

Julien Crépieux

EXPOSITION PAVILLON AVEC VUE
6/10 — 13/01/2018

L'invitation que je t'adresse pour cette exposition au centre d'art image/imatge vient au départ d'une envie de poursuivre une réflexion sur le rapport que les artistes (photographes, vidéastes etc.) entretiennent aujourd'hui avec le cinéma. En ce qui te concerne, le cinéma est au centre de ton travail que ce soit dans les images que tu réalises ou les contraintes techniques que tu te fixes pour réaliser tes œuvres. Peux-tu revenir sur cet intérêt qui semble moteur dans ta pratique ?

Le cinéma est pour moi comme un cadre où œuvrer et penser. Certains travaillent un espace, d'autres un matériau physique, une couleur, j'aime travailler à partir d'une durée définie, celui de la fiction cinématographique par exemple. Cette durée peut aller des quelques secondes nécessaires à un acteur pour prononcer une phrase ou à une caméra pour réaliser un mouvement, à l'heure et demi d'un film pris dans sa totalité. Les expérimentations que j'entreprends depuis plusieurs années sur la question de la perception se font donc souvent sur une base temporelle donnée.

La production cinématographique du XX^e siècle aura été, me semble-t-il, ce qui aura ouvert la voie à la surabondance des images que l'on connaît aujourd'hui. Cette prolifération d'images s'accompagne aussi d'une totale perte de sens des images. C'est aussi ce qui me pousse à vouloir y revenir. J'entretiens donc un rapport ambigu aux images, entre fascination et écœurement.

Tu utilises d'ailleurs des images de provenance très diverses, peux-tu nous dire comment tu opères ces choix ? Est-ce au départ justement une certaine fascination pour ces images ? Ou plutôt l'histoire qu'elles racontent, les références qu'elles véhiculent etc. ?

Il n'y a pas vraiment de règles, il peut s'agir d'une rencontre particulière qui provoque un désir en écho à des préoccupations actuelles ou une convocation de la mémoire pour la relecture d'une image très connue ou encore oubliée. La mise en scène par exemple des images du travelling sur l'œil de Janet Leigh dans le *Psycho* d'Hitchcock s'est faite à un moment où je travaillais sur la perception du grain argentique de l'image photographique ou cinématographique en lien avec la distance de l'observateur. Une manière de travailler la profondeur de l'image comme celle qui se déploie devant elle, qu'elle soit accrochée sur un mur dans le cas de la photographie ou projetée dans une salle pour le cinéma. Les sérigraphies de nuages travaillées avec du sel d'après des gravures du XVIII^e réalisées par différents dessinateurs lors d'expéditions maritimes, ont été produites à un moment où je relisais beaucoup de romans d'aventures en mer comme *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe.

Et en ce moment que lis-tu ? Tu me parlais notamment d'Einstein, ses théories du temps et de l'espace... Y vois-tu des liens avec tes recherches actuelles ?

Je ne peux pas dire que je lise Einstein, je ne suis pas sûr d'être en mesure de le faire. Même les vulgarisations peuvent être décourageantes. J'en ai trouvé une cependant passionnante écrite par Lincoln Barnett en 1958 et qui a pour titre *Einstein et l'univers*. Le livre est d'ailleurs préfacé par Einstein lui-même, très élogieux envers l'essai de Barnett qui va plus loin que la tentative d'expliquer au plus grand nombre la théorie de la relativité, c'est comme une histoire des sciences et, au-delà, une histoire de la pensée. Tout cela me semble intéressant quand on travaille avec l'image animée et particulièrement en ce qui concerne les questions de montage.

Je pense que les images en mouvement ont le pouvoir de nous faire entrevoir des choses que bien des textes peinent à nous faire comprendre, surtout lorsqu'il s'agit de théories à tel point complexes qu'elles défient toute intuition (y compris celle de leurs inventeurs). Dans le petit film présenté à image/imatge, Einstein est convoqué par l'intermédiaire de son confrère autrichien, Erwin Schrödinger et son célèbre paradoxe du chat. J'ai filmé un dessin humoristique trouvé dans le New Yorker où l'on voit un vieux monsieur dans la salle d'attente d'un cabinet vétérinaire et à qui un docteur vient s'adresser, compatissant : « À propos de votre chat, Mr. Schrödinger, j'ai une bonne et une mauvaise nouvelle ». Ce dessin m'a fait tellement rire que j'ai voulu l'intégrer au film. Comme le dit très bien Michel Serres, nous ne nous sommes toujours pas remis des différentes ruptures qui se sont opérées au début du XX^e siècle entre la société et les sciences, nous n'habitons plus le même monde.

Le film dont tu parles ici, est en fait constitutif d'une installation : il s'agit d'une projection sur un mur peint et coloré. Peux-tu nous parler plus précisément de cette pièce et des liens que tu as souhaité explorer entre l'image en mouvement, la peinture et la couleur ?

J'élabore depuis quelques temps des œuvres qui travaillent indirectement l'espace entre l'image accrochée ou projetée et la personne l'observant. Cet espace est très fluctuant et c'est toujours un plaisir d'observer dans un musée la position des corps qui s'approchent ou prennent de la distance

face à une toile. Cette chorégraphie est parfois plus intéressante que les œuvres elles-mêmes. J'ai souvent eu recours dans mon travail à la fameuse mise en abyme qui consiste à intégrer une image dans une autre. Il s'agit ici d'une toute petite projection qui s'inscrit dans une très grande peinture murale monochrome, avec un fort contraste d'échelle. L'idée étant que le spectateur, pour voir le film, n'ait d'autres choix que d'entrer dans la couleur.

Ce travail s'est nourri d'un certain intérêt pour les nombreuses fictions qui mettent en scène l'entrée du personnage dans la peinture ou son pendant, l'œuvre d'art prenant vie. Du mythe de Pygmalion au *Portrait Ovale* de Poe, de *La Vénitienne* de Nabokov au *Portrait de Dorian Gray* de Wilde, l'histoire des arts et de la littérature en particulier semblent hantés par ces motifs. Par ailleurs, pendant toute la période où j'ai tourné ces images, j'ai été habité par ces propos rapportés de Leibniz : « Je suis en mesure de prouver que non seulement la couleur, la lumière, la chaleur et les autres choses pareilles, mais encore le mouvement, la forme et l'étendue elle-même, sont des qualités purement apparentes ». Ce film aborde la question de la perception. Si nous ouvrons la boîte pour prendre des nouvelles du chat, nous en modifions l'état.

Tu réalises en ce moment des dessins à l'huile à partir d'images de plantes disparues. Avec cette pièce ou même avec les cyanotypes de pare-brise cassés, tu utilises des procédés qui ont avoir avec des expériences chimiques. Tu fabriques tes images de manière artisanale en laissant de côté la machine, l'appareil photo ou la caméra. Peux-tu nous dire ce qui t'a amené à faire ces choix ? Est-ce une tendance nouvelle ?

Il m'est en effet souvent arrivé de faire des œuvres que je pourrais qualifier de photographiques sans aucun recours à l'appareil. Avec *Vortex*, par exemple, quand je réalise un grand collage fait de différents photogrammes de la séquence d'Hitchcock, c'est de la photographie. De la même manière, j'ai pu réaliser des films sans caméra. Le montage des images trouvées sur internet et associées à chacun des mots du poème de Mallarmé dans l'installation vidéo *Clos Quand Apparut* va dans ce sens. J'appartiens à la génération de la capture d'écran, l'appareil photo ou la caméra ne semblent pas indispensables.

On voit aujourd'hui des artistes faire des vidéos avec Google Earth. Avec les dessins à la térébenthine sur papier, je suis allé puiser dans des images d'herbiers réunissant différentes espèces de plantes considérées aujourd'hui comme éteintes. Il s'agit de scanners de ces végétaux conservés entre deux pages et dont je ne garde que le contour.

Certains sont récents, d'autres datent du XIX^e, (il y en a même un de la main de Darwin). Ces formes fantomatiques, que jamais plus la nature ne sera en mesure de créer, apparaissent par transparence dans le papier. L'huile utilisée est la même qu'en peinture mais à laquelle aucun pigment n'a été mêlé. Les scientifiques nous prévoient la disparition de toutes les espèces de singes d'ici une trentaine d'années mais ça ne modifie en rien nos politiques. Quant aux cyanotypes de pare-brise cassés, ils ont été réalisés en hommage aux seuls véritables mouvements de résistance contemporains, comme celui que l'on a pu voir à Hambourg cet été contre le G20 ou ceux en France contre la loi travail ou l'état d'urgence permanent.

N'y a-t-il pas, dans ton travail en général et au-delà des propos que tu souhaites développer une forme de jubilation presque « enfantine » à décortiquer le monde, à comprendre les phénomènes qui nous entourent ? Entre expérimentation et méditation philosophique...

Si c'est ce que tu y projettes, ça me convient. Peut-être l'activité d'artiste consiste à retarder le moment dans la vie où l'on se doit de cesser l'usage du jouet. Peut-être s'agit-il parfois de s'autoriser à fixer un pépin de raisin sans rien faire. En tout cas, il y a un rapport au temps particulier. Il s'agit sans doute de ralentir les choses. N'est-ce pas vital aujourd'hui ? Nombre des œuvres que j'ai réalisées et où le facteur temps joue un rôle, nécessitent la patience de celui qui regarde, sans quoi elles n'existent pas. Parce que, forcément, si l'on consent à observer la progression d'une ombre portée du soleil sur le sol, c'est tellement lent que cela devient un espace pour la pensée. J'aimais bien le passage dans *Au cœur des ténèbres* de Conrad où le narrateur, à bout de patience, essaie à plusieurs reprises de fixer un arbre pour mesurer l'imperceptible avancée du bateau sur le fleuve mais qu'il finisse toujours par le perdre de vue et lâcher : « c'était trop pour la patience humaine ».

Le cinéma ou la vidéo ont ce pouvoir d'imposer une durée de vision pour chaque chose — si toutefois on veut bien y consentir. Cette patience-là pour une observation non accompagnée d'action est souvent plus grande que dans la vie quotidienne. Et dans cette durée, quelque chose en nous peut se passer qui ne passerait pas ailleurs.

Cette question du temps, tu la matérialises dans l'exposition avec cette horloge retardée que tu envisages d'installer à l'entrée du centre d'art. Cela renvoie aussi à ta première idée de titre pour l'exposition « Albert et l'heure » qui annonçait déjà ton envie de fouiller du côté de la relativité avec un certain humour. Peux-tu revenir sur l'histoire qui accompagne cette pendule et son rôle dans l'exposition ? Ah oui, « Albert et l'heure », c'est mon penchant irrésistible pour les mauvais jeux de mots ! Cette horloge correspond à un souvenir imprécis. Il y a des années, j'ai vu dans un livre une photographie datant des années 60 ou début 70 où figurait un artiste dans son atelier avec, accrochée au mur derrière lui, une horloge à côté de laquelle était inscrit au pinceau : « + 47 ».

J'ai beaucoup aimé cette image et j'y ai beaucoup repensé tout en oubliant qui était l'artiste et dans quel livre je l'avais vu. J'ai beau demander autour de moi, personne ne semble s'en souvenir. J'ai décidé de titrer la pièce Qui se souvient de cette image ? dans l'espoir qu'un spectateur me dise : « Mais oui, il s'agit de tel artiste de Dusseldorf et l'on peut trouver la photographie dans le catalogue d'une exposition qu'il a fait à Turin en 1992 ». Mais placé-je mon espoir trop haut ? En tout cas, j'aimais l'idée de mettre en scène un objet extrait d'un souvenir vague qui pourrait être potentiellement partagé par quelqu'un. Par ailleurs, il s'agit de plonger toute l'exposition dans un retard. Cette horloge forme comme un contrepoint à l'exposition.

Plonger l'exposition « dans un retard », c'est aussi inviter le spectateur dans une fiction, cherches-tu, de manière imperceptible, à construire une trame narrative entre les pièces ?

Oui, disons que le simple fait d'ajouter à la main un « + 47 » à côté d'un objet banal qu'on pourrait d'ailleurs ne même pas remarquer, induit tout de suite une amorce de récit. Le titre va dans ce sens. Mais c'est aussi revenir à l'idée de la relativité.

Une des choses que je trouve les plus difficiles à accepter avec cette théorie, c'est qu'il n'existe pas de « maintenant » applicable à l'univers, parce que le temps est toujours dépendant du système auquel il se réfère. Cela défie notre entendement au-delà des considérations relatives à l'espace. Et puis j'ai jamais bien l'idée du retard comme quand Duchamp dit à propos de sa Mariée qu'il a voulu faire « un retard en verre ».

Enfin l'exposition s'intitule *Pavillon avec vue*, et reprend le titre d'une de tes œuvres réalisée en 2008, c'est également un titre que l'on peut lire de différentes manières. Peux-tu nous en dire quelques mots ?

Il s'agissait au départ d'une œuvre qui mettait en scène des combinaisons de pavillons colorés utilisés dans la navigation maritime pour communiquer d'un navire à l'autre dans n'importe quelle langue. Le système s'appelle le « code international des signaux maritimes ». Il existe 26 compositions géométriques colorées pour chacune des 26 lettres de l'alphabet et 10 autres pour les chiffres. Ces compositions utilisent uniquement le blanc, le bleu, le rouge, le jaune et le noir.

Chacun de ces pavillons a une signification propre et leurs différentes combinaisons d'autres significations encore. Il est possible de dire ainsi des choses incroyables à distance. Par exemple, un simple losange rouge sur fond blanc veut dire : « Je vais rester près de vous pendant la nuit ».

C'est très beau. Et puis ces formes rappellent certaines peintures minimales abstraites. Elles sont très belles et conçues de telle sorte qu'elles puissent être perçues à la longue vue depuis une très grande distance. Cette œuvre n'existe plus mais j'ai recyclé son titre. Par ailleurs, l'expression « pavillon avec vue », dans le cas d'une annonce immobilière, est assez drôle parce qu'il est difficile d'imaginer un pavillon sans fenêtre. L'expression sous-entend évidemment que la vue est « belle ». C'est donc la polysémie potentielle d'une expression banale qui m'a intéressé.

Propos recueillis par Cécile Archambeaud, septembre 2017.