

Entretien entre Dove Allouche et Isabelle Reiher Novembre 2016

IR. Avant d'aborder les questions relatives à ton approche du matériau verre, je souhaiterais revenir plus généralement sur ta pratique du dessin et de la photographie. J'ai l'impression que ton travail ne se situe jamais complètement dans l'un ou l'autre mais que tu t'intéresses plutôt aux conditions d'apparition des images grâce à ces techniques. Pourrais-tu nous donner des clés de compréhension pour aborder ton approche singulière du dessin et de la photographie ? Est-ce que la technique t'intéresse (celle de la photographie par exemple) ou t'attaches-tu plutôt à expérimenter sur les réactions du matériau ?

DA. Aussi étrange que cela puisse paraître, je ne me suis jamais intéressé à la technique en tant que telle. Rien n'est plus loin de moi que l'idée de trouver par la technique le fondement d'un nouveau projet. Quand je commence à travailler sur un nouveau projet, je ne sais réellement pas où ça va aller ni à quoi ça aboutira. Je ne le découvre que dans le mouvement même par lequel je travaille.

Lorsque Hippolyte Bayard expérimente ses dessins photogéniques en 1840, se posait-il d'abord la question du choix de la pratique ? Ou bien s'obstinait-il, à travers son *Autoportrait en noyé*, à réaliser une fiction afin d'interpeller l'Académie et le roi qui refusaient de le soutenir ?

Bien entendu, nous ne pouvons pas saisir une œuvre « en soi », isolée de son contexte et de son rapport au médium. C'est le fameux « cercle corrélationnel » entre le sujet et l'objet dont parle Meillassoux.

IR. Tu produis souvent des images proches du photographique mais sans prises de vue. Est-ce la matière qui prime dans ces cas ou l'image représentée ?

DA. Le médium n'a de sens que dans sa relation mutuelle avec le sujet avec lequel il forme une coprésence, qui est la formule chimique de l'œuvre.

Pour aller plus loin dans cette idée de corrélation qui est la substance même de mon travail, je prendrai deux exemples en restant dans le domaine du photographique et du dessin :

- Les *Déversoirs d'orages* qui représentent des vues, prises à l'aveugle, du réseau égoutier de la ville de Paris, sont avant tout une représentation du refoulé collectif. C'est-à-dire la répression inconsciente d'un souvenir dont nulle personne ne souhaite se libérer. Ce n'est pas étonnant que les égouts soient d'une part plongés dans le noir, et d'autre part sous très haute surveillance. Le choix de l'héliogravure comme technique d'impression noble et contemporaine à la création du réseau, a été fait pour magnifier l'odeur nauséabonde de ce souvenir.

- Les dessins *Ascension au bas de la planche gauche et droite*, célèbrent quasi religieusement un double accident, une chute vers le haut ! Ils ont été réalisés à partir d'une image d'archive datant de la Première Guerre mondiale représentant l'explosion d'un Zeppelin. Alors que les dessins semblent provenir du même mélange gazeux qui émane du ballon dirigeable, le titre lui, fait référence à une phrase de Daguerre au sujet des premiers physautotypes réalisés par Niepce. La remontée par capillarité de l'émulsion de lavande produisait des tâches disgracieuses sur les plaques d'argent. C'est l'une des raisons pour lesquelles les deux hommes ont décidé de renoncer à cette découverte.

IR. L'ambiguïté entre visible et non visible, la fascination pour ce qui est caché, uniquement révélé, semble prégnante dans tes œuvres. Accordes-tu une importance à la notion de mémoire ou de réminiscence ?

DA. Mon travail consiste essentiellement à entreprendre une tâche grâce à laquelle et au bout de laquelle je pourrai, pour moi-même, trouver quelque chose que je n'avais pas d'abord vue. Je n'essaie pas de faire apparaître des choses absolument enfouies, oubliées depuis des siècles ou des millénaires, ni de retrouver derrière ce qui fut caché par d'autres, le secret qu'elles ont voulu cacher. Je n'essaie pas de découvrir un autre sens qui serait dissimulé dans les choses ou les discours. Non, j'essaie simplement de faire apparaître ce qui est très immédiatement présent et en même temps invisible. Mon approche est celle d'un presbyte !

Je voudrais faire apparaître ce qui est trop proche de notre regard pour que nous puissions le voir, ce qui est là tout près de nous, mais à travers quoi nous regardons pour voir autre chose. Saisir « l'invisible du trop visible » dirait Foucault.

IR. Tes projets artistiques prennent souvent source dans le réel ou la manifestation d'un phénomène naturel. Quelle pourrait être la part de la fiction dans ton travail ? Comment te projettes-tu dans l'inconnu ?

DA. On me questionne souvent sur les liens que j'entretiendrais aux phénomènes naturels et à leurs modes de transposition dans mon propre travail.

Il m'est toujours très difficile de tenir par la pensée l'écart entre ce qui serait de l'ordre de « l'événement naturel » et de la « fiction ». Certes nous pourrions parler de lois fondamentales qui régissent l'ordre des choses (bien que nous le ferions fort mal et sans la légitimité du scientifique), ainsi que des formes que je produis en écho à ces lois, mais cela ne nous avancerait pas plus... Il y a toujours un infime décalage entre l'événement et le moment de la création. Précisément l'événement (comme sujet) est antérieur à l'avènement d'une œuvre et de notre conscience. C'est peut-être dans cette mince pellicule qui sépare une réalité donnée et l'émergence de l'œuvre comme forme humaine de rapport au monde, que se tient la part de fiction. « Le monde n'a son sens de monde que parce qu'il m'apparaît comme monde. » (Ph. Huneman, E. Kulich)

IR. Lors d'une conversation que nous avons eue pendant la préparation de ton exposition pour la Fondation Ricard en 2016, tu as mentionné un jour « **le verre est un domaine de définition** », le contexte étant ton travail fait à partir de matériaux qui n'ont jamais vu la lumière, ces « matières aveugles ». Pourrais-tu mieux définir ce que tu entends par domaine de définition et nous dire si cette notion est pertinente dans ton travail pour le CIRVA ?

DA. Avant d'en venir aux œuvres réalisées au sein du CIRVA, je voudrais poursuivre sur cette idée de l'antériorité au sujet de la série photographique *Les Pétrographies*, qui me semble être le point de départ de mes dernières expériences.

Grâce à l'aide de Dominique Genty, chercheur en paléoclimatologie, je me suis mis à la recherche d'une stalagmite entière qui aurait, tout au long de sa croissance, enregistré une somme d'informations (atmosphériques, chimiques, humaines...) correspondant à l'âge de notre calendrier chrétien (soit environ 2 000 ans). C'est du côté de la grotte de Remouchamps en Belgique que j'ai fini par trouver ce que je cherchais : une concrétion de calcite mesurant moins d'un mètre et datant de -117 000 ans à sa base jusqu'à -115 000 ans à son sommet.

J'étais fasciné par la modestie de ce « gros cailloux » silencieux sur lequel on pouvait voir quelques variations de teintes et de simples lignes symbolisant des quantités immenses.

Cet échantillon renvoyait à une réalité largement antérieure à l'apparition du très moderne homme de Cro-Magnon !

Je cherchais le moyen de produire des images à partir du matériau géologique lui-même, c'est-à-dire sans aucune prise de vue, faire de la photographie un carottage. L'échantillon a été découpé en

plusieurs cadres rectangulaires continus allant dans le sens de la stratigraphie. Puis chaque morceau de calcite a été poncé très finement, lui permettant de pouvoir être traversé par la lumière et d'être utilisé directement comme négatif photographique. Ainsi, cette stalagmite qui était restée dans l'obscurité de sa grotte durant plusieurs milliers d'années, découvrait la lumière pour la première fois en même temps qu'elle devenait la source des images produites.

Et bien que les *Péetrographies* semblent abstraites, elles n'en sont pas moins le résultat de mon investigation empirique de la nature, un ordre immanent dans l'épouvantable désordre actuel.

IR. Les questions d'état de conservation de la matière t'intéressent, notamment l'état de conservation des photographies anciennes, comme si la lecture de l'histoire passait aussi par une analyse physique de la matière. Dans le cadre de ta résidence au CIRVA, la détérioration de supports papier à vocation patrimoniale était le point de départ du travail. Que signifie donc cet intérêt pour la conservation dans ta pratique ? Pourrais-tu nous décrire ton projet pour le CIRVA, expliquer comment il a démarré ?

DA. À la suite de ce travail lié au matériau géologique, je voulais revenir vers le vivant, sur l'idée d'un surgissement ancestral et d'une espèce antérieure à l'homme. Ce qui nous conduit au projet qui a été mené au CIRVA.

Grâce au soutien du Centre de Recherche sur la Conservation des Collections et à l'aide de Malalanirina Sylvia Rakotonirainy (Pôle biodétérioration et environnement), j'ai pu entreprendre durant plusieurs mois un recensement exhaustif des principales familles de spores présentes dans les locaux de conservation des fonds et des collections patrimoniales. La présence de moisissures dans un environnement donné est l'une des principales causes de détérioration des collections. Ainsi l'histoire et la pérennité des œuvres sont directement concernées par une cohabitation inévitable avec des micro-organismes dont la survie dépend de leurs capacités à « ingérer » les œuvres.

Resserrant mon choix sur une cinquantaine de familles de moisissures les plus fréquemment rencontrées sur les biens culturels, j'ai procédé à leur mise en culture avant de les photographier à un stade précis de leur développement.

À mon arrivée au CIRVA, j'avais bien quelque chose dans l'esprit mais sans savoir ce que je ferais avec le verre. Je savais que je prenais un risque car l'expérience était vraiment nouvelle. Je parcourais l'atelier comme une sorte de jardin désertique, une immense étendue inutilisable. À ce moment là, l'expérience des verriers a été cruciale. Ils m'ont aidé à débloquer certains mécanismes dans lesquels je pouvais être et nous avons procédé aux premiers essais. Mon intuition était d'associer chacune des photographies de spore à un verre spécifique dont la forme, la taille et la couleur feraient écho à chaque champignon.

C'est dans ce sens que nous avons travaillé à réaliser des cives, des feuilles de verre de forme circulaire avec, en leur centre, une empreinte rappelant le point d'insémination de chaque spore, et dans leur matière, des stries concentriques qui évoquent aussi le développement naturel de chaque champignon.

À l'heure où je réponds à ces questions, les œuvres sont toujours en cours de production, mais le titre m'apparaît clairement pour la première fois, *Le beau danger*.