

PISTES

MÉMOIRES VIVES/MÉDIUMS CIRCULAIRES

ENTRETIEN CROISÉ AVEC | Félicia Atkinson,
Hendrik Hegray et Rainier Lericolais

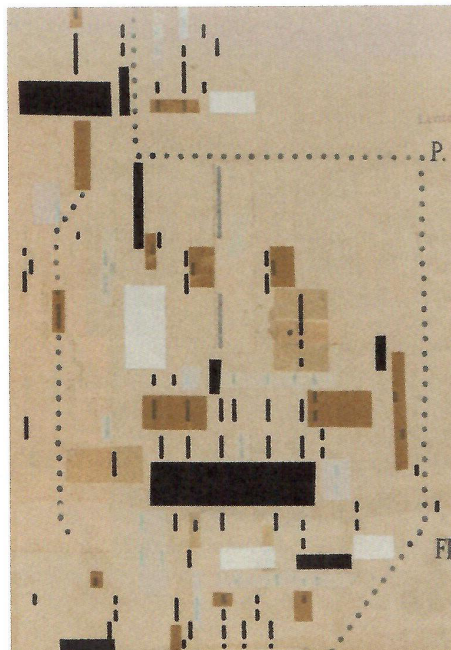
PAR | Guillaume Constantin

Ces trois artistes, qui dessinent, composent de la musique, écrite ou improvisée, se sont imposé·e·s dès les prémices de ce numéro thématique. Pourtant, Félicia Atkinson, Hendrik Hegray et Rainier Lericolais ne s'attèlent guère à tisser étroitement les liens entre son et dessin. Au contraire, leurs pratiques semblent échantées et ne se mêlent quasi jamais. Exception faite, peut-être, des domaines de l'édition et/ou de l'imprimé. Roven a donc invité l'artiste Guillaume Constantin, également programmeur arts visuels aux mythiques Instants Chavirés de Montreuil, à mener un entretien croisé entre ces trois artistes. Un entretien forcément écrit, forcément électronique, entre deux tournées et plusieurs sessions d'atelier. Où se lisent notamment les tensions fécondes entre écrire et performer, dessiner et mettre en exposition.

Guillaume Constantin : « Once the music leave your head it's already compromised¹. » Cette citation de Jack Brewer (membre de Saccharine Trust, obscur groupe de punk rock du label SST records), extraite de la pochette de l'album *Experimental Jet Set, Trash and No Star* (1994, DGC/Geffen) de Sonic Youth, m'a toujours intrigué. Je la reliais naïvement, en 1994, au débat d'alors : labels indépendants versus majors. Puis, quatre ou cinq ans après, j'ai commencé à découvrir, aux Instants Chavirés entre autres, un certain nombre de musiques aventureuses, improvisées, bruitistes... et cette phrase m'est apparu à travers le prisme élargi de la création comme interrogeant l'assujettissement de celle-ci aux formats d'usage dans l'art.

Vos pratiques artistiques respectives témoignent d'un jeu permanent avec différents médiums, plastiques et sonores. Vous sentez-vous complètement libérés vis-à-vis de ces formats ou, au contraire, plutôt dépendants de ceux-ci ?

1. « Une fois que la musique sort de dans ta tête, c'est déjà foutu. »



Félicia Atkinson : Cette citation reste pour moi assez étrange, car je n'ai pas de musiques ou de dessins (de formes en général) en tête avant de les produire. Je ne crois pas du tout à la notion d'idéal, que ce soit artistiquement ou politiquement. En revanche, je crois au cosmos et au fait que nous sommes dans la matière, que nous y réagissons et qu'il s'agit, en fait, d'un échange d'énergie(s) entre elle et nous. Nous laissons des formes, nous disparaissions et nous devons prendre conscience de ces traces.

J'ai une approche très intuitive des choses ; je démarre toujours à l'aveugle, puis je construis un espace avec les formes que je produis, qu'elles soient sonores, plastiques ou poétiques. Elles viennent à moi d'une certaine façon, et je les prélève, les organise et les articule, selon un espace-temps qui influencera mes décisions – qu'il s'agisse d'un paysage, d'un *white cube*, d'une scène ou d'un studio. Tout cela n'empêche pas l'imagination, mais cela libère du fantôme.

Rainier Lericolais. *Partition graphique*. 2016. Scotch et rouleau pour piano mécanique. 38 x 28,5 cm. Courtesy de l'artiste et galerie Thomas Bernard, Cortex Athletico, Paris

• Rainier Lericolais. *Prospective du XXI^e siècle, variation*. 2010. Sérigraphie sur héliophore. 44 x 44 cm. Édition THT Print et Atelier Jérôme Arcay, 12 ex. Courtesy de l'artiste et Atelier Arcay, Paris



Je pense donc plus en termes de formes que de format. Et peut-être aussi que cette dialectique dépendance/libération aurait pour moi des connotations bien trop morales.

Rainier Lericolais : Pour ma part, j'utilise tous les formats disponibles, dès lors qu'ils sont justifiés par la pièce que je réalise, mais sans obligation.

Hendrik Hegray : Je ne suis pas sûr de bien comprendre cette citation dans la mesure où le contexte précis m'échappe. Mais comme en amour ou en toxicomanie, le rapport de dépendance m'apparaît personnellement inévitable. Le fétichisme est un facteur aggravant d'aliénation. Le décalage entre fantasme et concrétisation est terrorisant. Je suis le prototype même du maniaque frustré, *control-freak* ou perfectionniste incapable. La seule solution que j'ai trouvée pour canaliser tout cela est, effectivement, la multiplication, afin de délirer le plus possible de formes d'objets et de désirs.

G. C. : Vos réponses le dessinent en creux, mais pouvez-vous préciser quel(s) rapport(s) vous entretenez avec l'édition et notamment les multiples ?

H. H. : En ce qui me concerne, c'est la base. J'ai fait mon premier fanzine vers l'âge de 10 ans. Le fait de reproduire m'est assez rapidement apparu comme un acte exaltant et sexy, comme un mode transitoire de communication moins directement contraignant socialement. La photocopie reste mon médium de cœur, et la duplication de cassette privée a contribué à me forger une culture musicale. Encore aujourd'hui, je produis très régulièrement des publications à tirages confidentiels, la magie demeurant relativement intacte. Jonas Delaborde et moi avons plongé 1 000 exemplaires d'un tirage de 7 000 dans des auges remplies d'eau dans le cadre d'une installation². Les notions de risque et de plaisir restent des moteurs prépondérants.

R. L. : J'ai commencé par l'édition de fanzines et de cassettes quand j'étais adolescent. Ensuite, j'ai très vite voulu réaliser une édition en relation directe avec chaque exposition personnelle. Cela prend souvent la forme d'un CD, d'une cassette, d'un fanzine ou d'un vinyle ; il est également fréquent qu'une estampe soit éditée. Tous les contextes peuvent devenir prétextes à une édition, si la ou

2. Exposée à l'occasion de *Futur, ancien, fugitif. Une scène française*, au Palais de Tokyo, à Paris, du 16 octobre 2019 au 5 janvier 2020.

Ci-dessus et ci-contre :
Hendrik Hegray. Vues de l'exposition *Believe in yourself*, Pauline Perplexe, Arcueil, 2019
Photo Sarah Holveck / Courtesy de l'artiste



les pièces peuvent être reproduites à un petit nombre d'exemplaires. Dans le cas d'une édition à partir d'un collage ou d'un dessin par exemple, cette forme reproduite ne me suffit pas, et je l'augmente facilement pour que le multiple redeviennne, d'une certaine manière, proche d'un original.

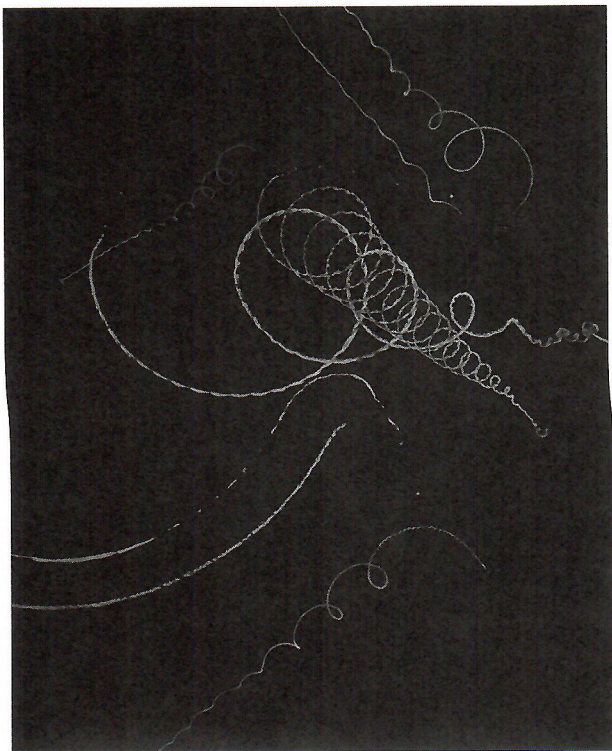
F.A. : J'ai créé la maison d'édition et le label discographique Shelter Press³ en 2011 avec Bartolomé Sanson, mon compagnon, qui, auparavant, avait fondé Kaugummi Books [microédition]. J'y ai sorti depuis la majeure partie de mes livres et disques. Chaque disque ou livre nourrit et active en général une série de performances, d'expositions et de *lives*. Parfois, un texte tiré des livres apparaît aussi dans un de mes morceaux. Il y a une circularité entre les médiums, ce sont des vases communicants. Je vois le livre ou le disque comme un terrain de départ, une documentation ou une somme de choses.

3. shelter-press.org

G. C. : Dans ses *Notes sur les dessins*⁴, Max Neuhaus évoque cette partie de son travail comme totalement étrangère au médium sonore qu'il explore et qu'il déploie. Il parle ainsi des limites inhérentes au dessin sans pour autant nier son propre besoin de dessiner. Il définit cette pratique assez intense chez lui comme le lieu de la projection de ses idées, de la « mémoire vive ». Rainier, je crois savoir que toi aussi tu sépares, d'une manière peut-être moins radicale que Neuhaus, ta pratique musicale de ton travail plastique.

R. L. : Ce sont deux temps très différents pour moi. Le temps des pièces plastiques est continu, je ne retravaille jamais une pièce terminée. Le temps de la musique est totalement discontinu, je reviens constamment à la banque de sons que j'ai construite ou aux *samples* que je pioche dans ma discothèque. Pourtant, les

4. Max Neuhaus, « Notes sur les dessins » [1994], *Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, textes réunis et présentés par Matthieu Saladin et Daniele Balit, Dijon, Les presses du réel, 2019.



étapes d'un projet sont clairement définies dans la production d'un objet ou d'un concert (enregistrement, mixage, *mastering*, etc.). Elles ne changent jamais (ou presque), car elles incluent des collaborations avec différentes personnes qui ont une fonction très précise et qui ne travaillent pas simultanément. La diffusion peut se comparer..., mais elle s'opère dans deux lieux bien distincts. J'ai plus l'occasion d'écouter les disques de Félicia que d'aller voir une de ses expositions ! De même, je ne suis pas certain que les musiques d'Alberto Savinio ou de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis soient très connues des amateurs d'art, car les lieux de présentations et les sens qu'elles appellent diffèrent.

G. C. : On sent une forte continuité entre tes différentes pratiques visuelles. Comme tu l'as rappelé précédemment, elles se donnent dans l'enchaînement des pièces, d'une édition que tu augmentes, d'un médium à un autre. Est-ce que la notion de collage ou peut-être même le dessin te permet cette continuité, en définitive ?

R. L. : Je travaille par série, et le rapport que peuvent entretenir une pièce et une musique est, en effet, de l'ordre du collage ou de l'assemblage. Les deux pratiques reposent pour partie sur ce principe. Pour les pièces, le collage advient dès l'idée même d'une nouvelle série ; pour la musique, de manière plus évidente, le collage permet d'accoler des *samples*, des fragments tirés d'une multitude de sources qui sont mis en relation. Le genre musical peut changer (musiques pop, industrielle, concrète, classique), mais le mode opératoire reste le même.

● **Rainier Lericolais, *Toupie*. 2017. Noir de fumée et peinture. 50 x 40 cm**
Courtesy de l'artiste et galerie Thomas Bernard, Cortes Athleticco, Paris

FÉLICIA ATKINSON, HENDRIK HEGRAY, ● 24
RAINIER LERICOLAIS | Guillaume Constantin

G. C. : Félicia, il me semble que tout est très symbiotique, très organique, dans ce que tu produis. Les différentes textures et les divers traitements de ta voix sont autant de lignes mouvantes dans ta musique que dans tes autres formes plastiques qui sont très composites. On y retrouve également les mêmes notions d'espace et de respiration ; ces aspects te préoccupent-ils particulièrement ?

F. A. : L'espace est en effet très important pour moi, la respiration aussi, le souffle et, d'une certaine manière, le rythme que celui-ci impose. Je compose en strates ou, finalement, comme dans mes premiers dessins, en calques. Il y a un parallèle entre le point de vue et le point d'écoute. Je demande implicitement au spectateur une sorte d'engagement qui passe par sa position dans un espace vis sa propre conscience de l'écoute et de la perception en général. Faire un disque, un concert implique un partage temporel en différé. C'est très beau ce que dit Neuhaus. J'aime beaucoup l'idée que le dessin puisse être silencieux, qu'il possède un silence inhérent et la musique, une invisibilité inhérente – l'un faisant face à l'autre comme la mer face à l'horizon.

G. C. : Il y a chez toi aussi, Hendrik, une totale continuité esthétique, en tout cas à mes yeux, entre tes travaux sonores et plastiques, peut-être parce que j'ai connu ta musique avant ton travail visuel. Abordes-tu ces deux champs de la même manière ?

H. H. : La corrélation est apparue tardivement, mais, à présent, j'assume effectivement les liens entre les différents médiums que je pratique. Pour autant, je ne m'aventurerais pas à établir des analogies évidentes entre le dessin et la musique, car, comme n'importe quel autre médium, chacun garde sa spécificité propre. Mais il existe une synergie. Il faut aussi comprendre que mon approche du dessin a été perturbée au fil du temps, et il est certain que la pratique exponentielle de la musique, puis celle de la vidéo ont participé à des changements de paradigme. Je n'aborde plus le dessin comme lorsque j'avais 25 ans, quand c'était une pratique beaucoup plus naturelle, spontanée. Il y a eu des ruptures physiques, ontologiques, qui m'ont amené à considérer les champs des pratiques artistiques comme un éventail de possibles alors même que j'avais l'impression de tourner en rond dans celle du dessin. Au moment où j'ai approché le terrain musical, j'avais déjà conscience d'entrer dans

Félicia Atkinson, *Ambient Park*. 2017. Technique mixte.
Dimensions variables. Édition Shelter Press. Courtesy de l'artiste







un champ balisé de certains codes et paramètres, aussi élastiques soient-ils. C'est d'ailleurs pour cela que j'en ai fait un terrain de jeu de prime abord, en écartant tout esprit de sérieux, me souciant peu de savoir-faire ni de technique – j'ai tant bien que mal affiné ces problématiques-là sur le tas, de manière très étalée dans le temps. À cet égard, c'était une approche empreinte de primitivisme... Quoi qu'il en soit, une approche circulaire a fini par s'imposer, dans la mesure où, en multipliant les pratiques, elles se nourrissent naturellement les unes des autres. J'ai le sentiment que c'est en commençant à faire des vidéos, il y a à peu près cinq ans, que cela m'est apparu plus clairement, probablement parce qu'un aspect synchrétique est soudainement entré en jeu.

G.C. : Quelles relations entretenez-vous entre vos expositions et vos concerts ? Travaillant dans un lieu qui programme à la fois des concerts et des expositions, j'ai l'impression que c'est, notamment, une question de temporalité : préparation en amont et temps éternel de l'exposition, préparation en amont (ou non) et instantanéité du concert, encore plus s'il est improvisé. Mais je suis certain que vous voyez cette question d'une tout autre manière !

R.L. : Ce sont deux pratiques totalement différentes. J'ai souvent accepté, à la demande de musées ou de centres d'art, de jouer de la musique pendant un événement, mais cela me laisse toujours

un goût d'inachevé, car les espaces d'exposition sont rarement viables acoustiquement. La qualité de l'écoute et la disposition du public ne sont pas adaptées à l'architecture. Je n'ai jamais vu de tentatives d'exposer des pièces dans une salle de concert pour en faire uniquement une exposition. Au mieux, les œuvres servent de décor. Pour ce qui est de la musique, elle est souvent prétexte à un événement. Je ne parle évidemment pas des performances dédiées au lieu d'exposition. Pourtant, j'ai vu des tentatives pour faire intervenir la musique dans le musée : le groupe de musique expérimentale Throbbing Gristle a reconstruit un studio au sein de l'Institute of Contemporary Art (ICA)⁵, à Londres, pour que le public assiste à l'enregistrement d'un disque (avorté d'ailleurs). Xavier Veilhan, avec son *Studio Venezia*⁶, a également posé cette question : comment la musique peut être viable et écoutable dans un lieu d'exposition ? Plus qu'au temps, les deux pratiques sont plutôt liées au déplacement du public. Il est difficile de se déplacer lors d'un concert et, de la même façon, je connais peu de personnes qui restent pendant une heure trente devant un tableau. Cela me fait penser à *Week-End* de Walter Ruttmann [1930], film sans image, ou à *Blue* de Derek Jarman [1993] qui, dans les conditions d'une projection de cinéma, fait

5. *Prostitution*, ICA, Londres, 1976.

6. Pavillon français, Biennale de Venise, 2017.

Félicia Atkinson. Vue de l'exposition *The Fluffy Knot (a shy opera)* à la Krets Gallery.



Seglia sacaweis

doucement en dehors

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked *mf* (mezzo-forte) and includes a triplet of eighth notes. The vocal line starts with the word "feeling". The piano accompaniment includes a section marked "Street" and "Ragtime". The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf*, and *cresc.* (crescendo). The tempo changes from *Allegretto* to *a tempo* and then to *Very slow*. The lyrics include "più", "déchirant", "broke", and "attenué jusqu'à la fin". The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking and the word "melancholy".

recycling papier



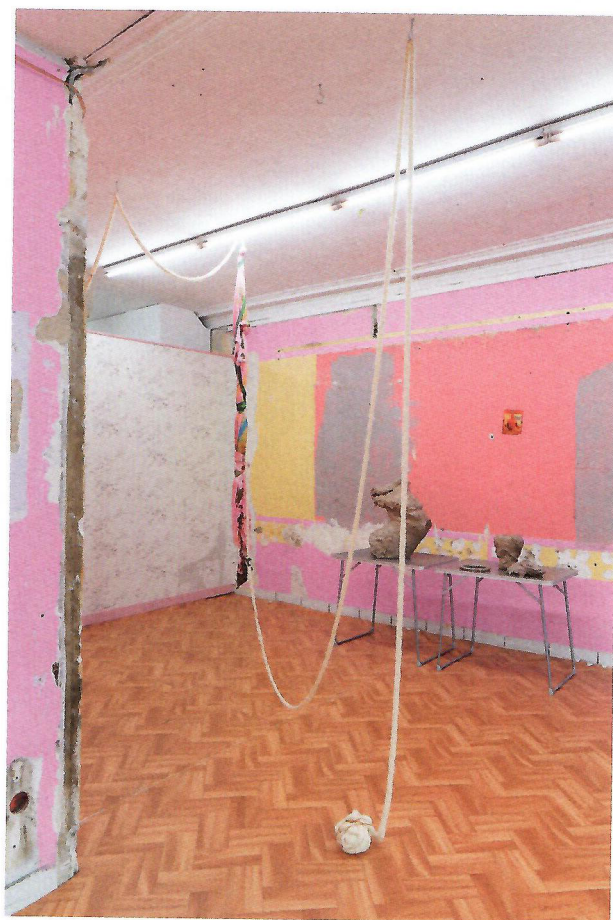
aus 100 % Altpapier

melancholy

uniquement entendre la bande sonore de Simon Fisher Turner devant un écran bleu. Cela me semble de vraies réussites pour amener le spectateur à se concentrer sur l'ouïe dans un lieu qui n'est pas consacré à l'écoute. Heureusement, des artistes pensent à cet aspect du déplacement lorsqu'ils emploient le son comme matériau. Dominique Petitgand, par exemple, me paraît pertinent dans sa pratique sonore, car il n'ajoute pas obligatoirement un objet d'art pour servir de catalyseur à l'écoute. J'aime voir le travail de plasticiens qui recourent à la musique comme moyen d'expression, et les performances les plus réussies sont celles qui se tiennent au sein d'une architecture adéquate.

H.H. : J'ai expérimenté très récemment le fait d'intégrer la pratique du live dans l'exposition elle-même. C'était une manière pour moi d'assumer, encore une fois, cette pratique comme un élément presque plastique, avec la corporalité que cela implique. J'ai essayé de jouer sur l'ambiguïté de l'existence du concert pendant le vernissage, chose courante mais toujours circonscrite, comme un peu extérieure à l'exposition, généralement greffée artificiellement. Il s'agissait d'une longue improvisation pendant toute la durée du vernissage puis, à une autre occasion, annoncée au préalable. Le reste du temps, le matériel était laissé en l'état sur la table. Dans l'absolu, j'aime également concevoir les montages de mes expositions comme des improvisations dans l'espace. Évidemment l'immédiateté n'est pas de la même nature, n'a pas le même impact. Mais il y a des facteurs à la fois analogues et contradictoires dans l'attention du spectateur lors de la visite d'une exposition ou de la réception d'un concert. On peut visiter une exposition en quelques secondes ou bien s'attarder pendant plusieurs minutes sur un détail, ce qui n'est, bien sûr, pas possible pendant un concert. Mais on peut aussi écouter distraitemment un concert, puis être happé soudainement par un passage. Tout est une question de contexte et d'attention.

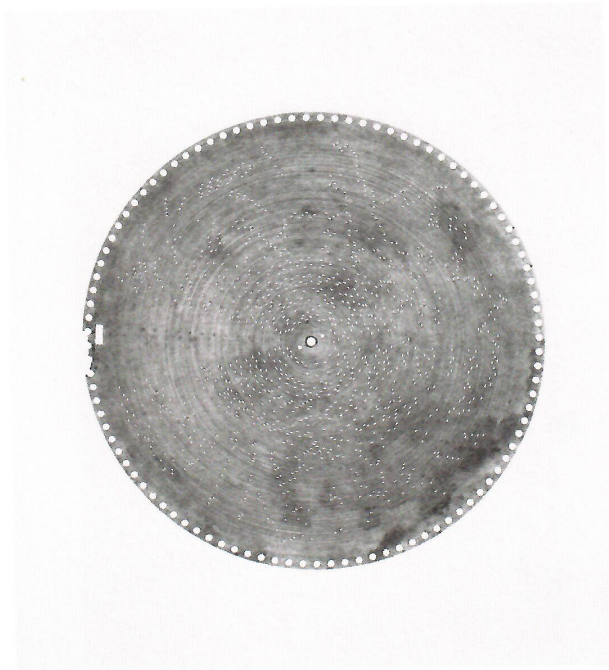
F.A. : Je crois que je prépare de la même manière les concerts et les expositions. Les matériaux que j'utilise dans mon travail plastique sont des éléments souples, tels que la soie ou le coton. Ils se plient, tiennent dans une valise et peuvent partir en tournée avec moi. Et comme les expositions ont lieu, la plupart du temps, au milieu d'une tournée, je peins souvent mes toiles dans des



chambres d'hôtel. De la même manière, j'ai enregistré la moitié de mon nouveau disque⁷ dans différents hôtels aux États-Unis. Que ce soit dans un concert ou une exposition, je tente de mettre en tension/relation des éléments immuables, ou du moins solides. Par exemple, sur scène, je lance un morceau de piano ou une partie électronique déjà préparée auxquels s'ajoute l'aléatoire des voix ou des mélodies improvisées ; dans une exposition, j'utilise des matériaux que je connais bien, mais dont je ne sais jamais précisément à l'avance ce que j'en ferai. Ma manière de dessiner est d'ailleurs très proche de ma façon d'improviser avec un instrument de musique : je fais une session de 20 ou 30 dessins qui s'enchaînent, en une heure ou deux, puis je ne dessine plus pendant plusieurs semaines, jusqu'à la prochaine session.

G. C. : Il y a également un autre point commun fort entre le dessin et la musique qui est celui de la continuité : le geste, la fabrication sans fin. C'est évidemment vrai pour toute pratique artistique, mais pas toujours dans cette proximité avec le *faire*. Ce caractère d'infini se rapproche de celui du désir, comme tu l'évoquais Hendrik.

7. Félicia Atkinson, *The Flower and the Vessel*, Shelter Press, 2019.



R. L. : Un dessin a un début et une fin. J'ai vu un rapport évident entre la musique et le dessin le jour où j'ai eu accès à un ordinateur où j'ai vu le dessin d'une onde sonore. Le premier enregistrement sonore en 1860 est un dessin. Les gestes et les outils qui permettent de créer un dessin sont, dans ma pratique, à chaque fois différents. Gomme, papier de verre, tissu, cutter, toupies, etc. sont des outils que j'utilise pour réaliser mes dessins, ils sont peu musicaux. Pour ma part, je ne ressens ni cette impression d'infini ni de désir lorsque je dessine. Comme je le disais, le parallèle entre musique et dessin peut se faire avec le collage (en musique classique, on employait plutôt le terme d'emprunt ; en arts visuels, il est introduit par Pablo Picasso et Georges Braque), voire même avec des termes propres aux deux pratiques, collage donc, mais aussi composition, variation, etc. Néanmoins, ce sont les mots qui sont identiques, pas les pratiques. Pour conclure, la formule de Max Ernst me paraît pertinente : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. »

H. H. : La manipulation d'images, qu'il s'agisse de collage, de collection, de chemins de fer, répond à des constructions éminemment personnelles. Par exemple, la notion de limites s'applique en réalité à plus forte raison pour moi dans le domaine du dessin. Parce que je considère qu'avec le temps, c'est une pratique qui devient de plus en plus difficile. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai choisi d'explorer plusieurs champs. Lorsque je me sens bloqué quelque part, je peux éventuellement rebondir ou glisser sur un autre terrain. C'est une stratégie – désolé d'utiliser ce terme un peu

entrepreneurial – à double tranchant, le danger pouvant être que la sensation de ne rien mener totalement à bien peut devenir globalement paralysante. Tout cela reste, finalement, du jonglage.

F. A. : De mon côté, je travaille plutôt par à-coups, qu'il s'agisse de la musique ou du dessin. La continuité se situe dans la récurrence des formes, j'y reviens ; elles réapparaissent sur la feuille, en concert ou sur disque. Mais je ne le vois pas comme quelque chose sans fin. Au contraire, ça se finit, ça recommence. La notion d'apparition et de disparition est très importante pour moi, car il y a l'idée de convoquer des choses absentes, par la voix ou le trait. Il y a quelque chose à extraire du désert et de la nuit, et c'est là où se loge le désir.

G. C. : Si vous étiez un outil, lequel seriez-vous ?

R. L. : Un pistolet à colle.

H. H. : Un râtelier ?!

F. A. : J'aimerais être un verre d'eau, même si ce n'est pas vraiment un outil. Mais j'ai souvent soif quand je travaille, alors peut-être que si ! Ou bien un outil de cuisine, comme une bonne vieille spatule en bois.

Janvier 2020

Félicia Atkinson est née en 1981 à Paris. Elle vit et travaille à Rennes.
Hendrik Hegray est né en 1981 à Limoges. Il vit et travaille à Aubervilliers et à Saint-Denis.
Rainier Lericolais est né en 1970 à Châteauroux. Il vit et travaille à Paris.
Guillaume Constantin est né en 1974. Il vit et travaille à Paris et à Montreuil. Artiste, il est également programmeur/commissaire d'exposition pour les arts visuels aux Instants Chavirés, à Montreuil.

● Rainier Lericolais. *Estudiantina*. 2018. Estampage. 66 × 60,5 cm
Courtesy de l'artiste et URDLA, Villeurbanne

● Hendrik Hegray. *La véritable tombée du jour*. 2017. Encre et collage sur papier. 65 × 50 cm. Courtesy de l'artiste et galerie Valeria Cetraro, Paris

