

**CM1 : Lorsque l'on se penche sur le vocabulaire que l'on associe à ton œuvre, c'est le champ sémantique de l'expérimentation qui s'impose : doute, potentiel, alchimie, limite, effondrement, difficulté, test... Dans quel contexte travailles-tu ces explorations de la matière et des formes ? A quoi ressemble ton atelier ?**

CV1 : Mon atelier ressemble la plupart du temps à celui d'un chercheur. J'aime tester et mettre à l'épreuve les matériaux que je manipule. Avec un seul matériau souche, les possibilités sont très larges et ouvrent le champ sur une démarche empirique et grandissante. Je rencontre généralement ces matériaux dans mon environnement proche, là où je vis ou réside temporairement. Le sel par exemple à Montréal où j'ai eu l'occasion de passer six mois en 2014 à la Fonderie Darling : ce matériau était omniprésent pour le déneigement des routes ; l'eau à Montréal aussi, une matière première gratuite et abondante grâce à la neige et à la glace.

MR1 : De cette attention portée à des matériaux ou immatériaux issus de contextes élargis à celui de l'atelier, apparaît le caractère éphémère corollaire à ta pratique. Cette durée de vie fugitive de la sculpture se manifeste en effet soit qu'elle implique une transformation inscrite dans la vie de la forme — comme c'est le cas pour les différentes occurrences de cristallisation de sel ou de borax, soit qu'elle relève d'une position temporaire dans l'espace de l'installation, permettant de révéler une image mouvante, sous l'effet de l'utilisation de propriétés physiques à des fins expérientielles — comme la fixation stroboscopique d'un filet d'eau (*Water Pearl*). Il me semble que ces états de formes, qu'elles s'épanchent au sol de façon organique (*Salpêtre 1*), qu'elles procèdent d'une approche « contractée » du dessin, sur supports papier et textile (*Dessin à caractère évolutif ; Les Buvards et Efflorescences sur socles*) ou à la façon d'une vaste fresque (*NaCi*), ou encore qu'elles relèvent de recherches sur la qualité « constructive » de surfaces diaphanes et réflexives (*Cassure*), procèdent d'une impermanence propres aux matières sollicitées qui trouvent à se fixer paradoxalement tantôt comme des sculptures évolutives, tantôt comme des images mobiles.

**CM2 : La démarche que tu présentes s'appuierait ainsi sur l'utilisation, le détournement, la révélation de ressources rencontrées fortuitement ou de façon conjoncturelle, ce qui induit une forte pratique de l'in situ dans ton travail. Comment se construit alors la forme, ou l'informe, que tu fais advenir à partir de ce hasard initial ?**

CV2 : Je prends plaisir à regarder une sculpture prendre vie, quand elle change d'aspect ou de forme. Cela crée de l'étonnement. Je pars souvent d'un matériau qui m'intéresse pour ses propriétés physiques, puis l'abandonne à la loi d'un protocole que je définis, à la répétition d'un processus ou d'une gestuelle. L'œuvre peut évoluer et changer d'aspect tout au long de l'exposition comme avec *Salpêtre*. Je contrôle le cadre dans lequel elle va évoluer. À partir des mêmes ingrédients, le résultat est toujours différent et offre à voir à chaque fois un dialogue fluctuant entre la propagation de la forme, de la couleur, des ombres et des lumières. Je réactive le même processus à la lettre à chaque exposition, ce n'est donc pas un travail qui peut se déplacer, ce n'est pas une pièce nomade, mais une entité en perpétuelle renaissance. C'est aussi ce que j'apprécie avec *Mirari*, une installation qui permet de rendre visible des émanations de chaleur en temps réel grâce à la projection d'une lumière blanche sur une flamme. Je définis le contexte, l'« objet flamme » et sa physicalité dans l'espace, puis le hasard et la rencontre fortuite entre différents flux de chaleur créent un dessin mouvant par projection. C'est à ce moment de lâcher prise que la « magie » opère. Il y a toujours une part d'incontrôlable et c'est là que tout se joue, je collabore avec ce facteur, il m'aide à me rapprocher au plus près de l'instant présent pour mieux le révéler.

MR2 : De hasard ou de sérendipité, les situations qui résultent le plus de ce régime « d'apparition » soumis à la règle de l'inconstance se produisent souvent dans des dispositifs qui ménagent des écarts. Écarter ou « essarter » comme l'a écrit Martin Heidegger (dans *Remarques sur art - sculpture - espace*, 1964, éditions Payot & Rivages), en somme installer de l'espace, c'est en cela un acte de sculpture. Dans *Mirari* justement, le mirage est total et spatialisé en plusieurs points car il se produit entre la source lumineuse de la vidéo-projection d'une image de lumière blanche et la source de la cheminée, entre les flammes de cette cheminée et leur apparition mouvante au mur sous l'effet de la

lumière projetée, et entre cette image instable et celle de ce dispositif « retourné » ailleurs dans l'espace d'exposition par l'intermédiaire d'une loupe qui agit à la manière d'une camera obscura. La sculpture n'est ici assurément plus seulement une affaire de matière à tailler ou à modeler mais bien de construction de distances et de perceptions.

**CM3 : Ce faisant, tu te détaches également d'une forme d'autorité vis à vis de ton travail. Il me semble que c'est cet entre-deux d'indétermination que tu recherches et qui fait œuvre : ce qui advient entre le moment où tu détermines un contexte (l'équation « matériaux + environnement + geste »), et le moment de sa réception qui signe l'enregistrement — certes temporaire, fugace et provisoire — d'une forme, à l'instar de la photographie.**

CV3 : Effectivement, je ne crée pas de formes par la contrainte mais dans la compréhension et le dialogue avec les matériaux que je manipule. Il m'est d'ailleurs déjà arrivé de vouloir reproduire à l'identique une sculpture que j'avais réalisée et je n'y suis pas parvenue. C'était comme si la spontanéité et l'authenticité du geste étaient dénaturés. Chaque travail est différent et autonome bien que le processus soit le même. Ce qui fait œuvre, c'est sans doute l'attention particulière que je porte à l'immédiateté dans cet entre-deux. Je parle souvent de photographie dans mes pièces, notamment lorsque j'utilise des lentilles en verre ou de Fresnel pour des pièces que j'appelle *Camera Obscura*. Elles sont placées à une distance optimale du mur afin de projeter sur ce dernier le lieu d'exposition inversé. Une mise en abîme de l'espace et de mes propres œuvres disposées dans cet espace s'opère, et le spectateur donne forme à l'œuvre puisque son image se retrouve également projetée au mur. On est dans un rapport immédiat à l'autre, du spectateur à l'œuvre, de l'œuvre à l'espace, de l'espace au spectateur. J'utilise également le photogramme pour me tenir au plus près de ce principe d'immédiateté. Il me permet de fixer les vestiges d'une impermanence et de créer une certaine distanciation entre l'objet réel et éclairé tel que nous le connaissons tous, et la représentation mentale que l'on peut s'en faire. Dans ces recherches « photogrammiques » autour de l'eau, je tente obstinément et de manière illusoire de stopper la fuite de la matière, l'écoulement du temps tout en en gardant une trace ou une mémoire.

MR3 : Cette dernière remarque, sur la qualité fluctuante de la matière et des formes à l'œuvre dans ton travail, m'amène à la penser à l'aune de la logique dialectique qui relie les formes de la nature formée et celles de la nature en formation, à l'instar de la réflexion que Jean-Christophe Bailly déplie judicieusement dans l'ouvrage « *Sur la forme* » (Manuella éditions, 2013) : « Cristal ou fumée, tels sont les objets (...) ou les modes d'existence (de) cette opposition entre des formes quasi fixes, pour lesquelles l'équilibre structurel apparaît comme un acquis, et des formes évanescences, pour lesquelles un tel équilibre ne peut pas exister. Devant chaque forme d'existence du monde naturel, ce qui est à penser (...), c'est son rapport à sa propre formation. (...) Tout s'évalue en termes de croissance, de venue, d'effacement. (...) Ces états stabilisés d'apparence inerte sont eux-mêmes la trace ou, plutôt, la mémoire emboutie de leur formation. (...) Ce que l'on peut dire d'un état de forme, c'est qu'il est comme un arrêt sur image, et qu'il y a pour la forme, même dans le monde naturel, un palier ou une interruption, que l'on pourra définir du côté du monde non organique, comme un palier de longue durée, et, du côté du monde organique (dans lequel le fait de périr est coextensif à l'existence), comme un simple instant. » J'y vois une juste manière de lire ton travail, selon cette double acception d'un mouvement à la fois excessivement lent qui s'inscrit dans les formes sans se figer de façon définitive, qui peut même échapper à l'attention, et d'un mouvement autre qui implique par ailleurs une transformation visible et instantanée — un double rythme donc ayant pour conséquence d'obliger le regard à prendre position pour suivre le mouvement ou s'y insérer.

**CM4 : Une large part de ton travail exploite en effet les caractéristiques visuelles et optiques de l'apparition d'une image, d'un certain régime du visible. C'est ainsi dans une dimension d'une certaine manière cinématographique que s'inscrit ton travail sculptural. Mise en scène précise de dispositifs, écriture de scénarii pour les matériaux, jeu avec les propriétés d'images lumineuses en mouvement...**

CV4 : J'apprécie quand tu parles d'écriture de scénarii pour les matériaux, puisqu'effectivement ce

sont eux les propres acteurs de leur devenir. Je crois que je recherche à inscrire le processus de fabrication des images dans l'image même, pour prendre le temps de comprendre d'où elle vient, lui redonner de l'importance, ou lui accorder une nouvelle présence. Si je dois faire un lien avec un caractère cinématographique dans mon travail, il se tiendrait certainement dans l'utilisation récurrente de la lumière comme matériau. Que ce soit avec *Mirari*, *Camera Obscura*, *Water Pearl* ou mes photogrammes, c'est la lumière qui crée l'apparition de l'image. Cependant, si la lumière d'un film projeté dans une salle de cinéma reste cantonnée en une seule et même source, celle de l'installation peut provenir de multiples points. La lumière, lorsqu'elle est utilisée dans une installation, joue avec l'espace, le positionnement et les déplacements du spectateur, elle annule le rapport frontal que nous entretenons d'ordinaire avec l'écran. Dans le cadre de ma série des photogrammes, si je considère chaque image révélée par la lumière comme un écran, alors c'est le passage immédiat de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité qui change ma perception du réel. Ce passage me permet de remettre en contexte le quotidien, et de comprendre qu'il n'existe pas de réalité objective. Si le réel est l'effectif ou le concret, alors la réalité est le sentiment du réel. Je souhaite parler de réalité à partir du réel, et en ce sens, me réappropriier le monde dans lequel je vis en mettant en branle les mécanismes de notre perception.

MR4 : Cependant, cette pratique relèverait aussi d'un certain paradigme rétinien en ce que l'image «s'adresse» au regardeur amené à scruter attentivement, physiquement, les effets de l'inscription du processus de la formation de l'image dans l'image, ainsi que tu l'expliques, parfois en se déplaçant, plutôt qu'il n'est happé par une image qui se déroulerait au rythme d'un récit ou d'une fiction. Les formes et dispositifs qui aboutissent sont ainsi dépositaires des gestes « déposés » dans le temps. L'image qui me vient alors est celle d'un « feuilletage » dont les surfaces seraient les parties immergées de formes génératives qui contiennent matériellement autant leur origine que leur destination. Dans les interstices de ces strates, l'œil s'infiltré et s'émeut en ce sens qu'il se met en mouvement, car étymologiquement, c'est par l'action de mouvoir que se produit le trouble pour celui qui regarde.

**CM5 : Tu parlais à juste titre d'« étonnement ». Cette notion me semble principale de l'ensemble de ton processus plastique. On retrouve étymologiquement cet étonnement dans le titre de la pièce que tu évoquais précédemment, *Mirari* (infinitif de *miror* : s'étonner, voir avec étonnement). C'est une racine que j'irais même jusqu'à utiliser pour qualifier l'ensemble de ton corpus d'œuvres, que je lis comme autant de « merveilles » perturbant l'entendement et « poussant aux spéculations philosophiques » pour reprendre la formule aristotélicienne. Ton mobile, en tant qu'artiste, est-il la curiosité ?**

CV5 : (Sourire) La curiosité rend mon regard mobile ! L'étonnement n'est pas un sentiment qu'on éprouve souvent, et c'est pour cette raison qu'il est intense, comme tous les moments fugitifs. On dit d'ailleurs « être frappé d'étonnement », ça nous fait mal tellement c'est fort ! S'étonner pour moi est un travail sur le long terme, ça s'apprend, se cultive et se partage. C'est aussi une sorte de rite processuel du regard et de la pensée, je dirais qu'il faut prendre le temps, ne pas aller trop vite, contempler, ressentir, être en alerte, revenir, comme lorsque l'on cherche à croiser un animal sauvage en forêt. Oublier le passé et le futur pour être dans le moment à l'instant où on le vit. Dans l'exercice de cette curiosité, je tente d'habiter poétiquement le monde. Le terme de poésie renvoie au verbe grec *poiein* qui signifie faire, produire, transformer de la matière en avenir, et Aristote dans la « Poétique » en réduit l'usage à la représentation du réel (ou *mimésis*) obtenue par des moyens langagiers spécifiques. En déplaçant des matériaux de leur contexte initial, et en jouant avec les codes du réel et de sa représentation, mon travail se situe dans une démarche poétique. J'admire particulièrement les œuvres de certains peintres, comme Sébastien Stoskopff, artiste alsacien du XVII<sup>ème</sup> siècle, avec ses différentes natures mortes aux verres ou Gerhard Richter pour sa série autour de la bougie. Dans les deux cas, c'est un jeu poétique constant entre la représentation matérielle de la réalité et son immatérialité, dans une volonté de nous rappeler le caractère transitoire de toute chose. Je me sens assez proche de l'esthétisme que développent ces deux peintres dans leurs séries de tableaux évoquées à l'instant, ils se situent à mon sens dans une forme d'intemporalité en prenant comme sujet même le temps qui passe. Ils magnifient un quotidien oublié, non pas par la sacralisation de l'objet, mais plutôt

en mettant en avant toute la complexité qui peut jaillir de ce quotidien en le rendant singulier. Cette quête de l'émerveillement est quelque chose qui m'anime, c'est un engagement intérieur essentiel et c'est aussi un acte de résistance, lutter pour ne pas succomber à la cécité. Les réalités les plus évidentes, les plus perceptibles et sans doute les plus fondamentales, sont souvent les plus difficiles à voir.

MR5 : Si ces œuvres provoquent un état d'étonnement que tu cherches à vivre et à partager par les manipulations de matières et les transformations d'état qu'elles occasionnent, j'ai le sentiment que cette qualité des formes est moins de l'ordre du choc ou de l'ébranlement qu'elles peuvent produire, que d'une féconde opacité : en effet, ce qui étonne est ce qui retient l'attention mais parfois aussi ce qui résiste à une compréhension fulgurante. A propos des œuvres d'art, qu'il considère comme des «espaces-temps», Gilles Deleuze parle justement d'« actes de résistance » à toute logique de communication (Qu'est ce que l'acte de création ?, 1984). Selon cette grille de lecture, l'œuvre peut alors se caractériser par son épaisseur formelle et processuelle, spatiale et temporelle, c'est-à-dire par une densité qui ne livre pas d'emblée sa genèse, comme on parlerait de génétique, de sorte que cette « retenue » est propre à établir une relation d'attraction entre une forme encore mystérieuse et un regardeur mu par le désir de voir et ce faisant de savoir.

**CM6 : C'est aussi un filtre de lecture qui t'accompagne au quotidien, dans l'appréhension du monde qui t'entourne. Pour conclure cet échange, j'aimerais que tu reviennes sur les « images circonstanciées », comme tu les nommes, qui accompagnent la présente édition. Documents, archives, images, effets, extraits de répertoire, indices, inspirations, hommages... Quelle valeur et quel usage leur confères-tu ?**

CV6 : C'est une banque d'images, un lieu de recueillement qui m'accompagne au quotidien et que j'alimente régulièrement. Ce sont des « micro-événements » rencontrés au détour de marches, de voyages...devant lesquels j'éprouve de l'admiration. Parfois, lorsque l'on voit des choses qui sortent de notre contexte familier, une porte s'ouvre sur l'inconnu et on se sent privilégié. En arrivant en haut d'une montagne, en observant les variations de lumière dans un arbre, en regardant les nœuds et les entrelacements de l'eau au pied d'une cascade, en se retrouvant en immersion dans une œuvre de James Turrell... Ce qui contrarie l'admiration, c'est la familiarité et ces images circonstanciées sont des tentatives d'adopter un regard qui « défamiliarise » ce qui nous entoure.

MR6 : Ce faisant, les œuvres réalisées trouvent ainsi pour certaines leur source dans des images en prise avec des situations capturées, promptes à se prêter à un processus d'application et de transformation artistique. Ce serait donc le propre de l'acte poétique, ainsi que l'écrit Louis Aragon : « il n'y a pas de poésie (...) qui ne tienne des circonstances sa force, sa naissance et son prolongement » (Chronique du bel canto, 1946).