

LE MONDE EST UNE TONG

Entretien avec Richard Leydier

Sous la forme de dessins et de sculptures, tu exposes à la galerie Vallois des cosmogonies, des mondes que tu as inventés. Tu développes depuis longtemps ton univers, peuplé de bestioles, de personnages récurrents, et qui obéit à ses propres principes physiques. Mais là, d'une manière sans doute plus manifeste qu'auparavant, tu endosses véritablement la responsabilité du démiurge, non ?

Dans un entretien avec Jean-Yves Jouannais publié dans ce même journal il y a quinze ans, je faisais abondamment référence à *Manière de faire des mondes* de Nelson Goodman. Me voici donc revenu au point de départ ! Mais cela me permet aussi de rappeler que le pragmatisme Goodmanien dont je me suis beaucoup nourri me tient soigneusement à l'écart de la pensée magique et des notions démiurgiques.

S'il faut éclairer la manière dont cela fonctionne, je dois insister sur l'aspect machinique et logiciel de mon travail. Il s'y dessine un certain nombre de noyaux – on pourrait aussi dire des cœurs – qui jouent le rôle de *machines de production*. Des dispositifs dont l'objet est de nature à produire des œuvres « tout seul », si j'ose dire, de manière mécanique. Pour donner un exemple simple, la copie du dictionnaire (1) est une *machine de production*. Une fois l'énoncé établi et les paramètres réglés, il suffit de se mettre au travail et les choses se font, presque « hors de soi ». Par ailleurs, l'ensemble des *machines de production* découle d'un dispositif générique qui fonctionne à la manière d'un *automate cellulaire*. Je ne vais pas m'étendre sur cette notion, peut-être trop complexe pour s'expliquer en quelques mots, mais rappeler que le premier *a. c.* a été appelé « jeu de la vie » par son concepteur (John Horton Conway) au début des années 1970. Greg Egan, l'auteur de science-fiction australien auquel je fais constamment référence a, des années plus tard, magnifiquement utilisé ce concept dans un roman comme *Permutation city*. J'aimerais aussi rajouter que la mécanique singulière d'un *automate cellulaire* intègre dans sa conception le contexte depuis lequel elle se développe et que son routage, qui joue sur des règles d'interaction et de voisinage entre ses différents composants, produit des situations de développement rapide, de panne, de bégaiement cyclique ou encore de mort, en clôturant le programme.

Ceci étant posé, je me sens plus à l'aise pour décrire la production des « cosmogonies » dont nous parlons. Les « formes de monde », qui par ailleurs accompagnent depuis l'origine l'Histoire des hommes (plats comme une assiette, créés par Dieu ou par des dieux, issues du Big Bang, magiques ou scientifiquement cohérentes), se construisent étonnamment sur un schéma toujours identique ; un postulat d'où sont tirés les axiomes qui en définissent les contours. Tout cela a un sens, si ce n'est que le postulat qui en constitue la source n'est toujours que pure intuition : indémontrable, invérifiable, fortuit. Partant de là, il apparaît que tous les postulats se valent, qu'aucun d'entre eux ne peut prétendre à une quelconque vérité. De fait, une bonne *machine de production* peut générer du postulat et en tester la validité comme les effets en termes de « forme de monde ». C'est le jeu auquel je me suis livré, non sans une arrière-pensée critique pour tout ce qui constitue l'*univers* de l'artiste... J'ai la conviction que tout postulat, qu'il soit d'ordre cosmogonique ou

artistique, s'expose comme une singularité si absolue qu'il illustre, en somme, un moment de pure idiotie. Le titre de l'exposition, *There's no moon without a Rocket*, rappelle que je ne place pas mon attention dans la fabrication de ces mondes mais dans leurs usages, et dans le commerce qui les unit.

Bégaitements cycliques

Tu concoctes des soupes dans des chaudrons. Es-tu chimiste ou druide/alchimiste ?

Résolument chimiste, côté cuisine... Il existe un monde en forme de soupe. C'est le monde primordial et, peut-être aussi, sénescant... À voir ! Le lieu où l'information se présente sous la forme de courts segments inarticulés et d'éléments libres, où les choses sont fondues, produisant des espaces quasi-monochromes amorphes. C'est aussi l'endroit où les qualités des ingrédients s'échangent et s'unissent pour inventer du goût. Mais les soupes forment un chapitre qui, dans mon travail, excède la parenthèse des cosmogonies. Elles ont une importance particulière à mes yeux car elles occupent un moment clé de ma vie d'artiste. Mes méthodes de travail ont produit certains bégaitements cycliques que l'on est en droit d'appeler des motifs : lombrics, peaux de banane, phylactères, clones... Ils sont bien identifiés et je suis arrivé à un âge où il serait tentant de s'y fixer, à la façon des moules sur un rocher, par souci de reconnaissance ou par paresse. C'est un piège posé pour chaque artiste et chacun s'en sort comme il peut. Mes soupes utilisent, non sans un sourire en coin, tous ces ingrédients qu'il me serait possible de décliner à l'infini. Je les agence en énonçant clairement les recettes. C'est une façon de faire le singe et cela produit, quoi qu'on en dise, une formidable *machine de production*.

Certains de ces univers, comme le Monde en forme de motte, peuplé de vers, le Monde trou du cul, ou le Monde comme une maison sur un arbre font appel à des motifs connus de ton œuvre. Pour d'autres, en revanche, je pense notamment au Monde en forme de tongue, on perçoit des réminiscences de ton passé : tu es né en 1965 dans l'archipel du Vanuatu, au milieu du Pacifique, où tu as vécu jusqu'à l'âge de vingt ans.

Ce monde est, d'un point de vue personnel, le plus émouvant de tous. Les plages de mon enfance étaient jonchées de tongues. Leur caoutchouc increvable leur avait fait parcourir des voyages inouïs. Certaines d'entre elles venaient peut-être de Malaisie, des Fidji, de Nouvelle Zélande, de Norfolk ?... Que sais-je ? Et durant leur longue traversée, une foule d'algues et de coquillages s'y étaient fixés ! Un petit monde de rebut flottant à la dérive. Je me souviens d'avoir, tout jeune, fait la collection de ces curieux météores.

Tes origines insulaires sont jusque-là peu intervenues dans l'analyse de tes œuvres. Pourtant, tu joues les anthropophages dans une photographie de la série des Polyfocus (1999). D'une manière plus structurelle, ton obsession pour le langage s'éclaire peut-être lorsqu'on sait que le Vanuatu possède la plus forte densité linguistique au monde, avec trois langues officielles et près de 113 langues vernaculaires pour 200.000 habitants. Et il y a enfin cette récurrence de l'enfouissement, des trous et des galeries souterraines qui pourraient faire écho à la forte activité tellurique dans cette partie du globe.

C'est assez juste, même si je n'aime pas l'impression de lentille grossissante, et parfois de complaisance, que l'angle généalogique ne manque pas de convoquer à propos d'une œuvre. Mais là encore, je suis arrivé à un moment de ma vie où les tensions qui compliquaient les relations entre une histoire excessivement complexe ou exotique et sa réalité structurante sont sur la voie de l'apaisement. Je suis allé suffisamment loin hors de moi pour engourdir le sentiment de claustrophobie que ma propre histoire pouvait faire peser sur mon travail.

Suffocation

Est-ce que les linéaments du Monde en forme d'histoires tissées, qu'on a souvent croisés auparavant dans ton œuvre sous diverses formes rhizomatiques (intestins, pythons, galeries de vers, phylactères...), dérivent de la tradition mélanésienne du dessin de sable ?

Les dessins de sable m'ont beaucoup obsédé. Plus jeune, j'ai été fasciné par cette manière de raconter les histoires. Parlant couramment le dialecte, j'ai suivi les subtilités du duel entre le dit et l'inscrit ; le conteur et le dessinateur. La forme qui double l'histoire en temps réel de motifs appropriés et se tisse en boucles et contre-boucles, à la manière d'une broderie. C'est d'une délicatesse et d'une intelligence extraordinaire. C'est aussi, à ma connaissance, la seule écriture qui se déploie dans les quatre directions. J'ai passé des heures à essayer de les reproduire sur mes cahiers, de percer leurs règles précises. Quand, plus tard, j'ai découvert les graphes eulériens (2), ce petit jeu s'est poursuivi. On retrouve des traces de cette logique dans toutes les strates de mon travail. J'ai, au fil du temps, tissé un système dense de relations entre ces dessins, les rubans des machines de Turing, ceux des chaînes moléculaires et des acides aminés. Cela m'a permis de me déplacer énergiquement le long d'une problématique conceptuelle et formelle qui me semble capitale : le motif.

Les motifs du cosmos sont depuis longtemps présents dans ton travail en raison d'un fort intérêt pour la BD et à la littérature de science-fiction. Particulièrement dans le contexte de cette exposition, serais-tu d'accord si je dis qu'il y a dans ton œuvre une analogie entre les motifs de l'île, de la planète et du cerveau ?

S'il est un sentiment qui nous sépare résolument des modernes, c'est bien celui d'un monde fini, éventré, intégralement violé mais clos à jamais. Les spéculations des années 1960 ont fait long feu et les fantasmes de départ coulent aujourd'hui dans les cosmoplex virtuels des simulateurs de monde pour les riches, dans les ghettos des zones de transit pour les pauvres. En résulte un remodelage sémantique et idéologique dont des expressions comme « village global » et « mondialisation » ou un concept tel que la « décroissance » sont des symptômes.

L'île, depuis son évidente finitude – que l'on ressent avec son corps – rappelle l'incarcération de l'espace dans ses limites naturelles. J'ai personnellement très tôt ressenti cette suffocation en y tournant en rond, à l'idée d'y être coincé, devant l'impossibilité d'y tracer une ligne droite de plus de 20 km. L'île, quand elle est minuscule, isolée, volcanique, placée sur une zone de subduction, soumise aux cyclones et recouverte de forêts tropicales, produit une instabilité et une insécurité extrêmement anxiogènes pour un occidental. Paradoxalement, c'est précisément à travers cette instabilité que le confinement de l'île reste supportable. Les frontières

sont courtes, mais leurs contours sont instables, vivants. Tout est en état de reconstruction permanente. C'est un monde spongieux aux paysages étroits et mobiles, insupportable pour qui raisonne sur fond de pureté helléniste, en termes patrimoniaux, avec une langue stable... Mon parcours intellectuel a naturellement suivi le chemin tortueux que trace cette tectonique des cultures, et quelque chose s'est cassé en route. Débarqué dans cette Europe séculaire, historique, patrimoniale et pesante, l'histoire, l'identité, le cerveau, la culture ont fini par provoquer en moi un sentiment similaire de suffocation. Devant ces paysages immuables aux cycles bien réglés où, sur des milliers de kilomètres carrés, tout le monde parle la même langue et garde la même couleur de peau, peuplée de barons et de marquis cultivés, monothéistes et susceptibles, j'ai fui en direction d'un monde sans colle, d'un espace Tefal à trois dimensions. L'analogie que tu définis dans ta question éclaire assurément ce qui pour moi constitue une réalité complexe dont je n'ai pas fini de faire le tour.

Rejouer la partie

Deux gros chantiers se profilent pour toi à l'horizon. D'abord, tu comptes « recommencer » ton œuvre depuis le début à partir de l'année prochaine.

Pour être précis, il s'agit moins de la « recommencer » que de la « relancer » depuis son point d'origine. En somme, je dirais que cela consiste à rejouer la partie. Mon travail a prévu cela depuis le début. Je m'y prépare depuis de longues années, comme un athlète de course de relais attend le bâton. Évidemment, il sera difficile en quelques mots de dire l'ensemble des raisons qui motivent l'amorce de cette boucle. Toutefois, le fond conceptuel d'un tel projet repose sur une question de motif. Il s'applique à délivrer cette notion de ses limites habituelles en redéfinissant des notions collatérales du type : cohérence, parcours, identité... Mais commenter une telle entreprise nécessiterait un autre entretien complet !

Le second chantier porte sur l'élaboration d'espaces combinatoires.

Il est adjacent au chantier précédent et consiste à ne plus penser l'espace comme un alignement rigide de points mais comme un ensemble de points libérés de leur agencement classique. Cet angle d'approche produit autant de versions d'espace qu'il y a d'agencements et de combinaisons des points qui le constituent. Rapidement, cela consiste à faire de l'espace avec de l'espace ; de l'émulsion, de la mousse. Cette préoccupation répond à cette autre suffocation que provoquent aujourd'hui chez moi l'accrochage et l'espace d'exposition. Je cherche à penser ceux-ci comme un habitat troglodyte où chaque pièce donne sur chaque pièce et où tous les parcours possibles sont disponibles pour relier les pièces les unes aux autres (3).

Cet entretien que nous réalisons aujourd'hui par e-mail s'inscrit dans une longue lignée.

L'entretien est une formule que j'ai adoptée depuis le début, et je souhaite en poursuivre l'exercice jusqu'à la fin. Sa structure duelle permet d'exercer les différents « sons » que donne le texte dans des contextes toujours renouvelés. Par ailleurs, il me semble que la pensée exécute une sorte de reptation d'un entretien à l'autre, que ces échanges reprennent l'idée qu'un espace se creuse lentement, à plusieurs,

aménageant çà et là de nouvelles pièces pour de nouveaux usages. C'est une matière d'accompagnement extraordinairement vivante. Quelque chose comme un arbre qui pousse et pour lequel chaque partenaire joue un temps le rôle de tuteur, ou de jardinier. C'est lent, c'est rustique, c'est une chimie organique à l'œuvre, ça suce le terreau. C'est exactement comme ça que je conçois l'écriture.

Dans tous ces entretiens, tu ne te répètes jamais. Comme dans les dessins de sable du Vanuatu, tu ne repasses jamais deux fois au même endroit. Mais, dans le même temps, tu désires recommencer ton œuvre depuis le début. Serais-tu un peu schizo ?

Dessins de sable et graphes eulériens sont fondamentalement associés à la notion de parcours, voire de promenade. Pourquoi se priver de refaire une promenade en s'appliquant à la rendre plus élégante, à trouver des raccourcis ou au contraire des dérives ?

(1) Ndlr. Depuis 1992, Gilles Barbier recopie inlassablement les articles du dictionnaire dans des dessins à la gouache.

(2) Ndlr. En gros, on dit d'un graphe (dessin) qu'il est eulérien s'il est possible de le dessiner sans lever le crayon et sans passer deux fois sur le même trait.

(3) Ndlr. Pour ce qui est des espaces combinatoires, voir par exemple le tourniquet de dessins exposé lors de la dernière *Force de l'art*.

Marseille, le 12 avril 2010