

-  
Entretien avec Octave Rimbert-Rivière

*L'artiste n'est pas une machine. L'atelier n'est pas une usine. Pourtant, une productivité, disons une générosité, caractérise ton travail. Difficile d'assumer la pénibilité comme critère de qualité. Peux-tu développer ton rapport au labeur ?*

Je pense que le temps est une donnée que l'on peut ressentir d'une manière universelle quand l'on voit une œuvre, et la générosité a à voir avec ça. L'amour aussi. N'importe qui comprend et s'aperçoit du temps passé à faire les choses. Je ne sais pas si tu as déjà lu *La part maudite* de Georges Bataille. C'est un livre qui m'a beaucoup influencé dans ce sens là. Notre dépense doit être sans concession, comme le soleil. C'est dans les sculptures de Peter Fischli & David Weiss que j'ai compris cela pour la première fois, particulièrement dans *Plötzlich diese Übersicht* avec ce travail vertigineux où la répétition, le temps et le labeur sont des éléments qui font tenir toutes ces sculptures debout. Je vois le labeur et la pénibilité comme une façon de dire Je t'aime, comme à mon avis dans de nombreuses pratiques artisanales (il n'y a qu'à voir Jean-Jacques Dubernard !) ou certaines pratiques amateurs de fabrication d'objets. *More love hours than can ever be repaid* de Mike Kelley est une sculpture qui parle de ça. Toutes les "heures d'amour" que je passe à façonner les choses sont comme la préparation d'un cadeau qu'il sera impossible d'égaliser :)

*Tu te distingues par la virtuosité de tes factures alors que tant d'artistes semblent excuser leur incompetence par des argumentations somnifères. Comment cette évidence pour toi s'est-elle mis en place ?*

La productivité à mon avis était en réaction à l'enseignement des beaux-arts qui d'une manière subliminale nous incitait à ne pas trop être dans des questions de productions mais plutôt dans l'explication d'un territoire de recherche. Attention, la forme doit être uniquement au service du fond, c'était de cette manière là qu'il fallait penser "un projet". D'abord une idée, ensuite une forme. Le problème c'est que dans de nombreux cas les deux se désolidarisaient et malheureusement les formes, assez pauvre s'enfermaient dans des histoires. Du coup le fait de travailler en atelier, beaucoup, était d'une certaine manière un territoire, surtout physique, parce que j'arrivais à l'ouverture et je repartais à la fermeture et cela me permettait de justifier la place et le désordre que j'occupais dans l'atelier.

Il y avait aussi un autre enseignement subliminal, pas tant que ça d'ailleurs, qui nous expliquait que ce n'était pas le temps que l'on passait à faire les choses qui en faisait la qualité. Je pense que c'est vrai, mais encore une fois, pour contredire ça je me suis mis à utiliser des techniques avec de nombreuses étapes, longues et laborieuses, pour réaliser des objets qui la plupart du temps se trouvaient devant mon nez à certains moments du repos. C'est comme ça que j'ai réalisé le saucisson en faïence, cela m'a pris trois mois et je trouvais que c'était une manière drôle d'épuiser le temps et de le cristalliser dans une sculpture. L'atelier de moulage a très vite été l'endroit où j'ai senti qu'il fallait que je fasse mes recherches et je trouvais très excitant de se battre pour apprendre des techniques classiques de sculptures. Et il fallait du temps pour ça. C'était génial de me dire que dans une école où l'on me proposait la liberté j'avais choisi le travail à son premier degré, l'épuisement du corps et des mains, du temps. C'est un peu la règle que je me suis donné.

*Peux-tu justement nous décrire la temporalité d'une journée type à l'atelier ? Quel est ton rythme en ce moment ? Tu indiques par exemple que la meilleure raison de sortir du lit est d'ouvrir le four dans lequel des céramiques ont cuit toute la nuit.*

Je n'ai pas de rythme particulier, ni un séquençage précis de ce que je vais faire. La seule règle c'est de passer la porte de l'atelier, le plus tôt possible, et ensuite on voit ce qu'il y a à faire. Tout se téléscope et j'essaie juste d'anticiper les choses pour ne pas perdre trop de temps. En fait la journée est rythmée par des gestes très pragmatiques de réalisation,

ponctués arbitrairement par des temps de pauses, où je regarde ce qu'il y a sous mes yeux et où j'imagine ce qui pourrait arriver ensuite. De temps en temps, les choses ne veulent pas sortir. J'insiste un peu en général mais si ça ne marche vraiment pas je me dis que c'est un signe, du coup j'abandonne et je passe à autre chose.

Quand je lance un four, effectivement c'est assez excitant de se lever le matin pour voir le résultat. C'est un peu comme quand Saint-Nicolas passe et que son cheval a mangé un bout de carotte.

*En parlant de grignotage, croissants, saucissons et roquefort alimentent ton vocabulaire. En quoi notre terroir et ses formes t'intriguent-il tant ?*

Pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que ce sont des choses que je consomme avec plaisir, fréquemment. Ensuite parce que ces formes ont beaucoup de relations plus ou moins direct avec des gestes sculpturaux. J'ai appris récemment que le fromage, la caille du lait plus particulièrement, était chez les grecs très lié aux techniques de modelage, et donc à la sculpture. Le saucisson lui est une forme sculpturale en soi, grotesque et pleine d'humour. On peut voir dans ces formes une multitude de choses, de la géométrie, des matières, des sculptures.

Ensuite, ces formes créent un lien très intéressant entre l'artisanat, les savoir-faire traditionnels, et l'industrialisation, la production en série. C'est la question du faux-traditionnel, la production d'objet qui visuellement contiennent la trace du geste humain, d'un savoir faire ancestrale. Je trouve cette contradiction passionnante et pose de nombreuses questions à propos de l'artificialité de ces formes.

Enfin, je trouve ça très drôle d'utiliser ces formes du terroirs. C'est très ambiguë de travailler avec des produits régionaux, français. Mais il faut voir cela comme un décalage où l'humour occupe une place très importante.

*Au sein de ta chaîne de travail, tu exploites l'aléatoire voire la surprise. En quoi celle-ci peut-elle s'avérer ou bonne ou mauvaise ? Qu'est-ce qu'une erreur ?*

Effectivement la surprise est très importante dans la mesure où elle apporte quelque chose d'inattendu dans une chaîne de travail plutôt contrôlée. Par exemple le travail avec les émaux est fait d'une manière complètement aléatoire, et la surprise ne peut qu'être bonne. Avec les couleurs dans le plâtre aussi, je les envoie partout dans le seau et je mélange mal le plâtre afin qu'il se répartisse et qu'il prenne de manière inégale. Les couleurs font leur vie et se dispersent dans le moule n'importe comment. Dans l'artisanat, tous les savoir-faires doivent être respectés à la lettre pour que l'objet soit réussi. Le mystère se trouve plutôt du côté d'une mise en œuvre technique et maîtrisée que d'un résultat hasardeux répondant anormalement à ce qui était prévu. La réalisation d'une sculpture est une suite de gestes qui oscillent entre maîtrise et surprise où il suffit de faire dérapier certains geste pour rendre un objet étrange.

Par ailleurs, si une céramique se casse parce que j'ai ouvert le four trop tôt où si je mets mon pied dans un seau de plâtre plein et le renverse sur le sol de l'atelier, c'était imprévu certes, mais plutôt une mauvaise surprise.

Joël Riff, Moly-Sabata, 2015