

# DANIELPERRIER **R.K.P.P. TRIBUTETOV.M.**

Réminiscence d'une géographie lointaine et traversée, hommage à l'architecte moderniste Vann Molyvann, détails des forces lentes, les pièces de cette exposition forment une pensée, une irritation des nerfs, une humeur convoquée.

## Entretien

Comment effectuez-vous le choix de vos mediums ?

— Ayant exercé de nombreuses années le métier de graphiste dans le contexte culturel français des années 90 et pour lequel je me suis en particulier intéressé à la sémiologie, au signe, à la typographie, il s'avère que les projets étaient principalement destinés à des supports en deux dimensions (livres, affiches...). En 2004-2005, lorsque j'ai décidé de mettre fin à cette activité pour me consacrer à d'autres types de recherches plastiques et visuelles, il était évident que ces nouvelles expériences s'ouvriraient à un champ élargi de moyens et de mediums, les projets et les sujets décidant des différents types de supports utilisés.

Actuellement, c'est en parti avec l'image mouvement que je trouve le plus de significations et de résolutions à mes questions sur le comment documenter la boxe ou la danse par exemple. Mais dans le même temps, le *quoi voir* et/ou le *quoi montrer* de cette physicalité en danse m'a amené à penser un film de danse qui sera uniquement fait de sons ! C'est ainsi que j'avance.

Ceci étant, pour l'exposition à la Galerie, souhaitant montrer des œuvres qui font références à la mémoire, l'architecture, le paysage, la perception, les formes pour y parvenir seront multiples. Les matériaux et mediums, je n'invente rien d'ailleurs, sont partis prenant des dispositifs discursifs en chantiers.

Vos productions se composent souvent d'éléments restreints d'apparence non onéreuse (crayons à papier, bois, cirage, adhésifs de récupération, etc.). Cette pratique est-elle habituelle dans votre production plastique ?

— L'économie de la Galerie RDV est aussi mon économie dans cette situation !

En dehors des films qui au bout du compte finissent toujours par me coûter trop d'argent, j'aime à utiliser des mediums et outils assez bon marché. Après, si un Frac ou un centre d'art m'invite à produire une pièce pour laquelle il est prêt à s'engager et à me soutenir financièrement, alors sans doute que les coûts de production pourraient augmenter...

*Grande enseignée* m'intéresse en l'état, dans cette configuration assez pauvre et minimale qui correspond bien à l'espace de la Galerie, mais j'ai aussi le désir de produire et développer ce projet dans d'au-

tres configurations colorées qui nécessiteraient une mise en œuvre certainement plus onéreuse.

Dans une présentation de votre parcours, vous évoquez l'idée « d'avoir appris à lire ». Qu'entendez-vous par là ?

— « *A lire dans les films* » et « *à voir dans les romans ou essais* » ! C'est une manière de dire les choses bien sûr qui relève aussi de mon itinéraire. Pour diverses raisons, j'ai quitté le système scolaire avec finalement très peu d'outils à ma disposition et lorsque j'ai croisé l'univers du graphisme parallèlement à celui de l'art, j'ai parfaitement compris qu'il me faudrait cultiver et documenter ces découvertes, savoir un peu mieux l'histoire et le cheminement des idées, m'informer des connaissances produites par les chercheurs, les artistes, les cinéastes dont je me sentais proche. Toute ma culture s'est développée à travers ces rencontres, ces lectures, ces films vus. Dire « *avoir appris à lire* » ou « *avoir appris à voir* » c'est aussi un hommage rendu à la littérature ou aux essais, aux films... dans un va-et-vient entre ces langages et idées.

Par exemple, *Moby Dick*, tout le monde ou presque a vu le film de John Huston ; c'est un film magnifique, mais qui je crois, fait écran au livre de Melville, dans ce sens où finalement les gens se souviennent davantage de la partie héroïque et aventureuse de cette histoire que du contexte sociologique qui est décrit dans les 600 pages du roman. Contexte qui soit dit en passant est ahurissant et fait d'expériences humaines qui sont quand même plus passionnantes qu'un Houellebecq ou Angot.

Donc le film *Moby Dick* me donne envie de relire le livre et là, je découvre que les marins embarqués dans cette navigation viennent de la région de Cap Cod dans l'État du Massachusetts et *Cap Cod* est aussi le titre d'un livre non moins passionnant de Thoreau, le philosophe américain. Thoreau et Melville sont contemporains. Donc d'un film, je passe au texte original puis à un autre qui détaille le premier.

« *Apprendre à voir* » à travers les livres, c'est produire une image mentale en faisant confiance à mon intuition pour représenter et nommer du vivant à travers des mots choisis et mis dans un ordre particulier. Inversement ou parallèlement, « *apprendre à lire* » dans

un film, c'est me dégager de la seule histoire, de la seule fiction pour relever d'autres espaces d'écritures : lire du temps, lire de la complexité, des gestes, des expressions, de la narration composée...

*Moby Dick* le film propose un récit raccourci qui doit captiver le spectateur de bout en bout en cherchant à le mettre dans une certaine disponibilité de regard et d'empathie, donc l'image, le montage, le jeu des acteurs y sont efficaces et contribuent à cela. Melville lui, nous sert tout à la fois, la forme romanesque et documentaire (comme Balzac ou Proust...), l'épopée, le récit mais aussi, la sociologie, l'anthropologie, des données techniques, la passion, la peur, de la durée, etc. Il produit ainsi, tout un récit d'images que nous lecteurs devons imprimer, représenter, transposer, prendre le temps de décrypter pour formuler nos hypothèses de représentation en quelque sorte. Travençolo, Twain sont aussi des auteurs romanesques dont les récits épousent des contours ouverts au-delà de la littérature pour convoquer puissamment une langue poétique d'images et de sons...

Qu'est ce que les écrivains, cinéastes que vous aimez à citer ont apporté à votre réflexion artistique ?

— Du contraste, du contraire, des lieux de pensée avec des points d'origine et de représentations multiples. Manoel de Oliveira par exemple est éloigné de Jean Rouch, mais on peut aussi en croiser certaines manières de faire.

Dans *Film parlé* du premier et cette scène où trois femmes et un homme autour d'une table sur un bateau de croisière se mettent à converser chacun dans sa langue respective (grecque, italien, français, anglais) sans que cela ne pose un quelconque problème de compréhension, c'est une proposition pour convoquer des parcours de vie dans une différence primordiale qui est celle du langage, de l'oralité.

Je le perçois alors comme une question anthropologique et là, je suis avec Jean Rouch et ses films documentaires. Dans *Cocorico Monsieur Poulet* ou *Madame l'eau*, c'est aussi d'une langue dont il s'agit, un français pratiqué par des nigériens du Niger, pays colonisé par la France jusqu'en 1961. Cette langue nous la comprenons et Jean Rouch évidemment ne met pas de sous-titres, mais ce français des africains du Niger est parfois difficile à suivre, presque comme un patois ou un verlan. Donc il lui faut trouver d'autres supports à notre compréhension, ceux du réel recomposé et là, il nous atteint, nous touche.

Oliveira fait la même chose, mais directement dans la fiction composée et montée.

Il fait surgir le sujet de nos origines, de notre activité de langage, c'est simple et même si ces femmes sont toutes des bourgeoises socialement assez proches, la langue devrait normalement être un obstacle...

De quel ordre est-il ?, comment le contourner ? c'est sa question et il la transforme en hypothèse puis en fiction. Pour Rouch, c'est la construction du récit et d'une langue commune qui s'invente avec des voix et des idées multiples (entre les acteurs et lui puis entre le film et les spectateurs) autour du « on fait comme si... ».

Ainsi d'une fiction et de cette scène de *Film parlé* à un documentaire comme *Madame l'eau*, ce que je retiens entre autres choses, c'est cette question du langage et de la langue prise dans un prisme élargi qui ouvre à mes propres chantiers.

Ces films nous proposent une solution possible, ce sont ces réponses-là que je note et que sans doute, j'ai gardées dans un coin de ma mémoire pour les réexplorer sous une autre forme dans, par exemple, les films courts de la série *Scene from movies*.

Le caractère humaniste, anthropologique de votre travail est très présent. Vous parlez du réel. Mais le récit, la narration, la fiction sont aussi présents – comme on peut le voir dans le travail de bon nombre d'artistes. Quelles relations ces deux notions entretiennent-elles dans votre production ?

— J'adorerais être de ces artistes qui inventent tout, de bout en bout, mais j'en suis incapable. Il me faut un point de départ, une amorce, « un point d'origine » comme l'écrit Bruce Bégout. Plus que le réel, c'est une certaine lecture de ce réel et de ses détails qui m'interpelle et où je pense être actif. Le réel d'une fiction tout comme celui du son que fait une goutte d'eau dans une bassine à l'occasion d'une fuite dans mon atelier !

En ce sens, Bachelard par exemple, m'a donné accès à une dimension du poétique que je transportais avec moi sans savoir, ni comprendre ce qu'il signifiait. Il ne s'agit pas pour moi d'être « dans » la philosophie que d'être « avec » ; dans cet « avec » je crois penser mieux, être déplacé du concret du monde qui est parfois encombrant et fatigant.

Après, la manière dont s'agglomèrent les contextes, les univers de la pensée, c'est un peu comme construire un récit. Avec quoi suis-je en contact, en lien, en affinité ou en désaccord.

Malinowski dans son récit anthropologique *Les Argonautes du Pacifique occidental* décrit dans sa complexité la *Kula*, cette forme d'échange symbolique pratiquée dans les îles Trobriand. J'ai lu ces récits non pas comme un chercheur dans cette discipline, mais bien comme un curieux qui découvre une forme remarquable d'échange, de raisons données à naviguer d'îles en îles, la nécessité d'élaborer des contours à la rencontre de l'autre, la parole, le symbolique... C'est une lecture qui, là aussi, agit comme un incubateur d'images, de sons, de paroles... dans le même mouve-

ment que celui d'apprendre quelque chose des êtres humains d'un temps passé et fini.

Ceci étant, les longs entretiens avec Jim Harrison, Allen Ginsberg ou Susan Sontag publiés dans *Paris Review* peuvent aussi être des déclencheurs, parce qu'ils nous donnent à comprendre des « critères » avec lesquels le travail de l'art s'invente.

Vous parlez de « territoires du signe ». Qu'est ce que cela signifie ? Peut-on dès lors convoquer dans votre travail l'idée du symbolique ?

— Il faut, c'est comme cela que je vois la chose, replacer cette notion dans son contexte, qui, pour cette question est constitutive de l'exote, notion théorisée en particulier par Segalen.

Nous sommes donc dans un monde dit « globalisé » avec tout ce que cela comporte de possibles regards portés sur les autres. On ne parle plus bien sûr d'indigènes, mais de l'« étranger » (ou par exemple de « Nantais venus d'ailleurs » pour reprendre le titre de l'exposition présentée à Nantes en 2012). Pourtant ce même étranger, cet habitant d'un autre bout du monde m'est de plus en plus familier, proche, ou pour le moins, j'en ai cette perception. Est-ce si sûr que cela ?

Par la masse, par l'effet miroir, par le truchement des informations qui sont à notre disposition, on en connaît sans doute plus sur ces lieux lointains et leurs habitants qu'au 18<sup>e</sup> ou 19<sup>e</sup>. Mais dans la réalité, dans le détail des expériences, un habitant de Pékin, de Niamey ou de Phnom Penh reste enveloppé d'une sacrée énigme pour moi qui suis un occidental, même en me rendant sur place pour le rencontrer, le percevoir. C'est cette enveloppe qui m'intéresse, comment l'homme construit son rapport au réel, comment le noue et le joue-t-il ? C'est là qu'interviennent « les territoires du signe ».

Comme un animal qui urine pour marquer son territoire, la race humaine, elle, signe son passage de représentations, de constructions, d'inventions diverses, de hautes technologies tout autant que de petits systèmes faits de rien, de bric et de broc, de rituels étranges... Les territoires sont donc multiples et circonstanciés et portent en eux les formes de leur expression, les signes de leur représentation. Ces signes ont tous à mes yeux, la même importance, la même force, aussi insignifiants parfois soient-ils.

Dans *Inventer le nouveau domaine des rouilles futures*, un *statement* que j'ai conçu en 2008, le territoire nommé était celui des rouilles. Non pas les rouilles de l'usure et du temps, mais celles consécutives à toutes ces destructions de peuples dit primitifs ou autrement cultivés, territoires et lieux ou représentations symboliques (sculptures, musées, incunables, lieux de cultes, etc.) qui interviennent à l'occasion des conflits armés, économiques ou par insouciance et indifférence de l'homme.

Ainsi, il me semble, et c'est quand même un paradoxe, que l'homme contemporain de son époque est à la fois en mesure de créer et de s'inventer dans des domaines inouïs et dans le même temps de s'ignorer, c'est-à-dire de ne pas voir en quoi et comment l'autre, celui qui diffère par la pensée, les *habitus*, les croyances, les origines, etc., invente tout autant un monde, un monde singulier, poétique, fait de symboles dont parlent Lévi-Strauss.

De fait, je pense être rendu curieux par cet ensemble symbolique-imaginaire-réel mis en lumière par Lacan. Aller « dans » l'autre et son territoire, tenter de saisir son activité et prendre langue avec lui nécessite aussi de recourir à l'inconscient et au symbolique et au-delà, d'observer et de considérer attentivement ce qu'il a « jeté » par dessus son épaule.

Quelles orientations ou thématiques ont motivés la sélection des pièces de cette exposition ?

— Finalement, l'accrochage achevé, je me rends compte que c'est une exposition assez discrète et peu spectaculaire. Dans notre époque dédiée à la réactivité « 0.2 », des réseaux sociaux, de la profusion de signes en tout genre, sans doute cette exposition tend à proposer un regard plus calme. Le dessin mural de *Grande enseignée* est presque malhabile, peu dense, une ébauche... qui signale une présence, la mémoire d'un existant. Ce n'est plus une représentation d'enseigne (ce qu'elle est à l'origine) mais un dessin qui se perçoit avec un certain recul et à travers des questions toutes simples comme : pourquoi des néons ?, qu'est-ce que me suggère leurs dispositions ?, etc.

Toutes les pièces peuvent se voir dans une double distance focale, proche ou lointaine avec comme point de départ une question ouverte sur l'origine des codes et formes représentées ou convoquées.

Faire référence aux architectures de Vann Molyvann dans le titre assez cryptographique de l'exposition et dans la série des *Tools & V. M.*, c'est nommer et renvoyer à un projet esthétique fondamental à l'endroit d'un pays comme le Cambodge ; ces quelques architectures que je mentionne à travers les dessins sont très soucieuses du confort de ses occupants et souvent ingénieuses dans leurs dispositifs de ventilation ou de construction. Elles sont aujourd'hui délabrées et pour partie ignorées au profit de celles produites par les groupes de BTP chinois et coréens qui ont comme seul souci, celui de la rentabilité maximale et de la gentrification générale.

Utiliser dans le même temps des rebus d'adhésifs pour scooters pointent les divergences de consommations, de projets. Après, il ne s'agit pas seulement de représenter mais aussi de suggérer le « comment » je peux le faire. Ces dessins à l'adhésif, sans être des paysages, peuvent se lire comme tels mais aussi comme

des compositions abstraites. Ce qui m'intéresse dans cet usage d'un médium pré-établi est qu'il m'impose un pré-langage, un pré-dessin que je tente de détourner en rentrant dans le vif du sujet qui est de composer une image sans j'espère, produire un *pensum*, mais bien plus une poésie, aussi énervée ou en colère soit-elle !

*Dust Bowl* agit de même – la rencontre d'une forme dont on pourrait dire qu'elle est un nuage, une île, une trace, une silhouette peu identifiable et une représentation populaire très concrète à travers un masque indonésien taillé dans une noix de coco et peint avec des pigments. Que nous dit ce masque dans sa relation à cette trace ? De quel contexte s'agit-il ? Ce sont des énigmes intéressantes à mes yeux.

Pour clore l'exposition, je tenais à montrer un court film inédit *L'après-midi d'un songe* qui a été tourné au Cambodge en 2010. Les protagonistes sont des étudiants nantais et de jeunes artistes cambodgiens faisant la sieste, en début d'après-midi car la chaleur est forte. Au milieu de ces corps endormis, il y a ce livre de Homi Bhabha *Les lieux de la culture. Une théorie post-coloniale*, un livre que nous lisions à ce moment. J'ai un peu mis en scène le scénario, distribué à chacun un pyjama comme ceux que portent les femmes en fin de journée et qui sont très beaux, une casquette avec un signe ou un mot et attendu qu'ils dorment.

Je filme par plans moyens ou très serrés, me concentrant sur des détails : postures, respirations, motifs, micro-gestes consécutifs au sommeil, etc. En post-production, j'ai monté puis combiné ces images assez contemplatives à tout un échantillon de sons très concrets et enregistrés dans la ville en les mixant à des fragments très courts de musique de films japonais des années 40, 50, 60, un hommage à ces grands compositeurs. La bande originale s'entend comme un récit particulier, qui chemine de l'inconscient du sommeil au rêve en passant par un cauchemar, soient « *des lieux (inconscients) de la culture* ».

Il me semble que vos œuvres impliquent le spectateur en l'obligeant à se déplacer autour d'elles pour percevoir l'ensemble de leurs détails. Pourriez-vous expliciter la relation que vous souhaitez créer entre vos pièces et le public ?

— Ce n'est pas tant une relation spatiale qui me préoccupe ou me guide, qu'une relation d'ordre poétique puis sans doute intellectuelle.

Peu de personnes osent utiliser ce terme de « poétique », moi, il me convient, m'intrigue ; j'en ai dessous le côté « à l'eau de rose » pour m'intéresser aux ombres que le ressort poétique met à notre disposition. Duchamp, Man Ray sans la poésie de leurs langages, ce ne seraient quand même pas aussi bien. Camille de Toledo est aussi un enfant de la poésie

même s'il produit principalement des essais à portée philosophique. Serge Daney de même, si on repense à la manière dont il savait faire de la critique journalistique sur le cinéma dans ces fameuses *Années Libé*.

Mais qui dit « intellectuel » ou « poétique » dit aussi nécessité de déchiffrer, de saisir un commencement pour cheminer avec le projet exposé, pour avancer soi-même. C'est peut être assez prétentieux de dire cela, mais il me semble que dans les choses du sensible et de l'intellect, il y a aussi une question de lenteur, de temps. On peut agir et penser vite, ça correspond même assez bien à notre époque, mais aller vers, comprendre, nuancer, incorporer prend du temps, procède d'une décision personnelle – je veux être avec cette œuvre, avec cette pensée ou pas.

Regarder et voir une peinture abstraite de Pierre Mabile par exemple, ça peut prendre quinze secondes puisqu'il s'agit « juste » d'une forme oblongue, horizontale et des couleurs. Mais si on tente d'aller plus loin dans ce voir, en essayant de saisir le jeu de cette couleur et le comment elle agit sur cette forme récurrente et unique, sur la spatialité de la toile, sur les improbabilités du voir, alors cela nécessite du temps, et puis arrive l'émotion elle-même, alors ça dure...

Dans un autre registre, *L'Homme de l'Ouest* est un film qui peut être visionner comme un simple western divertissant, voire même un peu désuet, mais si on regarde de plus près ce que construit et nous fait voir Anthony Mann, on est en 58, dans sa manière toute singulière de nommer les espaces, les mouvements de caméra, les reprises de cadres, les personnages comme celui de Gary Cooper alors on n'est plus uniquement dans un western, mais dans un langage inédit pour l'époque, totalement novateur formellement. Le western n'est qu'une péripétie de studio, le langage cinématographique devient une œuvre totale. Ce langage là, mérite à mes yeux que l'on s'y attarde.

Nantes, mars-avril 2013