par sa rapidité, son côté tout-terrain à la fois rationnel et intuitif, joue son rôle de liant, de catalyseur.

Ainsi, le spectacle *Vanishing Point* [road-movie théâtral de Marc Lainé, mis en scène au Théâtre de Chaillot et à l'Espace Go à Montréal en 2015], sur lequel je travaillais à la scénographie de l'espace ainsi qu'à la composition / performance de la bande-son, m'a donné l'occasion de développer un outil dessiné et écrit, une *timeline* ou ligne temporelle, sorte de partition trans-disciplinaire articulant l'espace scénique et l'espace sonore. Un rouleau-palimpseste qui, grâce au travail intuitif de la main, de la notation musicale, écrite et dessinée sur un même support, me permettait de suivre en temps réel les variations et mutations fluctuantes du spectacle pendant la création.

Cette notion de dessin-performance en temps réel, confronté aux contraintes du plateau de théâtre et du public, s'est trouvée mise à l'épreuve lors de la création du spectacle expérimental *Animal Moderne* en 2017 à la Ferme du Buisson. Il s'agissait d'y dessiner, en direct, sur des rouleaux de papier de six mètres de haut, un dessin architectural à grande échelle, juste armé d'une brosse et d'un seau de peinture noire. Exercice très physique, puisque pour tracer des traits à cette échelle il faut mobiliser le corps dans une sorte de danse-extension rapide et précise. Chaque coup de pinceau était alors sonorisé et amplifié en direct, jusqu'à devenir une sorte de *"percussion graphique"* sur laquelle les musiciens commençaient à jouer des guitares et des claviers. Le public *entendait* littéralement le rythme architectural devenir une pulsation sonore, de façon directe. Mais pour le dessinateur-musicien que j'étais, cela a provoqué une étrange distorsion, inédite, à laquelle je ne m'attendais pas : en direct, devant quelques centaines de personnes, la moitié de mon cerveau tentait de se concentrer sur la perspective, la composition, le rendu graphique du dessin, tandis que l'autre moitié se focalisait sur le maintien du tempo percussif, comme un batteur qui doit garder la cadence pour soutenir le jeu des musiciens jouant avec lui. Le résultat : un dessin distordu par une tension musicale interne, représentant une architecture se déformant malgré elle, en implosion sous l'effet implacable de la musique.

À la clé, une sorte de brèche, de porte ouverte vers d'autres modalités de pratique graphiques, soudain confrontées à des contraintes temporelles, dramaturgiques, physiques qui en altèrent toutes les règles. Je crois que c'est ce type de fissure, cet autre champ des possibles s'ouvrant au point de contact entre plusieurs disciplines, que je cherchais depuis vingt ans par le dessin.

MNÉMOTOPIES

Afin de structurer les interactions entre ces différentes disciplines, j'ai commencé, un peu par jeu, à recourir au dessin d'une autre façon : en développant une architecture mentale (en écho à l'Ars Memoriae antique, qui enseignait à construire des "palais mentaux" afin de permettre l'ordonnement des concepts et de la mémoire). Cette structure de spatialisation de la mémoire, ou "mnémotopie", se présente sous la forme d'un édifice imaginaire, un espace tri-directionnel où trois pièces - dédiées chacune à un champ d'action (musique / théâtre / architecture) - se chevauchent et s'entrecroisent, donnant lieu à des hybridations. Au centre de cette structure, et donc à l'articulation de toutes les autres disciplines, un quatrième espace est dévolu au dessin et aux arts de l'image.

En me déplaçant mentalement à travers ces espaces, j'y inscris des objets ou images qui me signifient chacun des projets en cours. Un principe mnémotechnique mais aussi, concrètement, une façon de faire dialoguer les différents domaines et de recentrer le fonctionnement de cette machine autour des pratiques dessinées...

C'est ce théâtre de la mémoire qui est exposé ici, habité par une sélection de projets trans-disciplinaires confrontant le dessin aux différentes situations et contraintes créées par ces frictions de champs d'action.

RÉSURRECTIONS

Pourquoi dessiner aujourd'hui ? Je me pose souvent la question. Il faut sans cesse réinterroger, redécouvrir le rôle et la source de ces étranges pulsions : tracer, observer, ressentir par l'acte même du dessin ; être au monde, être au temps, être aux autres. Transmettre des choses invisibles.

Cette question revient hanter la discipline, sans doute comme au moment-clé de l'invention de la photographie au milieu du XIX^e siècle : cette dernière a-t-elle, d'un coup d'obturateur et de sels d'argent, rendu obsolète la représentation figurative du monde pratiquée et affinée depuis des siècles par les peintres, les graveurs, les illustrateurs ? En partie, sûrement - elle aura forcé ces formes d'art séculaires dans leurs retranchements en les frappant d'obsolescence dans leurs pratiques les plus conventionnelles. Mais si la photographie a, en quelque sorte, enlevé aux arts dessinés le monopole de la représentation du réel visible, elle a en même temps libéré leur potentiel d'invention et d'expression du monde mental et invisible, en les délestant de leur rôle purement informatif et documentaire vis-à-vis de la réalité. Bien sûr ce schéma est un peu binaire, et presque deux siècles plus tard, l'art photographique et l'image dessinée coexistent sur un mode plus complexe que dans ce simple scénario d'opposition. Mais ce parallèle, cette mise en défaut du dessin par la photographie, vient éclairer l'opposition entre le dessin manuel et le digital, et revient interroger le geste dessiné dans sa nécessité, à l'époque de la digitalisation galopante du monde, d'un côté, et à l'aune des pratiques dites conceptuelles de l'autre.

Représenter le monde intérieur, matérialiser les images mentales : le rôle du dessin et des arts visuels dans cette médiation entre l'invisibilité des idées et le monde extérieur et visuel est-il immuable ?

Si l'on en doutait, la convergence des technologies d'imagerie neuronale et des algorithmes d'analyse d'image est en train de faire advenir ce fantasme dystopique : une machine réussit maintenant à lire en temps réel et à restituer sur un écran ce que le cerveau humain est en train de visualiser ou, mieux, d'imaginer. Certes, pour l'instant avec une faible résolution, mais ce n'est apparemment qu'une question de temps avant que ces outils n'atteignent une précision si fine qu'ils puissent nous devancer dans la visualisation et la restitution externe de nos images mentales les plus secrètes... On peut présumer - sans même parler des conséquences sociétales, économiques et politiques de ces inventions - que cette transparence du cerveau à la machine

sera à même de bouleverser le rapport entre sphère mentale et réalité physique.

Ce seront alors peut-être les imageries virtuelles, la photographie, la vidéo et les autres techniques de production digitale des images qui seront à son tour remises en question. Et dans cette mutation profonde du statut des images dans les sociétés humaines, quel rôle aura donc le dessin, ce geste archaïque, primitif ? Est-ce qu'il pourra garder ce rôle précieux, de sismographe de l'invisible, de l'infiniment ténu ?

Au milieu d'une vie qui s'électronise de façon accélérée, la main qui saisit le réel, qui trace des signes avec un outil sur une page, qui tatoue des surfaces avec des images, c'est au moins un geste qui a une évidence, une simplicité salutaire : il sonde le monde pour le recréer. Il maintient l'esprit dans le corps. Sans besoin d'électricité, de réseau, de prothèses digitales. Sans besoin de matériel coûteux, fragile, encombrant, ni d'énergies voraces. On peut toujours dessiner et transmettre des idées - et même quelques émotions - avec un bout de charbon sur un panneau de bois, avec un peu d'encre sur une surface minérale, avec une mine fine sur un papier. Ce n'est qu'une intuition, mais dans les territoires tumultueux qui s'annoncent, les crises énergétiques, les conflits et mouvements humains qui couvent... Le caractère en apparence fragile, à la limite du dérisoire, de ces gestes élémentaires pourrait bien s'en révéler le plus grand potentiel.

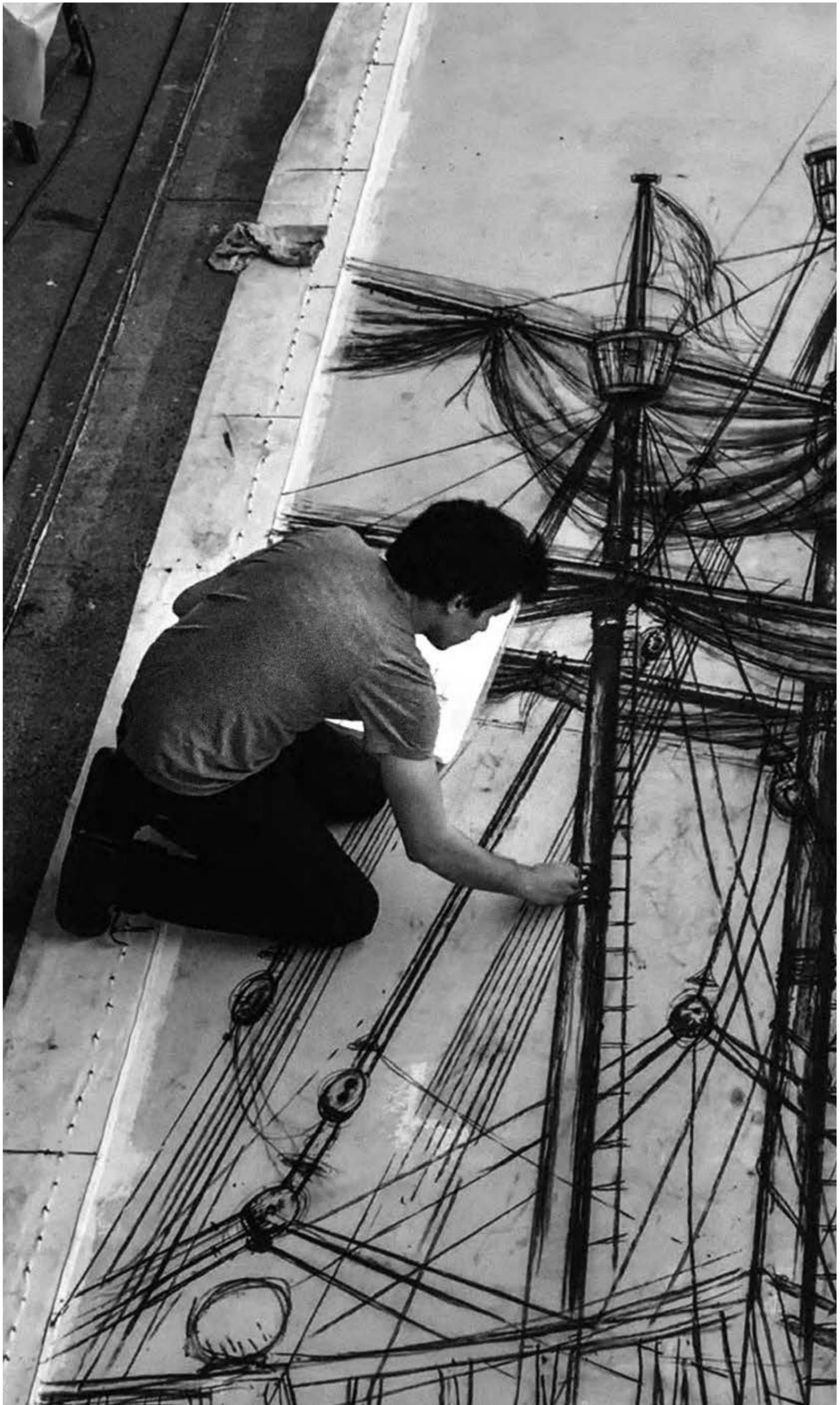
Un parallèle avec la pratique musicale résonne ici, en écho. Je me souviens d'un concert joué avec mon groupe, au début de nos tournées, dans une petite chapelle du XIV^e siècle perchée dans les Vosges, à Sainte-Marie-Aux-Mines. L'orage tonnait depuis quelques minutes dehors, dans la vallée, il se rapprochait. Les premières chansons du concert furent ponctuées de grondements de tonnerre en crescendo, d'éclairs en stroboscope à travers les fenêtres. En plein milieu du troisième morceau, d'un coup sec, la foudre frappa tout près du bâtiment, tétanisant tout le public et faisant instantanément sauter les fusibles de tout le fragile système électrique, des lumières à la sonorisation... En un instant, nous fûmes plongés dans l'obscurité et le silence. Tous les artifices technologiques, l'ingénierie du son et des éclairages, soudain rendus muets et aveugles.

Dans la chapelle obscure et battue par la pluie et le tonnerre, on ne voyait qu'à la lueur des éclairs intermittents qui éblouissaient les vitraux, et grâce à quelques cierges encore allumés sur les candélabres. Le public était sonné, persuadé que le concert était terminé par la force des choses, faute d'électricité. Dans la demi-pénombre, je me souviens de cet instant en équilibre, à se regarder, et s'écouter avec les autres membres du groupe, nos instruments acoustiques soudain audibles, à nu. Et après ces quelques secondes de stupeur, la réalisation que, non, le concert n'était pas fini, mais que l'on pouvait continuer à jouer sans amplification, sans projecteurs. Le groupe reprenait la rythmique, juste un peu plus fort, en essayant de se mettre au diapason de l'espace réverbérant de la chapelle, et notre chanteuse reprit le couplet suivant... Nous vîmes le public étonné, presque incrédule, et une vague monta, une cohésion, une sensation de frisson, celle d'être serrés les uns aux autres dans une petite nef ballottée par les vagues, mais qui, par la magie simple de l'acoustique, pouvait encore naviguer. Et le concert se poursuivit loin dans la nuit, et resta un des plus mémorables de toutes nos tournées. Si notre musique avait reposé sur l'électronique, les effets digitaux ou les vidéo-projections, ce soir-là le concert se serait achevé au bout de dix minutes, face aux éléments.

Souvent, armé d'un papier et d'un pinceau ou d'une mine de plomb, d'un quelconque papier, on ressent le même type de stabilité, la même confiance. Celle du geste primitif et direct, sans technologie, sans intermédiaire, sans électricité ni réseau : une sorte d'*a-cappella graphique*, une fragilité qui n'en est pas vraiment une, plutôt une flexibilité et une adaptabilité tout-terrain. Au-delà de la résilience, ce serait même une forme d'anti-fragilité, comme une structure qui se renforce au fil du temps et des contraintes subies.

Alors si tout s'éteint, il nous restera toujours les
mains, la voix, et le dessin.

Portrait de Stephan Zimmerli: Réalisation des dessins pour "Tableau d'une Exécution" de Howard Barker, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre des Célestins, Lyon, ©Stephan Zimmerli, Novembre 2017)



NELSON LARROQUE

C'est en entrant à l'école d'architecture que Nelson Larroque a redécouvert le plaisir de dessiner. Et, plus précisément, un moment déclencheur de ses études lui a permis de revenir à cette pratique : il s'agit d'un échange en Nouvelle-Zélande, dans une école qui partageait ses locaux avec l'unité de design industriel, où le dessin à la main avait la part belle. Nelson privilégie toujours la coupe et le plan. Le jeune dessinateur revendique un dessin qui explore, qui prime par le plaisir qu'on a à le faire ; il n'est pas une fin en soi, mais plutôt moyen de recherche et un moment de détente. Ses expérimentations l'ont mené aujourd'hui à la fabrication d'une machine aussi curieuse qu'inspirante - une machine à dessiner.

Pouvez-vous nous parler de votre parcours, nous expliquer ce qui vous a mené au dessin ?

J'ai commencé à dessiner dès l'âge de dix ou onze ans. Je me souviens avoir copié une grande quantité de *tags* que je trouvais sur Internet à ses débuts, ou sur les parois que je voyais. Je m'amusais à les redessiner : c'était mon premier rapport au dessin. Arrivé à l'adolescence, je n'ai plus dessiné du tout – plus rien. Jusqu'au jour où j'ai intégré l'École Spéciale d'Architecture, en 2007. C'est là que j'ai repris crayon et feutre pour dessiner mes premiers projets étudiants. Et étrangement, en première année, je ne dessinais pas énormément à la main. Dès la deuxième année, on est passés sur ordinateur. Il y avait toujours les croquis, pour dessiner les ébauches de projet. Depuis que j'ai terminé mes études, la pratique professionnelle du dessin est beaucoup plus présente – notamment, lorsque j'étais dans une jeune agence au Chili, on dessinait beaucoup de maison par des plans et coupes à la main, ensuite retranscrits sur ordinateur. Depuis, j'ai retrouvé un peu de temps pour dessiner à la main, faire de petits dessins pour moi-même. Je suis très attiré par tout ce qui est en 2D – plans et coupes. Après un échange en Nouvelle-Zélande où j'ai découvert un côté beaucoup plus "anglo-saxon" du dessin, que l'on retrouve dans des écoles comme la Bartlett, beaucoup plus expressionnistes. Je suis revenu à l'École Spéciale où j'ai eu Peter Cook en tant que directeur d'atelier et de diplôme. Lui, grand fanatique du dessin, m'a poussé à chercher des théories, des thèses à travers le dessin. C'est grâce à lui et ses références que j'ai pu repartir dans cette pratique. Même dans les rendus finaux, on teste, on explore. Ça n'est pas conventionnel.

Quelles sont les conditions dans lesquelles vous dessinez ?

Je dessine toujours chez moi, dans mon appartement, sur mon bureau – et très peu dans les lieux professionnels. Ce n'est jamais exposé, jamais montré : il y a quelques dessins que je garde pour moi, toujours en coupe, plan, deux dimensions et dessin au trait noir et blanc, avec des ajouts de couleurs souvent par la suite. Les formats varient du A4 au A2 : quand c'est du A2, c'est plutôt du dessin 2DCad, que j'imprime puis par-dessus lesquels je m'amuse. Il y a toujours un type de papier qui est pour moi assez important dans le dessin, un peu plus épais ou granuleux. Je dessine très peu sur du papier blanc, A4, typique photocopie. Le papier fait pour moi partie de l'expression du dessin. Je ne m'adresse pas à quelqu'un, c'est vraiment un plaisir personnel. C'est une sorte de recherche. Peut-être qu'un dessin me permettra de développer un projet par la suite, de trouver une corrélation. Ça n'est pas un but en soi, c'est un moment de détente.



Combien de temps consacrez-vous à cette pratique du dessin ?

Pour les dessins les plus récents que j'ai faits, je ne passais pas plus d'une demie heure ou une heure dessus. Ils avaient pour particularité de n'être faits qu'au trait – un trait qui ne se recroise jamais. Ces dessins ne mélangent pas plus de deux ou trois couleurs sur la planche.

Puisque nous parlons des couleurs, des outils : avez-vous toujours la même "recette" pour dessiner ? Ou est-ce que les crayons, les formats, changent en permanence ?

Je suis très à l'aise avec le feutre. Pour moi, le dessin, c'est aussi l'occasion en tant qu'architecte de faire autre chose que de l'architecture et de s'amuser. C'est pour cela que j'apprécie beaucoup ce que fait Smiljan Radic ; lui qui est un vrai artiste s'amuse à faire des aplats de couleurs farfelus. Le dessin est vraiment l'opportunité de trouver des expressions différentes et de s'amuser.

D'autres artistes, en plus de celui que vous venez de citer, vous inspirent-ils ?

Il y a aussi les frères Bouroullec, que je découvre au fur et à mesure. J'étais attiré à un moment par les collages – ceux de Rem Koolhaas lorsqu'il était plus jeune.

Pouvez-vous nous parler du travail que vous présentez dans l'exposition ?

Le projet exposé est une machine qui a pour but de dessiner un trait de dix centimètres. Au départ ce projet était parti d'une frénésie, ou d'une vision que j'avais de la machine, qui me semblait assez fascinante en lien avec l'architecture. La machine a inspiré les architectes : Le Corbusier, Libeskind, et d'autres encore. Je suis parti dans la fabrication de mécanisme et de roues et j'ai lié cette machine à la question du dessin – ce qui était pour moi, à la fin du diplôme, une bonne boucle. Je trouvais ça assez ironique du dire : "Voilà : au bout de cinq ans d'études, j'ai appris à dessiner un trait". Bien sûr, c'est un peu plus poussé que ça, le trait a une grande signification pour nous. L'objectif était de faire deviner aux spectateurs autour de la machine quel était son but et de les faire réfléchir sur l'importance de ce trait. L'exemple que je donne souvent est celui des frontières, notamment celle entre le Mexique et les États-Unis. Au final, sur une carte, il s'agit juste d'un trait. Mais ce trait a tellement de conséquences politiques, entre deux visions du monde. La force de ce dessin est pour moi sous-estimée. Une personne pédale sur une machine en bois construite avec l'aide d'un menuisier à la retraite. On a passé cinq ou six semaines ensemble à la construire. J'apportais les dessins, lui m'expliquait les techniques. C'est tout ce processus, toute cette lenteur pour arriver à un trait de dix centimètres qui est complètement décalée et qui, je l'espère, ajoute de la force encore au projet.

Puisque nous en sommes à parler du dessin assisté par la machine, quel est votre regard vis-à-vis du dessin informatique ? Pourquoi l'architecte dessine-t-il encore à la main ?

C'est très facile : c'est pour la rapidité. C'est le premier geste qui te vient de la tête vers la prolongation de la main, directement sur le papier. Les architectes y gagnent du temps pour communiquer une idée. C'est le plus rapide et le plus percutant. Cela ne veut pas dire que je remette en doute tout ce qui est dessin en trois dimensions, ou sorti d'ordinateur. Pour moi tous ces dessins ont une valeur et une fonction. Mais la première fonction du dessin au trait est justement de communiquer le plus facilement possible d'une personne à l'autre. C'est assez drôle, puisque lorsque j'étais au Chili, j'y avais débarqué sans connaître l'espagnol. J'avais commencé

un travail d'architecte junior dans une agence et le dessin était la seule manière de communiquer avec les chefs. Toutes les communications passaient par une feuille A4 avec des croquis. Lorsque je dessine pour un concours, et que je décortique les papiers, je dessine une – mais une coupe extrêmement schématique, et une élévation, qui me donnent une vision de ce à quoi pourrait ressembler le bâtiment. Je suis convaincu que le bâtiment n'aura rien à voir avec le dessin, mais ça me permet de retranscrire toute la lecture que je viens de faire en cinq secondes sur un dessin. J'ai quatre heures de lecture qui sont retranscrites en dix secondes. Le dessin a la main a un pouvoir incroyable de synthèse !

Quel rapport la pratique du dessin entretient-elle avec le corps dans votre situation ?

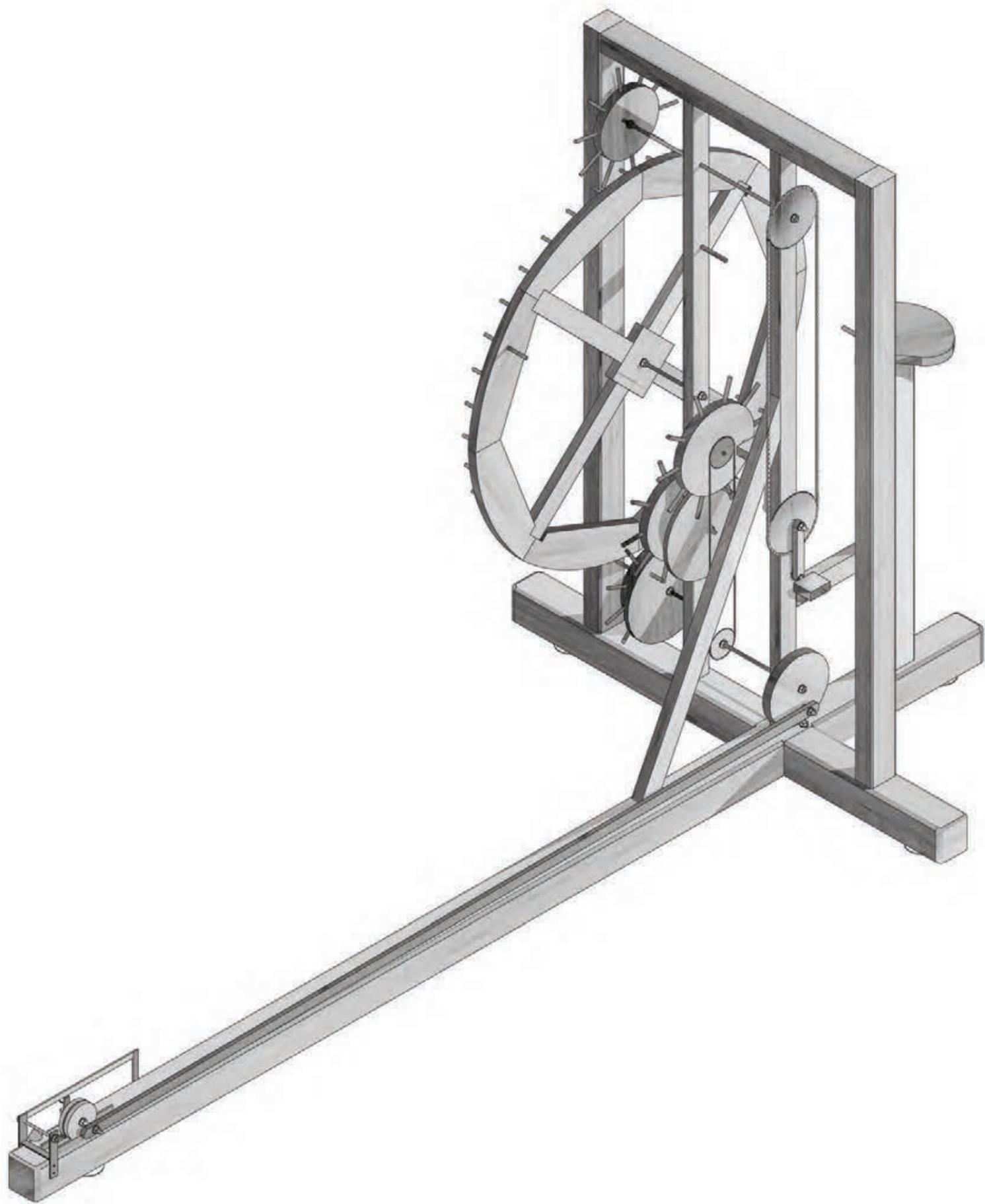
Je ne dirais pas que c'est méditatif, c'est juste un moyen de déconnecter, de penser à autre chose pendant un petit moment. Pour moi le dessin, c'est comme aller manger un bon fromage près de la mer [rires]. C'est très terre-à-terre, il n'y a pas de règle. Je dessine quand j'ai envie et c'est un moment de détente... et de non-réflexion.

Nous en arrivons déjà à notre dernière question. Pensez-vous que nous assistons actuellement à un renouveau du dessin en architecture ?

À la fin de mes études, j'ai vu énormément de collages très attirants, parfois expressifs, mais j'ai l'impression que c'est un effet de mode, une manière de se différencier de la 3D. Ces cinq dernières années, je les trouve assez peu productives en matière de dessin d'architecture. On est une génération qui a connu l'ordinateur et la 3D ; c'est donc très difficile pour moi de comparer avec ce qui se faisait avant. Même une perspective sortie d'un ordinateur est un dessin qui reste extrêmement important. La technologie nous permet de développer la représentation des lumières et des ombres, la perspective, d'être plus près de la réalité pour les exprimer au client, ou à nous-même pour confirmer nos idées. Notre vision du dessin change, en tout cas en architecture, en ce qui concerne l'expression d'un espace. Si je dois exprimer un avis sur le dessin en général, entre la Renaissance et maintenant, oui il y a une nette évolution. On va vers quelque chose de minimal, avec beaucoup plus de monochromes, d'aplats de couleurs. Peut-être – j'espère ! - que l'on reviendra à des dessins baroques ou beaucoup plus expressifs.



Portrait de Nelson Larroque à l'oeuvre avec sa machine à dessiner



Axonométrie, technique digitale, 42 x 59,4 cm, 2012, Paris, Nelson Larroque

Machine 01, Photographie, 42 x 59,4 cm, 2012, Paris, Nelson Larroque



ÉDOUARD CABAY

Le parcours d'Édouard Cabay se caractérise par un intérêt constant pour les apports de la technique à la fabrication d'objets, qu'ils soient construits ou dessinés. Architecte, artiste, enseignant, mais aussi grand voyageur Édouard multiplie les projets pédagogiques sur différents continents. Son approche de collaboration avec les étudiants qu'il encadre se manifeste comme un véritable échange de talents et d'idées, qui permet d'avancer, ensemble, sans jamais se répéter. Prenant le contrepied de l'imaginaire du dessinateur traditionnel, Édouard Cabay se repose sur quelque chose qui est externe à lui-même. Dans sa démarche personnelle en effet, le numérique possède un rôle de taille : la main mécanique prend le relais de l'outil informatique et l'idée de sujet disparaît. Nous avons questionné cet architecte singulier sur les modalités de sa pratique du dessin lors d'une entrevue.

"Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Quel est votre cheminement, à la fois de professionnel et d'enseignant ?

Je suis belge et suisse – j'ai grandi à Bruxelles et j'ai ensuite fait des études d'architecture à Londres. J'ai travaillé dans différents endroits, et depuis presque une quinzaine d'années, je vis en Espagne, à Barcelone. Je fais un travail tantôt d'architecte et tantôt d'artiste, qui tourne autour des découvertes de ce que la technique peut apporter dans un processus de création. La pratique est liée au fait d'aller découvrir des endroits, et le fait d'être constamment en train de bouger a un effet sur la pratique. Cela fait maintenant une dizaine d'années que j'enseigne. Pour moi, l'enseignement est un besoin de transmettre certaines choses, et surtout l'occasion de faire une recherche à plusieurs, en collaboration. Pour moi il est toujours important de mettre des questions avec les étudiants sur la table et de les explorer ensemble. J'apporte certaines connaissances, je définis des énoncés pour travailler ensemble, partager les risques pour parvenir à inventer des choses nouvelles. L'enseignement est quelque chose qui va dans les deux sens, un contexte de passage de connaissances et un espace de laboratoire très important pour générer des idées et du contenu. C'est très constructif, et pas répétitif.

L'exposition, nous le verrons, présente précisément un travail au croisement de votre rôle d'enseignant et votre intérêt pour le dessin. D'ailleurs, avez-vous toujours dessiné ?

Je pense que oui : ça m'a toujours plu. Toutefois je ne pense pas que le dessin soit chez moi un talent naturel. Cela a toujours été un sujet de recherche. Devant une feuille et avec un crayon, les choses ne sont jamais sorties très spontanément – en tout cas les choses qui sortaient spontanément ne m'ont jamais vraiment plu. Parfois, c'était frustrant, mais cette confrontation a toujours demandé de chercher, pour découvrir des résultats qui me plaisent. J'ai toujours dessiné, en tout cas dans l'éducation qui m'a été donnée par mes parents, j'ai suivi un enseignement très manuel dans la lignée de l'école Steiner en Belgique.

Aujourd'hui, dans quelles conditions dessinez-vous ? Quelles sont les modalités de temps, de lieu ?

Je vais revenir un moment à mon éducation : j'ai fait des études en Angleterre, en 1998, à un moment où l'outil



informatique commençait à poser question. Je ne suis pas la personne la plus habile en termes d'outils numériques, mais j'ai été séduit par ces nouveaux outils qui permettaient d'amener des choses différentes. J'ai donné à mes études une orientation assez numérique, préférant la modélisation au dessin et en cherchant les possibilités que puissent apporter l'utilisation du code. , puis progressivement avec des outils numériques de fabrication. Dans mes études d'architecture, j'ai en fin de compte peu dessiné. Mes recherches étaient surtout digitales, et le dessin à la main, qui est une des raisons pour lesquelles je m'étais orienté en architecture, est resté presque inexploré. C'était une question qui pour moi était ambiguë, dans le sens où je ne parvenais pas à lui donner une place dans le processus de conception. Je pratiquais surtout le dessin à la main au travers des carnets de croquis de voyages. Comme une manière d'observer, une manière de comprendre et aussi de me souvenir d'expériences et de lieux. J'ai beaucoup dessiné dans les villes, j'ai beaucoup dessiné dans les campagnes, aux quatre coins de la Terre. Cela en développant une technique de dessin hachuré, un peu comme des gravures anciennes – en utilisant d'abord la perspective, et ensuite un geste très répétitif de dessin très noirci avec des feutres très fins. Des dessins comme ça, j'en ai rempli des carnets et des carnets. Un dessin prenait quatre heures. Maintenant, de temps en temps, j'en fais un – mais c'est rare. Même si je reconnais qu'il y a une grande valeur d'observation, de découverte, j'étais un peu frustré sur le fait de laisser trop de place au sujet dans le dessin. C'était un dessin de représentation – qui représentait quelque chose qui existait déjà. C'est un outil de découverte du lieu, de concentration, mais pas un outil d'invention, du moins pas suffisamment.

La question du rapport entre l'architecture et l'émergence du contexte digital se posait. Et le rôle que puisse y jouer le dessin, un outil fondamental de la discipline, qui semblait jusqu'alors absent. Je cherchais petit à petit à voir comment travailler le dessin d'une manière numérique. Ma première vraie expérience autour du dessin en tant qu'enseignant, c'était à l'École Spéciale d'Architecture, à Paris. J'ai commencé à donner à mes étudiants un exercice, que j'appelais "La condition invisible". Je leur donnais un lieu. On a commencé dans des parcs publics parisiens, le premier étant le Jardin du Luxembourg. Ce qui m'intéressait avec le parc public à la française, c'est qu'il est déterminé : les espaces sont très définis. L'usage que l'on fait de l'espace est relativement imposé par le dessin – par le plan - : il y a du gazon, des graviers, de l'eau... La ligne y est utilisée comme quelque chose qui délimite ou qui sépare. L'exercice devait permettre de démontrer que, même si le parc est très carré dans ses surfaces, finalement les activités sont beaucoup moins réglées que ce que la conception du parc voudrait.

Le dessin devait montrer qu'il y a des patrons d'usage qui remettent en question l'ordre prédéfini. Je proposais aux étudiants d'analyser, de documenter quelque chose qui, a priori, pourrait paraître insignifiant. Par exemple, l'un d'entre eux ramassa tous les mégots de cigarettes, et répertoria leurs positions : il en a trouvé trois mille. Un autre a répertorié le mouvement des chaises libres dans le parc. D'autres ont observé les déchets, les pigeons, les traces sur le sol, le mouvement des gens. Il fallait ensuite parvenir à les comprendre en terme de données numériques, en les organisant dans un tableau. Et puis ensuite utiliser ces chiffres génère un dessin. C'est du dessin cartographique. Une des clés était de remettre en question la convention graphique – on est toujours sujet à des conventions préexistantes qui ne parlent qu'à ceux qui ont la culture de ces conventions. On a travaillé avec des outils paramétriques, des outils qui permettent de transformer des chiffres en vecteurs. La donnée pourrait donner naissance à un carré, un triangle, une ligne, un cercle, une flèche... Quand l'étudiant était parvenu à avoir toutes les données, ces outils lui permettaient de créer un dessin paramétré et donc dynamique : un dessin contenant des variables, dans lequel il puisse traduire ses données de différentes manières. C'était très simple via ces outils que de faire des dessins différents. Remettre en question la convention graphique et créer rapidement des dizaines et des dizaines

de versions différentes mais toujours "réelles", parce qu'elles ne sont jamais que la traduction d'une série de données en lignes. Le processus était ici de donner un ordre : la donnée va devenir un cercle, qui va créer des dessins, qui ont toujours permis de lire des choses dans l'espace que l'on n'aurait pas pu lire au moment-même. Ce sont des dessins inscrits dans un rapport à la complexité : on a toujours misé sur le fait d'avoir le plus d'informations possible. Du coup, on a fait des dessins qui avaient trois mille, cinq mille, dix mille lignes. Cela donnait des dessins dans lesquels la superposition de traits menait à l'émergence de zones plus ou moins noires. La ligne ne séparait plus : son accumulation venait créer des cartes qui sont lues d'une manière complètement différente car elles proposent des tonalités et non des limites. Comme des potentiels plutôt que des certitudes. Ce sont des dessins qui contiennent le temps. La question de la superposition des couches d'informations fait qu'on peut d'un coup lire quelque chose qu'on ne pourrait pas voir à l'oeil nu. C'est de là que venait d'ailleurs le titre de l'exercice, "La condition invisible".

Ce studio à l'École Spéciale d'Architecture m'a incité à continuer ces recherches parfois personnellement, parfois dans le contexte de l'académie. Je pense qu'on utilisait peu l'outil numérique à ce moment-là pour faire du dessin. Les dessins qui sortaient de cet atelier auraient pu être faits à la main, c'est une ambiguïté qui m'a toujours plu. On oppose souvent le corps à l'outil informatique, la main à la machine. Faire un dessin avec un algorithme, et obtenir un résultat qui ressemble à un dessin fait à la main, ça me semble contradictoire, et donc intéressant. Je pense que ça pose de nombreuses questions.

Pour moi, l'artiste CY Twombly est quelqu'un d'assez important, puisqu'il a travaillé le dessin parfois comme un enfant, avec un geste automatique, et souvent répétitif – Sol LeWitt aussi, lui parce qu'il a fait dessiner les autres, en rédigeant des instructions. Il a donc fait ses propres dessins, mais sans toucher le crayon. Il y a une certaine ressemblance avec les dessins qu'on faisait et le travail de ces deux artistes. Le dessin n'était pas un outil de représentation mais de découvertes. On a du passer par ce processus pour comprendre l'espace. J'ai trouvé là quelque chose qui m'a fondamentalement intéressé. Depuis j'explore le dessin, parfois à la main, parfois avec l'outil numérique, pour parvenir à comprendre des choses. On rédige des codes, on fait parfois des dessins avec des algorithmes. On définit une opération très simple, qu'on peut comprendre et dessiner soi-même, puis on n'utilise l'ordinateur que pour l'exécuter un certain nombre de fois qui va au-delà de ce que mon cerveau pourrait faire. À partir de là, je pense que l'ordinateur est une extension du cerveau, je pense que c'est quelque chose qui permet tout simplement d'aller plus loin que ce que mon cerveau me permettrait de faire. Cela me permet de créer des dessins que je n'aurais pas pu anticiper ou comprendre avant.

Il y a un autre projet qui me semble intéressant. C'est une série de dessins que j'ai faite pour une exposition ici à Barcelone. J'ai placé un appareil photographique sur le toit d'un bâtiment qui prenait une photo toutes les minutes d'un espace public dans lequel il y a beaucoup d'activités des gens. Dans un musée à un kilomètre de là, une installation dans laquelle un ordinateur reçoit, toutes les minutes, la photographie. À travers un code assez simple, on identifie la position des personnes comme données numériques et on envoie ces données à un robot qui les dessine. L'exposition a duré quatorze jours, la machine a fait quatorze dessins, chacun durant huit heures. Chaque dessin est unique, mais comme chacun combine les mouvements des gens durant une période si longue, ils finissent par se ressembler. Ça n'était pas un dessin littéral de la personne, puisque la dimension du temps entrain en ligne de compte. Les informations se recoupaient pour créer des dessins. Je n'ai pas fait ces dessins ; c'est la machine qui les a faits. Ce sont les gens qui bougent dans l'espace public, c'est l'appareil photo qui transmet les données, et c'est la machine qui va les dessiner. Ce que j'ai fait là-dedans, c'est construire le dispositif et définir le protocole. J'ai donné mes intuitions et mes ordres en ayant une certaine idée de ce qui allait

sortir du dessin, mais sans jamais en connaître précisément l'aboutissement. Je me repose sur quelque chose qui est externe à moi-même pour faire un dessin. Ce qui m'intéresse dans ce processus c'est d'étendre la ligne directe entre le cerveau et le dessin, grâce à quelque chose d'autre – dans ce cadre-là, une machine. Cela remet en question l'idée d'auteur : qui est vraiment l'auteur ? Je sens que je suis l'auteur de ces dessins, peut-être parce que c'est quelque chose dans lequel j'ai mis de l'énergie, quelque chose auquel j'ai réfléchi. J'ai l'impression de les avoir créés, mais en fin de compte je ne les ai pas touchés, pendant tout le processus. Cela reconnecte à la question du numérique, puisque ce qu'on fait c'est qu'on donne des ordres, et quelque chose d'autre calcule.

Vous êtes, en fait, créateur du dispositif ?

Oui exactement. Et je pense que c'est la même chose avec le dessin à la main, sauf que l'outil est en nous. Je pense que les deux processus ne sont pas tellement différents. Si on y réfléchit, quand on dessine à la main, il y a aussi des choses qu'on ne peut pas anticiper complètement ! La main crée des irrégularités, la manière dont elle bouge a sa particularité, qui fait que le dessin que l'on a en tête ne va pas être exactement le même sur le papier.

J'ai construit plusieurs machines afin de dessiner, plus ou moins sophistiquées, parfois avec les étudiants aussi. Certaines sont complètement analogues, d'autres sont alimentées par de l'électronique. Elles reçoivent des données ou non. Mais elles sont autonomes, une fois lancées, elles se débrouillent toutes seules. J'aime m'appuyer sur le processus et sur des instruments car ça apporte de l'inattendu, car on ne contrôle pas tout, le contrôle est seulement partiel.

Récemment, j'ai commencé à travailler sur une série d'installation qui a comme objectif de créer des machines qui dessinent le plus précis possibles, et d'observer leur erreurs, les imprécisions qui surgissent lorsque l'encre touche le papier. Un processus de dessin contient toujours des erreurs, et elles me semblent intéressantes parce qu'elles permettent de mieux comprendre le dessin, et sa technique. La série s'appelle les Déviation, et capitalise sur ces petits détails qui rendent un dessin unique et aussi non parfait. La première de cette série a été installée à Barcelone, dans l'énorme cage d'escalier gothique de Santa Monica, un musée d'art contemporain, elle fait 18 m de haut. Dans le vide, suspendu, un instrument laisse tomber une goutte d'encre de couleur, toutes les 10 secondes. Et en dessous, la canvas est posé sur un bras robotique qui le déplace toutes les 10 secondes. La hauteur du cracheur est variable, au plus il est haut au plus la goutte dévie dans sa trajectoire. Ça a permis de faire des dessins de points de couleurs, des impacts ou explosions de couleur. Ce sont des dessins sans sujet, j'ai programmé la machine pour qu'elle dessine des grilles orthonormées, car c'est la meilleure de manière de mesurer la déviation. Ce que la machine dessine, en fin de compte, c'est une carte qui lui permet de se mesurer elle-même.

L'année dernière, lors d'une résidence d'art en Allemagne, je m'étais donné comme objectif de dessiner à la main d'une manière automatique, ou sans utiliser mon intuition. J'ai travaillé sur un grand mur, de quatre mètres sur trois, sur lequel j'ai entrepris de dessiner une carte des ombres qui y passent à travers la journée. J'ai dessiné l'ombre d'un mur sur le mur. Une de grande carte d'ombres et de lumière, ressemblant un peu à un ciel nuageux. J'ai d'abord pris la photographie du mur en noir et blanc, que j'ai ensuite traduit en une série de valeurs équivalentes à la noirceur, selon un quadrillage orthonormé, treize-mille-quatre-cents valeurs au total. J'ai extrapolé le processus et j'ai décidé que le noir correspondrait à un certain temps de dessin. Sur le mur, j'ai marqué les treize-mille-quatre-cents points, et la valeur numérique qui correspondait à chacun d'entre eux était une valeur de temps, qui m'a permis de dessiner sur les points respectifs. Le noir, c'était quatorze secondes, et le blanc zéro. J'ai fait un grand tableau Excel avec toutes les valeurs,

j'ai acheté un métronome et, pendant soixante-douze heures, j'ai dessiné chacun des points sur le mur selon ces valeurs prédéterminées de manière complètement mécanique. Ça a créé ce grand dessin de trois mètres sur trois. J'ai dessiné une photographie, sans savoir exactement comment ça allait sortir. C'était un processus de transcription ou de traduction d'informations. Lors de cet exercice, j'ai défini un protocole, c'était ça le moment créatif, ensuite, les soixante-douze heures de dessin c'étaient de l'exécution, que quiconque aurait pu faire, ou une machine aussi. Je pense qu'ici, plutôt que de faire dessiner une machine, j'ai tenté de convertir mon corps en machine, qui exécute, et qui ne pense pas.

Est-ce de cette vision du dessin qu'est né le projet que vous présentez avec vos étudiants dans le cadre de l'exposition ?

Oui, j'y viens ! Le dessin que je vais faire à Versailles avec les étudiants a un sujet. Un autre projet que j'ai fait permet d'introduire cela. C'est un petit projet de dessin que j'ai fait avec des amis. J'ai fait une série de dessins très répétitifs, à la main, pendant une heure sur une grande page. En faisant ces dessins, je définissais certains points sur la page. Je passais un certain nombre de fois par ces points et cela donnait une forme. Je me suis demandé si je pouvais extérioriser de nouveau le processus en faisant en sorte que ce soit une autre personne qui fasse le dessin que j'aimerais bien faire. J'ai convoqué des amis dans mon studio, et je leur ai donné à chacun une page avec des points qui étaient déjà dessinés. Ensuite, je leur ai donné des ordres, à travers un petit bout de papier sur lequel j'avais rédigé un protocole – une série d'instructions qui leur donnait des règles. Ils devaient dessiner pendant soixante minutes une courbe fluide en essayant de passer le même nombre de fois par chacun des points avec tous les tracés possibles. La première fois, le code n'était pas suffisant, ce qui m'a donné douze dessins très différents, ce qui m'a frustré. J'ai réfléchi, j'ai rédigé de nouveau les instructions et j'ai ramené douze personnes différentes. La seconde fois, c'était un peu mieux mais j'ai voulu faire un troisième essai en rédigeant de nouveau. À la fin de l'heure, les dessins se ressemblaient tellement que les dessinateurs n'étaient plus capables de dire lequel ils avaient fait : on avait perdu les auteurs. Ce que j'ai fait dans ce processus, c'est que j'ai essayé d'utiliser les anatomies de mes amis – pas leur esprit, mais leur corps, leur main. Il y a toujours un moment où l'esprit va avoir une influence sur la manière dont on travaille. Par exemple à l'usine, la personne qui fait toujours un geste répétitif, comme dans les films de Charlie Chaplin, a un esprit qui commence à prendre le dessus et à corrompre. Je voulais parvenir au maximum les intuitions de mes collaborateurs pour utiliser au maximum leur corps, tout en sachant que je n'arriverais jamais à le faire complètement. Une autre analogie qui m'intéresse, c'est celle de la marche militaire. On essaie de faire en sorte que le soldat se comporte exactement de la même manière que les soldats à côté de lui. On essaie de neutraliser toutes les choses qui en font une individualité. C'est le côté obscur de l'exercice, et ça m'intéresse de travailler avec cette espèce de liberté cachée en chacun, et d'essayer de le contraindre. Les questions sont : D'où vient l'idée ? Comment est-elle exécutée ?

C'est cela que j'aimerais développer à Versailles avec les étudiants. Mon idée est de donner un protocole à chacun des étudiants, qui va devoir appliquer la série d'instructions à la lettre. Au début de la session, je vais leur demander de faire que ce qui leur est demandé. Je vais venir avec des données numériques, avec un métronome aussi. Je vais les faire dessiner sur une réticule, avec des valeurs numériques qui seront différentes pour chacun d'entre eux. Ce que les étudiants ne sauront pas, c'est que chacun sera en train de faire, de dessiner, le fragment d'un dessin collectif. Les fragments auront tous un contenu différents. Certains, plus clairs, demanderont moins de temps d'exécution, et d'autres dessins seront plus foncés, donc plus longs à faire. Le premier qui sera terminé sera le dessin avec le plus de zones claires, donc quand cette personne aura terminé, je vais leur demander d'aller derrière eux pour placer leur

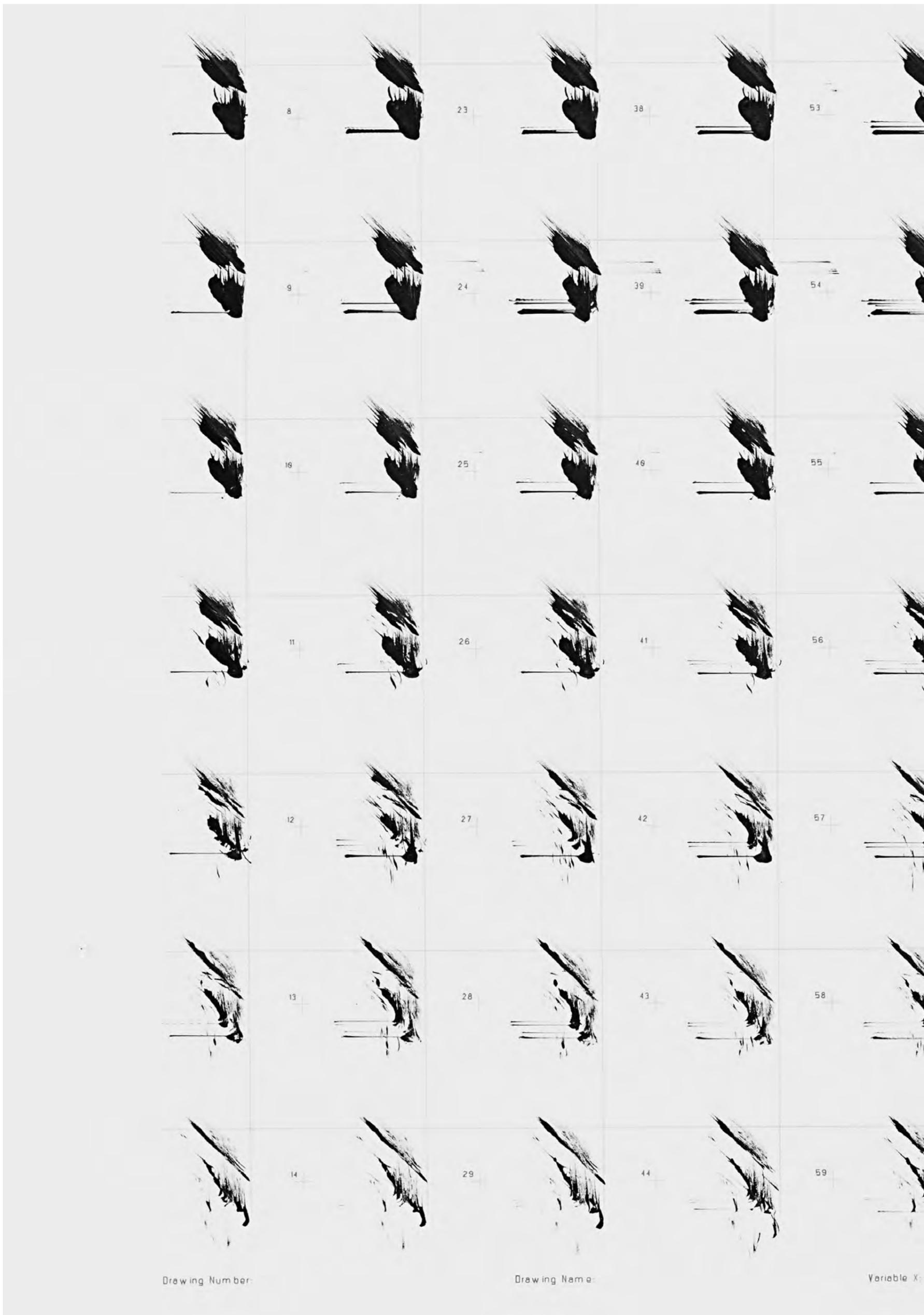
dessin à l'endroit prédéfini. Petit à petit, ce grand dessin va se construire. Sous chacun des points, un geste répétitif sera tenu pendant tant de secondes. Ils vont tous le faire de manière différente : chacun va avoir son trait. Mais l'idée est qu'on arrive avec la mosaïque de cinquante dessins au mur. On comprendra alors le sujet. On se demande : « Mais est-ce que c'est possible, de prendre ces cinquante individualités, et de leur demander pendant soixante minutes d'être un moyen d'exécution, et pas un moyen de pensée ? ».

Le dessin est un portrait de Leon Battista Alberti. Pourquoi ? Parce qu'architecte, et plein d'autres choses aussi, Alberti a inventé une manière de dessiner à travers des valeurs numériques, il y a cinq siècles. Il était occupé sur la thématique de la copie ; chaque fois qu'une peinture était copiée, elle était légèrement distorsionnée. Si un dessin était copié dix fois, chaque fois depuis la dernière copie on aboutissait à un dessin très différent du premier. Peut-être que ses préoccupations étaient liées au fait qu'il était architecte. En tant qu'architecte, on travaille de la même manière : on a une idée, on la dessine et ce dessin sert à ce que d'autres personnes aillent le matérialiser. Alberti, pour faire en sorte que les dessins ne soient pas distorsionnés dans leur reproduction, a inventé, selon un système orthonormé, une manière de donner des valeurs à des points pour qu'un dessin puisse être abstrait en une série de données numériques et reproduit un nombre de fois illimité sans qu'il n'y ait jamais de distorsion. Alberti a en quelque sorte inventé le dessin algorithmique, qui est à la mode en ce moment. Si certaines personnes ont peur du dessin à l'ordinateur aujourd'hui, ce sont des préoccupations qui ne datent pas d'hier. Il y a cinq siècles déjà Alberti y pensait. C'est une manière pour moi de donner un autre regard aux étudiants sur la manière dont ils peuvent utiliser les nouvelles technologies qu'ils ont autour d'eux. Qu'on travaille avec un ordinateur, un logiciel, une machine, un carton qu'on découpe ou notre main, ça n'est pas si différent. C'est aussi pour moi une manière de dire qu'on n'est pas dans des thématiques qui sont nouvelles. Elles sont d'actualité et l'ont toujours été - c'est pourquoi je choisis de remettre Alberti sur la table."



Portrait d'Édouard Cabay à sa table à dessin © Xavier Gonzalez

Variations in the z axis / 17-1-3, acrylique sur papier, 70 x 50cm, Barcelone, 2019, Édouard Cabay



Drawing Number:

Drawing Name:

Variable X:



