

YVES CHAUDOUËT D'UNE FORME À L'AUTRE

Par Caroline Châtelet ~ Photos : Delphine Ghosarossian

Rencontre avec Yves Chaudouët, artiste dont la multiplicité de formes travaille, mine de rien, à la mise en dialogues des personnes et de ce qui les entoure.

Qu'est-ce qu'un livre ? Un objet, un souvenir, une trace, une manière de résister à la prédominance du virtuel, un hommage, la synthèse d'un travail, un récit, des histoires ? Peut-être se joue-t-il toujours un peu de tout cela (idéalement) à chaque fois. Peut-être, aussi, les auteurs et concepteurs du livre ne soupçonnent-ils pas nécessairement toutes les potentialités de l'objet qu'ils façonnent. Ici, c'est un livre qui est à l'origine de cet article. Alors, peut-être aussi, un livre est-il le lieu d'un dialogue : celui, certes initié dans les lignes qui vont suivre, mais surtout, celui que les lecteurs et regardeurs vont débiter, prolonger, entretenir avec ce qu'ils découvriront dans l'ouvrage. L'ouvrage, donc, s'intitule *D'une table, l'autre*. Accompagné des textes de l'enseignante et historienne de l'art Claire Kueny (qui a précédemment travaillé avec Yves Chaudouët), l'ensemble donne à voir les travaux réalisés par le dramaturge, plasticien, auteur et cinéaste Yves Chaudouët entre 2015 et 2022. L'occasion de découvrir la diversité du travail d'un artiste qui, des installations dans l'espace public telles que ses tables, qu'il s'agisse de la *Table Grande* réalisée pour La Crieé

(centre d'art contemporain de Rennes) à une autre table dite *Mahaia la concordante* (table en trois parties, qui rayonna notamment entre la France et l'Espagne en 2020) à ses monotypes (procédé d'impression sans gravure de petite taille), embrasse une diversité de pratiques. Pour autant, l'artiste se défie d'en maîtriser une, de pratique – et il a, d'ailleurs, signé un texte sur la question intitulé « pratiquement pas ». Mais des commandes réalisées pour l'espace public au travail de l'atelier, de l'écriture de romans à la mise en scène de spectacles, il y a bien des motifs qui reviennent : la question des territoires et des lieux où les personnes vivent, celle de l'attention à l'autre, à la façon dont on le regarde, celle aussi de la mise en dialogue et de la rencontre par des dispositifs. Le tout par des détours formels et poétiques invitant chacune et chacun à trouver sa juste place, pas celle qu'on lui aura assignée, mais celle qu'elle et il aura envie de prendre. Rencontre avec Yves Chaudouët.

Le livre se concentre sur votre travail produit depuis 2015. Vous avez durant cette période réalisé des films, des textes, des mises en scène de théâtre, des peintures, des sculptures ou, encore, des œuvres dans l'espace public. Que raconte cette pluralité de formes ?

Il me semble que c'est une histoire très liée aux lieux. Dans cette diversité se dit une multiplicité de lieux, de ceux sur lesquels je me déplace, à ceux qui donnent lieu à tel ou tel type d'œuvres. Mais parce qu'entre l'enseignement, les expositions, les tournages, je ne suis pas qu'à l'atelier, il y a beaucoup de promenades dans ma vie. Et un vaste espace en milieu rural n'a rien à voir avec une salle d'exposition en centre-ville, un atelier où l'on peint n'est pas la même chose qu'une salle de montage. Peindre, imaginer des œuvres dans l'espace public, réaliser des films, etc. ne relève pas du même registre. Si tout cela m'apparaissait au départ comme une forme de dispersion, le fil conducteur serait une promenade exploratoire de différents lieux.

Le livre rend compte, en effet, de l'attention dans votre travail aux paysages, aux territoires. Mais on trouve également chez vous des ruptures avec des arrêts sur des détails, une importance portée à ces derniers...

Cette remarque se connecte avec une chose dont je viens de me rendre compte en travaillant sur le projet que nous menons avec Axelle Guéret (assistante à la mise en scène) en Toscane : l'importance des lieux, que je n'avais pas tant pris en considération auparavant. J'avais plutôt le sentiment de m'intéresser aux personnes, notamment car j'ai une véritable histoire avec le portrait – qu'il soit peint, photographié ou filmé. Le film *La Joueuse* (2018), par exemple, est une tentative de portrait de la comédienne Valérie Dréville. Comme ce n'était pas possible en peinture, je l'ai fait au moyen d'une caméra. Mais en me rendant en Toscane en train avec Axelle, l'importance du décor, du lieu, du paysage nous est apparue de manière évidente. Ainsi que la façon dont le geste, la voix, la parole peuvent entrer en vibration avec les lieux. Il y a des lieux qui te font quelque chose ou pas, c'est un peu le principe de l'épiphanie comme l'a défendu l'écrivain James Joyce. Il y a des endroits qui t'appellent – sans que tu saches exactement pourquoi – et te donnent envie de sortir ta caméra pour les faire résonner du chant d'un oiseau, de la parole ou des gestes de quelqu'un. Je pense à *Ce vieux rêve qui bouge*, moyen-métrage merveilleux d'Alain Guiraudie (2001) où les gestes entrent en vibration avec l'usine. C'est, d'ailleurs, l'une des choses que je trouve les plus intéressantes au cinéma : cette capacité à zoomer ou dé-zoomer, à utiliser des focales différentes selon qu'on veut s'approcher ou embrasser tout un paysage.

Cette idée d'échelle renvoie à la question du cadre, centrale dans la peinture comme au cinéma...

« Cadre » est un drôle de mot, d'ailleurs... Nicolas Poussin dans sa correspondance parle beaucoup du cadre, mais de celui permettant d'isoler un tableau, pour bien marquer les limites entre son travail et celui des autres, puisqu'au XVII^e siècle les murs étaient emplis de tableaux. Le cadre délimite une image, une peinture, un point de vue et ça, c'est vraiment mon histoire : mon père était chef opérateur (il a même été premier chef op. avec Louis Malle sur la Calypso en 1954 et 1955 pour le tournage du *Monde du silence*). Il m'a offert une Paillard Bolex quand j'avais huit ans et j'ai toujours pris des photos, dessiné et écrit en même temps. D'ailleurs, je pourrais dire à propos du cadre que ce n'est pas descriptif. Et ce qui m'intéresse dans la peinture n'est pas de décrire, mais de peindre,

c'est-à-dire de proposer. C'est ce que j'aime avec le cadre : la prise de vue. Après, j'ai joué à cache-cache avec le cinéma pendant très longtemps...

C'est-à-dire ?

D'abord, j'ai su que j'avais envie d'être artiste très tôt, par le cinéma et notamment par *Edvard Munch, la danse de la vie* de Peter Watkins que j'ai vu à l'âge de dix-sept ans. C'est un film inclassable et extraordinaire à tous points de vue et qui parle d'un peintre... Le voir à sa sortie en 1974 m'a convaincu de mon désir comme une discussion avec un membre de la famille. Là où j'aurais dû me méfier, c'est que c'était un film sur la peinture donc ce n'était pas si simple, c'était déjà quelque chose de transdisciplinaire. Puis, lorsque j'avais dix-neuf ans, j'ai harcelé Robert Bresson et j'ai fini par le rencontrer en lui amenant un synopsis. Ensuite, dans les années 1990, on me disait souvent que mes monotypes évoquaient des *storyboards*, comme si j'avais l'envie de faire des films. Mais finalement, ce n'est que depuis quelques années que je fais du cinéma. Tout m'intéresse dans cet art : le rapport avec les équipes, le montage, la post-production comme le potentiel narratif et émotionnel. Peut-être savais-je inconsciemment qu'un jour je m'y risquerais ? Mais je ne suis pas du genre à savoir à l'avance ce que je vais faire. En général, j'écris et après cela peut devenir un film, une pièce de théâtre, une sculpture, etc.

À quel moment dans le travail cette question de la forme se clarifie-t-elle ?

En fonction des rencontres, des opportunités. Les « vrais professionnels » font partie du champ de l'art, du cinéma ou du théâtre et frappent aux portes des bonnes maisons de production. Moi, j'ai une manière de fonctionner plus empirique, selon les propositions. Peut-être faudrait-il que je sache mieux quelle forme je vais faire, que je ne fasse les choses qu'une fois que j'ai les financements, la perspective adéquate, mais je suis trop impatient. Donc je fais des choses souvent plus petites, assez diversifiées et qui se révèlent toutes connectées entre elles. Il y a des motifs, des résurgences et la métaphore aquatique est très forte : ça sort, disparaît, ressort, sinue de manière souterraine. Après, si j'ai du mal à fonctionner différemment, j'essaie que les choses que je fabrique soient plus fermées sur elles-mêmes qu'auparavant. D'ailleurs, le cinéma est merveilleux pour cela, il force à structurer, à limiter le nombre de sujets. Mais c'est quelque chose qui me suit : ça me rappelle une exposition de mon travail en 1996 où la galeriste me rapporta que les visiteurs lui demandaient « qui sont les artistes ? » Pour autant, s'il y a dans mon travail comme dans le livre une



Assemblée annuelle des architectes-paysagistes de France autour de La Table Gronde, Bout du Plongeoir, 2015.

énorme différence a priori entre une table géante en bois, un film et des portraits peints, il y a pour moi une réelle cohérence.

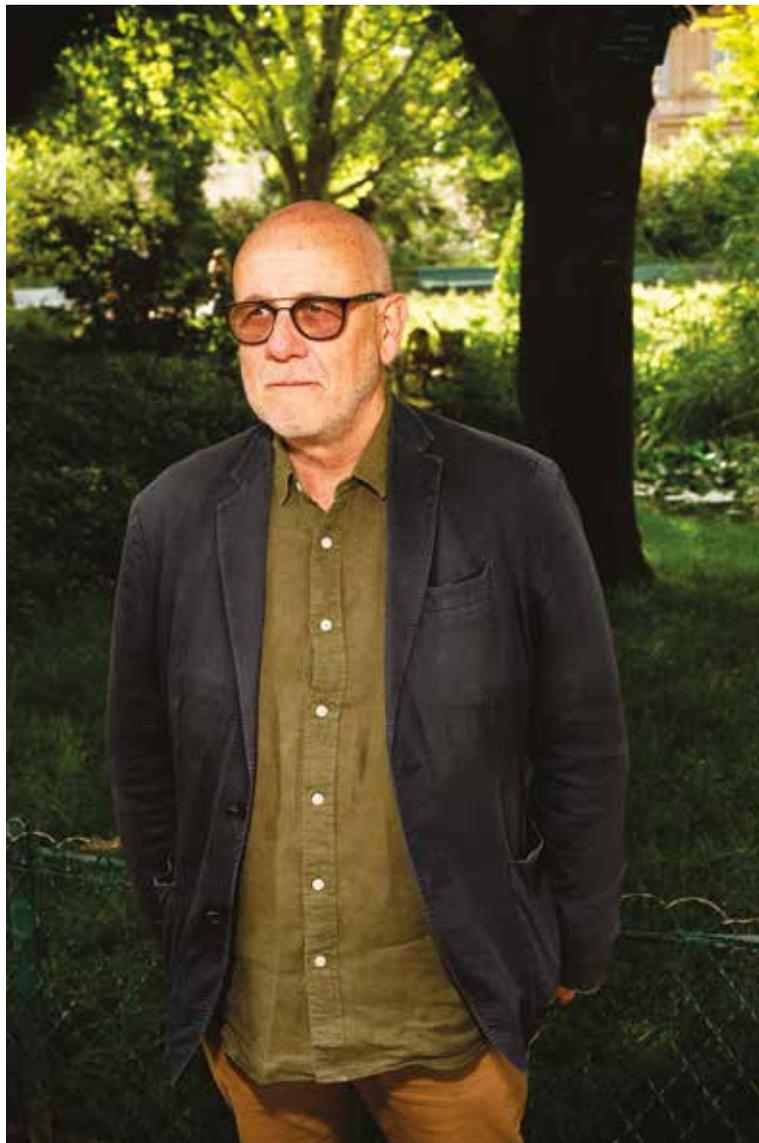
Vous dites ne pas avoir de pratique, que les gens ne savent pas où vous êtes, que vous êtes lent, que vous êtes dispersé, etc. Outre que vous avez une manière très décevante de parler de votre travail, avez-vous pour autant le sentiment de produire une œuvre ?

Au fil du temps, j'essaie de préciser les choses, d'être le moins illustratif possible et d'aller vers des objets de plus en plus émouvants par leur simplicité. Après si je sais dans quelle direction je mène la barque de mon travail, je n'ai pas la conscience de produire une œuvre. Il y a un tel surinvestissement des spécialités aujourd'hui, cela m'empêche de me sentir légitime. Ce que je trouve intéressant dans ce que je peux produire, c'est une sorte de vibration, une tension, un dialogue entre des choses qui ne sont ni dans le même registre ni dans le même sujet. Cette diversité de points de vue porte selon moi une dimension clairement politique. Je me souviens d'une discussion que nous avons eu sur le fait que des personnes disaient de mon travail qu'il n'était pas politique, qu'il ne prenait pas en considération l'actualité. Je pense rigoureusement le contraire. Les grandes tables sont des gestes qui veulent dire « parlons

rencontrons-nous, refaisons le monde, l'Europe » – et qui en plus fonctionnent. L'installation de la table entre Pampelune, Bayonne et Bilbao a produit des choses transfrontalières, des personnes se sont rencontrées, ont échangé. Et peindre des personnes, c'est politique, dans le sens métaphysique.

Vous évoquez la peinture ainsi que la manière dont des motifs cheminent d'une œuvre à l'autre. Dans *La Joueuse* (2018) se dessine, outre le portrait de Valérie Dréville, un portrait du peintre (de vous ?) au travail ?

C'est, effectivement, une tentative de documentation de la progression d'un tableau avec ma manière de peindre, et j'en profite pour dire diverses choses à propos de la peinture. Ce travail m'a permis par ailleurs d'alléger un futur projet : début 2023 sortira chez Actes Sud un roman qui poursuit mon film *ACTE 0* (2021). On y voit le personnage de Fisch arriver à Palerme et survivre en réalisant des petits tableaux comme dans *Le Déserteur* de Jean Giono [*biographie romancée du peintre suisse d'origine française Charles-Frédéric Brun publiée en 1966, ndlr*]. D'avoir réalisé *La Joueuse* – où je travaille l'autodérision avec un peintre hyper sérieux, habité, qui veut absolument représenter et n'y arrive pas – allège d'autant le personnage du roman qui n'est pas préoccupé de questions de peinture, qui ne fait pas chier avec les statues



du Commandeur de Nicolas Poussin ou de Paul Cézanne. Il peint et dessine des gens, comme un garagiste ou un cordonnier font leur travail, c'est tout. Et quelque part, j'ai aussi évolué en peinture en faisant ce film. Ce portrait un peu à charge du peintre m'a permis de mieux assumer mon projet pictural, d'aller plus droit au but. Avant, je faisais toujours des portraits en deux ou trois séances. Depuis, il m'est arrivé d'en faire deux en une seule. C'est profondément lié à cette expérience cinématographique sur la peinture et le portrait. Mais c'est pour ça que j'ai écrit *Pratiquement pas*, un texte sur la pratique. J'y dis ne pas avoir de pratique, dans le sens où je ne crois pas que si je peignais nuit et jour je deviendrais meilleur peintre. C'est peut-être valable pour le golf ou le violon, mais je pense qu'il n'y a pas de progrès à proprement parler, en art. En revanche, il y a des bouleversements et des changements.

Vous citez Nicolas Poussin en statue du Commandeur, en référence à la figure tutélaire (et punitive) dans *Dom Juan*. Ce peintre revient souvent dans votre travail. Que représente-t-il pour vous ?

Bizarrement, je connecte Poussin et Robert Bresson car ce sont pour moi des modèles – pas auxquels j'essaierais de coller – mais en termes de rigueur et de construction. Ils ont une pensée artisanale de la construction artistique qui s'élabore à la manière d'une pensée philosophique où tu essaies de ne pas laisser les choses au hasard. Tu construis un cadre pour que le hasard puisse advenir dans les meilleures conditions. Après, le terme de « statue du Commandeur » est peut-être un peu fort, mais il renvoie à une admiration sans bornes. Les tableaux de la fin de Poussin – *Apollon amoureux de Daphné* (1661-1664), *Les Saisons* (1660-1664) – m'émeuvent profondément. Pour le premier, il n'a pas pu le terminer car il est tombé malade et l'on rentre ainsi dans les coulisses de son travail, ce qui est pour moi bouleversant.

Vous évoquez votre nouveau projet, autour de Buti. De quoi s'agit-il ?

Il y a une dimension d'hommage qui traverse assez régulièrement mon travail : j'ai traduit une pièce de John Cage (*Où allons-nous ? et Que faisons-nous ?*, 2003) et dans ce nouveau projet au long cours cette dimension chemine de manière un peu mystérieuse. J'ai découvert à la fin de *Sicilia !*, film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1999), qu'il existe un petit théâtre en banlieue de Pise. Dans ce village de Buti les membres du théâtre ont été partie prenante du film *Sicilia !*

Je n'ai fait ni une, ni deux : je suis allé voir. Là, je me suis aperçu que ces personnes ont non seulement facilité l'émergence de *Sicilia !* mais de beaucoup d'autres projets des Straub et Huillet, qui ont travaillé là quatorze ans, tournant avec des acteurs castés dans le coin. Dans ce village où vivent des Siciliens ayant émigré en Toscane pour gagner leur croûte n'existe guère que le *Canto del Maggio*, tradition de chant pastoral. Le couple d'acteurs – âgé de quatre-vingt-cinq ans – s'occupant du théâtre a travaillé avec les plus grandes figures du théâtre : Jerzy Grotowski, Harold Pinter, Peter Brook, etc. Depuis, ils m'ont invité et j'y suis retourné. Avec ce projet – produit par la Société du Sensible, à Marseille – va se boucler la boucle de l'une des premières questions : on va y trouver les questions des territoires, des paysages, des points de vue mis en évidence par la parole et, aussi, par le chant...

— **D'UNE TABLE, L'AUTRE,**
Yves Chaudouët, Médiapop Éditions

f

o

-

-

c

u

s