



Interview de Jordan Derrien avec l'artiste new-yorkaise Alex Leav pour le magazine *Emergent*, décembre 2022

Alex Leav : J'aimerais commencer par le tout début ! Où avez-vous grandi? À quel moment vous êtes-vous intéressé pour la première fois à l'art et vous souvenez-vous de vos premières influences ?

Jordan Derrien : J'ai grandi dans un village près de Caen, en Normandie. Ma première rencontre avec l'art s'est faite au lycée quand j'ai commencé à développer mes propres films en chambre noire. Le processus était nouveau pour moi, même si mon père et mon grand-père portaient toujours un appareil photo avec eux pendant mon enfance. Cela a éveillé mon intérêt et j'ai commencé à suivre des cours du soir en histoire de l'art. C'est ainsi que la série *This Way Brown* de l'artiste Stanley Brouwn m'a frappé. Je découvrais pour la première fois que l'art ne doit pas être appréhendé de manière littérale, qu'il peut y avoir de la profondeur et des concepts au-delà de sa surface.

AL: Il est intéressant que vous mentionnez la photographie comme un intérêt précoce, car votre travail semble centré sur l'acte de voir ou de regarder, un principe qui définit intrinsèquement le médium.

JD : Oui, l'ironie est que la plupart de mon travail montre des surfaces qui cachent, dissimulent ou protègent. Il n'y a souvent rien à voir, pour ainsi dire. Mon travail se trouve toujours à une intersection, une position intermédiaire qui contient plus qu'elle ne délivre ou produit. L'œuvre rebondit sur l'espace/le public.

Pour l'exposition à V.O Curations*, deux actions se déroulent dans la galerie. Il y a obstruction (surfaces bloquées ou masquées) et soustraction (effacement du contenu).

AL : C'est comme si vous mettiez l'accent sur l'importance de regarder ou de voir au-delà ou sous la surface.

JD : Pour moi, l'accent est davantage mis sur les surfaces qui ne sont pas réactives ou qui n'engagent pas directement avec un public comme elles le font habituellement. Peu importe ce qu'elles contiennent ou ce qu'il y a derrière ou sous ces surfaces. *South Molton Lane* en est un bon exemple. C'est une rue du centre de Londres où les façades et les fenêtres ne montrent pas leur intérieur. Cela crée une situation unique compte tenu de l'emplacement.

AL : Pourquoi pensez-vous qu'il est important de regarder les surfaces qui agissent de cette façon ?

JD : Ce qui m'intéresse, c'est de revisiter notre regard. Nous comparons toujours la peinture à une fenêtre ouverte sur le monde. Et si la fenêtre est fermée ? Ces surfaces créent un espace pour regarder les choses différemment. Il s'agit d'inverser la fonction/nécessité de l'expression de soi.

AL : Vous avez évoqué une position « intermédiaire ». Votre exposition 'Bushels of Goodness and Warmth' à V.O Curations, explore ce concept en ce sens qu'elle est centrée sur des formes semblables à des fenêtres - panneaux, lattes, etc. Les fenêtres sont des espaces liminaux, entre l'intérieur et l'extérieur (littéralement), l'ignorance et la connaissance (au sens figuré). Pouvez-vous nous parler un peu de votre processus et de votre expérience dans la création de cet ensemble d'œuvres et de l'importance, pour vous, de la fenêtre ?

JD : Le travail que j'ai développé pour V.O Curations comprend des peintures à l'huile, des

toiles en bois et des pièces en aluminium. Le point de départ est un roman français écrit en 1957 par Alain Robbe-Grillet intitulé *La Jalousie*. Son titre fait référence non seulement au sentiment d'être exclu, mais aussi à un certain type de fenêtre qui permet de voir sans être vu.

L'histoire est racontée depuis la maison du narrateur. Mise à part son intrigue assez médiocre, celle d'un homme espionnant sa femme, il ne s'y passe rien. C'est un roman assez ennuyeux et descriptif, ce qui vous donne l'impression de lire un film ou un scénario de film.

Ce qui m'intéressait, c'était l'attention portée aux objets et aux éléments domestiques, par exemple l'importance de la véranda, un autre espace liminal. J'ai aimé la façon dont la structure du texte devient 'l'histoire' elle-même. La chronologie étant absente, toutes les scènes sont construites en boucle. Bien que répétitive, l'ambiguïté est que rien n'est identique. Ce qui m'a frappé, c'est comment la fenêtre devient la structure, le vecteur et le cadre du roman. Tout vient et passe par/à travers elle.

AL : Je trouve fascinant que cet ensemble de travaux soit votre réponse à une œuvre littéraire. Vous avez créé votre propre langage visuel qui illustre et développe à la fois un langage et un texte vieux de 65 ans. Travaillez-vous généralement à partir de la littérature ? Ou, que pensez-vous de l'importance de la littérature (et de l'histoire) en ce qui concerne les arts visuels ?

JD : Oui la littérature est un élément important de mon travail, c'est souvent là que le travail commence. La lecture est un lieu où les idées et les sentiments peuvent résonner. Cela donne une profondeur et un temps différents aux choses. J'aime donner un contexte à l'endroit où je me trouve et la lecture est un bon endroit pour commencer à comprendre ce qui m'entoure, et comment un élément existe et interagit avec tout ce qui s'est passé, se passe et se passera. *La Jalousie* est cependant un texte spécial, il me suit depuis bientôt 10 ans maintenant.

Ce que j'ai découvert plus tard, c'est que l'auteur, curieusement, était très lu et suivi par les peintres, surtout aux États-Unis. Jasper Johns et Robert Rauschenberg, pour n'en citer que quelques-uns, étaient en fait proches de lui et ils ont travaillé ensemble. Robbe-Grillet était très intéressé par la façon dont l'image et le texte pouvaient interagir ensemble. À l'âge de 50 ans, Robbe-Grillet commença à peindre lui-même. Je suis récemment allé voir son travail à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) à Caen. C'est intéressant, surtout lorsqu'on les met en perspective avec les romans et les films qu'il a réalisés.

AL : Votre travail semble centré sur des théories postmodernes similaires à celles de Jasper Johns. Notamment la distinction entre un objet et sa représentation (dans le cas de Johns, par exemple, « Est-ce un drapeau ou la peinture d'un drapeau ? ») ou si une distinction entre les deux existe même (« peut-il être les deux ? »). Pensez-vous à la sémiotique et au postmodernisme dans votre travail ? La théorie de l'hyperréalité de Baudrillard vient également à l'esprit.

JD : L'œuvre de Johns est importante c'est sûr, j'ai d'ailleurs développé tout un travail autour d'une de ses peintures grises, *Drawer*, de 1957, la même année où Robbe-Grillet écrit *La Jalousie*. Tout est question de représentation/présentation. Mentionner la théorie de l'hyperréalité de Baudrillard est très juste. Cela me fait penser à Pulcinella, ce personnage de la commedia dell'arte, qui joue dans et hors de la scène, interrompant la doxa de ce qui oppose le jeu réel et le jeu fictif. Derrière son masque noir à crochets, il n'y a pas de visage, ce qui va à l'encontre de la dialectique traditionnelle entre le masque et le visage au cœur du théâtre occidental. Dans une logique similaire, la toile 'nue' ou 'vierge', souvent située au bas des œuvres de Jasper Johns, enlève tout sens d'abstraction/d'illusion, et montre la toile telle qu'elle est, comme un objet.

AL : En termes de « peinture comme objet », vous avez choisi d'utiliser des matériaux comme le bois, l'acier et l'aluminium dans cette série. Quelle est votre relation avec - ou quelles sont vos idées concernant - les matériaux choisis ? La matérialité?

JD : Les matériaux que j'utilise dans mon travail sont choisis pour ce qu'ils sont connus de faire (fonction) ou pour ce à quoi ils peuvent faire référence (connotation). Le va-et-vient entre domesticité et peinture, en place dans l'installation des œuvres, se traduit aussi dans les matériaux utilisés et le médium qui y est associé.

Par exemple, les peintures noires qui ressemblent à des fenêtres sont faites de bois comme on s'y attendrait. J'aime la matière pour ce qu'elle est ou ce qu'elle représente, par rapport à sa fonctionnalité. Essayer de faire une fenêtre dans un matériau différent, comme de la cire, ne m'intéresse pas. Par contre, peindre une fenêtre sur une toile comme ces peintures violettes ne me dérange pas. Ici, le matériau utilisé se réfère automatiquement à lui-même. Parfois le matériau utilisé se réfère au contenu (ex : fenêtre), parfois c'est l'inverse, il se réfère au contenant/support (ex : toile).

AL : Votre travail semble très intentionnel, bien documenté et réfléchi. Je suis curieuse de savoir à quoi ressemble votre processus, si un aspect de la création est laissé à l'émotion ou au hasard.

JD : Dans la réalisation, il y a beaucoup de place pour l'expérimentation. Ensuite, il s'agit de savoir ce qui résiste après un certain temps plutôt que ce qui a été fabriqué, si vous voyez ce que je veux dire. J'ai probablement fait 10 fois la série de peintures violettes... La couleur était d'abord empirique, d'ailleurs, j'ai commencé par utiliser du vert et du jaune foncé pour les études à l'acrylique. Ce n'est qu'après que j'ai pris connaissance que la couleur violette provenait à l'origine de coquillages broyés, ce qui m'a semblé intéressant par rapport au roman mais aussi par rapport au titre de l'exposition. *Bushel*, étant un panier en bois, une unité de mesure.

AL : Donc le titre de l'exposition a précédé les œuvres ?

JD : Oui, j'ai choisi le titre de l'exposition 8 mois avant, en mars dernier. Je l'ai trouvé dans un de mes carnets. Tous mes titres viennent de là, de toutes les notes que je prends quand je lis. Ce sont des titres *ready mades*. À ce moment-là précis, je lisais les publications de Christopher Williams.

AL : Appeler les titres *ready mades* est intéressant. C'est comme si vous accordiez une physicalité ou une présence au langage. Le langage devient autant un matériau que l'acier, le bois ou la peinture que vous utilisez. Est-ce que vous écrivez vous-même ? Ou est-ce que l'écriture fait partie de votre processus ?

JD : Oui. Fiction et non-fiction. J'aime la temporalité de l'écriture, qui est très différente de l'atelier. Je suis actuellement en train de finaliser un essai que j'ai commencé en 2020, basé sur le long métrage *[SAFE]* réalisé en 1995 par Todd Haynes. J'y explore quelques réflexions sur les notions d'intériorité et d'individualité dans le contexte politique de la fin des années 1980 à Los Angeles. Il sera publié l'année prochaine en français et en anglais.

AL : Quelle est la prochaine étape pour vous ? Des projets excitants pour l'année?

JD : Je prépare actuellement ma prochaine exposition *Wonderfulness/Dogma/Sash/Both* qui ouvrira le mois prochain aux Bains-Douches, Alençon, France.

* Exposition *Bushels of goodness and warmth* présentée à V.O Curations, Londres, 11.11 - 17.12.2022

- Alex Leav (née en 1997 à New York) est une artiste qui vit et travaille à New York. Elle est diplômée d'une licence d'histoire de l'Université du Michigan et d'un master en art de la School of Visual Arts.