

Yvan Salomone - Gilles Mahé

exposition COPIE, 30 mars - 15 juin 1996

Développant son axe dévolu aux arts visuels et à l'image sous toutes ses formes, l'Espace Croisé donne à des artistes l'opportunité de développer des projets spécifiques qu'ils n'ont pas forcément l'occasion de présenter ailleurs.

En 1996, Yvan Salomone a invité Gilles Mahé pour une intervention intitulée *COPIE*. Les deux artistes ont conçu un dispositif de présentation de leurs œuvres jouant sur la réflexion et la symétrie. Yvan Salomone peint de grandes aquarelles de sites portuaires. Gilles Mahé a photocopié ces aquarelles, au même format, mais en les inversant. Ces deux ensembles étaient exposés face à face de manière à établir une tension visuelle. Un dialogue en vis à vis s'instaurait ainsi : une cimaise répondant à l'autre par un effet miroir. Chaque artiste fidèle à sa méthode habituelle de travail semait le trouble en interrogeant l'existence et la validité des images et de leurs reproductions. Les deux cimaises dans leur reflet exact créaient un va-et-vient entre des images déduites du réel et leurs copies qui permettait de douter de la référence.

Des plans séquences d'Yvan Salomone, dont la production artistique ressort de la tradition de la promenade méditative, étaient également présentés. Chaque "repérage" est l'occasion d'une prise "d'indices". Pour cela il emporte son appareil photo et sa caméra. Passé maître de l'écart, il projette ces "documents" dans son atelier, les redéfinit, les cerne et passe la couleur. Cette construction se dérobe savamment par le recours aux transparences de l'aquarelle. Avec cette mise à distance par la technique du report, tout se joue non pas dans l'application de la couleur mais dans un rapport, ici doublement remis en question.

Gilles Mahé est décédé en 1999. L'entretien d'Yvan Salomone resitue le dispositif *COPIE* et les conditions de sa conception.



Des connexions lentes

"...il faut envisager les ports, non comme des points de départ ou d'arrivée, mais comme les centres nerveux du réseau : d'incandescents points de rencontre, de ceux qui font constellation dans l'amas confus des étoiles, Baleine, Dragon et Croix du Sud ; se laisser porter, glisser, entendre le clic au moment du contact, alors on est au centre, un des centres, un des univers-îles".

Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, P.O.L., Paris, 2001

Mo Gourmelon : Vous réalisez des aquarelles à partir de repérages photographiques et vidéographiques. Ainsi peut-on considérer qu'avant de peindre, vous avez recours à des "machines de vision"...

Yvan Salomone : Dès les premiers repérages réalisés à Dunkerque, je me suis mis à circuler, bouger sur ces zones lentes et mobiles que sont les quais d'un port industriel. Tout cela est formé d'une multitude de mouvements tel celui du défilement non-stop d'une bande vidéo, celui d'une bande son, celui du film dans mon appareil photo, que je peux faire. L'acquisition de ces images me met en face d'un flot continu comme celui ultérieur de la couleur... Chaque arrêt sur image devient une balise quand le mouvement qui est continu décompose l'ensemble de ces prises de vues.

MG : Avec le plan séquence de Munich semblent se développer non plus un rythme régulier, mais quelques saccades, des prises de vues à la dérobée proches d'une attitude de "voyeur"...

YS : Concernant le plan-séquence de soixante minutes réalisé à Munich, une chose est essentielle : j'ai éprouvé, dans cette ville bien rangée un véritable malaise. Mon arrivée à l'aéroport et ma chemine rayée m'ont fait basculer dans l'impossibilité de rester un visiteur. J'ai donc eu besoin de m'éloigner du centre pour me retrouver dans un endroit sans qualité, plus proche de ce que je supporte. Une zone intermédiaire face au centre et dos au reste avec ses limites floues : une sorte d'espace littoral avec son devenir maritime inévitable. Des quartiers populaires, une rivière, une petite île au milieu avec des traces de cabanes et un parc dérangé. Ainsi dès que l'œil se place derrière la caméra, il se décentre. Dans cette volonté de capter un arbre ou tout autre objet et de bouger par rapport à lui, extrêmement lentement et le plus lentement possible, la vision s'oublie dans les réactions automatiques de la petite caméra qui s'adapte comme elle peut aux lents mouvements que je lui fais subir. Ce n'est donc pas un travail de voyeurisme. Du coup, la vision s'échappe et, il me semble, que je ne vois plus. Dès que j'encadre n'importe quel détail,

la lente oscillation qui le fait passer de droite à gauche ou monter de bas en haut fait que tout ce qui se trouve autour de lui, fatalement, commence à le faire exister. Quand je regarde un film industriel, une infinité de détails m'échappe à première vue. Je commence à apercevoir leur existence au cours des visions successives. J'intègre par mon procédé de lenteur la simultanéité de ces visions consécutives. Cette lenteur me ramène au travail des paysages peints à l'eau. Quand je projette une diapositive pour en commencer un, je survole avec mon crayon toute la surface. L'image : survol mécanique. Puis je peins une fois la feuille mise à plat. Dans l'exercice de la peinture, la vision perspective est faussée. J'ai donc besoin pour démarrer de ce "poncif" qui relève de la technique, de la mécanique. (Les poncifs étant à l'origine ces grands papiers que l'artiste perce et que l'on saupoudre avec un pinceau pour dessiner sur les murs ou au plafond les fresques. La poussière passe à travers les trous faits à plat dans les ateliers. Cela permet d'avoir un dessin approprié sur des voûtes ou dans des espaces sans recul). Du coup le dessin est fixe et c'est le passage de la couleur qui règle les mouvements. L'image ne bouge plus. C'est moi dans la couleur qui dérape qui me "décale" par rapport à l'image.

MG : D'où vient votre intérêt pour les ports ?

YS : Au début, je vais chercher dans les ports des agencements lents et rêveurs : simplement. C'est comme si je n'avais pas le choix. J'habite au-dessus de tout ça : j'y descends et y trouve la fascination que beaucoup de gens partagent. Commence dès lors un long travail de démontage de cette fascination. Le port suscite des approches multiples : la mythologie à partir des noms de bateaux, l'urbanisme, la politique, l'économique (l'organisation du travail, la provenance des marchandises), l'esthétique (les volumes et couleurs). Tout ce qui m'a intéressé jusqu'à présent se trouve dans les ports.

MG : La présence de bateaux revient régulièrement dans vos aquarelles...

YS : J'aime beaucoup peindre des bateaux. Si je peux dire qu'envisager le port est un prétexte, en revanche la présence des bateaux dans l'image émane d'une véritable volonté. Régulièrement j'éprouve un véritable plaisir à les considérer. Les bateaux - meuble ou immeuble - voyagent dans ma tête. Ils se déplacent d'un point à un autre et établissent les connexions dont j'ai besoin.

MG : Ce sont des connexions lentes...

YS : Oui. Je suis fasciné par la lenteur de ces zones. Un quai transpire physiquement. Il en émane des ensembles de sensations fortes, complexes et pleines. On est très près du corps. Le temps de livraison d'un bateau équivaut à celui

d'une digestion. L'action d'une grue qui drague le fond est comparable au geste qui creuse le sable. Même si à un moment donné la gestion de ses lieux d'intendances est assurée par ordinateur, le temps nécessaire pour amener un bateau de l'entrée des bassins au quai, puis le décharger de sa cargaison, - temps réduit évidemment par la généralisation de l'utilisation des conteneurs -, n'est jamais instantané et ne le sera sans doute jamais. Le port nous oblige à considérer d'autres termes. Regarder le fonctionnement des zones portuaires est un moyen comme un autre pour comprendre le monde.

MG : Vous qualifiez volontiers vos aquarelles de "figures lascives"...

YS : Ces "figures lascives" ne sont pas étrangères à celles dessinées ou gravées par l'architecte Lequeu. Il persiste dans son esprit la possibilité d'un va-et-vient particulièrement troublant entre l'architecture et le corps. Je suis pour ma part attentif à ce qui peut remonter des images. Je peux, aussi, aller du côté des dessins de Rodin. Dans cette suite, ces sensualités coexistent avec le pouvoir et la dureté de l'architecture, ici portuaire et maritime. D'autre part, j'aime introduire ces sortes de perturbations. Je pourrais évoquer à ce sujet l'apparition de la "chaise Mackintosh" dans la suite des paysages. Comment à un moment donné, j'invite une chaise nommée *Exquise*, fabriquée en 1897 et utilisée dans le film *Salo* de Pasolini dans lequel quatre fascistes s'assoient pour regarder de loin et de haut les horreurs du cercle infernal de la mise à mort, oui ! comment je l'invite à rentrer dans l'ensemble. Une grande distance existe entre la qualité du nom de cette chaise et l'utilisation qui en est faite. La lenteur me permet d'apercevoir ces distances.

MG : Pouvez-vous préciser la nécessité de ces perturbations ?

YS : A un moment donné la présence d'accidents réels m'est nécessaire. Commence à s'affronter le bricolage et la précision chirurgicale. C'est étrange : les jardins à la française sont particulièrement rigides et cependant, dans les faits, ils sont des déambulateurs investis pour des arrangements politiques ou amoureux. La Norme et la sensualité s'y croisent sans cesse. C'est ce que je croise dans ces grandes aquarelles. Le dessin est l'élément le plus juste, le plus froid du travail. Le crayon à papier produit le calque nécessaire à partir d'une diapositive. La notion de passage évoquée dans mes observations est alors exprimée dans mes paysages peints par le courant continu de la couleur et la violence du séchage. La lutte qui a lieu entre les auréoles catastrophiques et les formes géométriques est là pour enregistrer le passage de quelqu'un qui y a conclu des arrangements, des stratégies, qui y a aimé, vécu, réussi, raté. Ces grands paysages sont des comédiens qui répètent. Le paysage reste imprégné de ses présences substantielles.

MG : A l'Espace Croisé, vous avez présenté avec Gilles Mahé un dispositif spécifique, intitulé *COPIE*, jouant sur un effet miroir. Deux murs se faisaient face : d'un côté deux rangées de huit aquarelles et de l'autre des photocopies couleur au même format mais inversées. Pourquoi avoir choisi d'intervenir avec Gilles Mahé ?

YS : C'était comme si j'avais eu envie d'aller plus vite et d'un seul coup. L'exposition réalisée avec Gilles Mahé se présentait potentiellement comme le début d'une série, d'un changement de format. Les seize aquarelles devenaient un seul format, répété une fois par duplication. Ce format aurait d'ailleurs pu être lui-même répété. Gilles Mahé s'était proposé de photocopier mes grands paysages. L'exposition à l'Espace Croisé était à mon sens l'occasion de le faire. Qu'elle se situe dans l'espace commercial d'Euralille nous entraînait à nous situer dans un univers de la marchandise. Transport ou marchandise. J'avais du mal à imaginer qu'avec le soin que j'accorde à la lenteur... je puisse m'installer à l'intérieur de ce lieu. Finalement Gilles Mahé m'offre l'opportunité d'une accélération et peut-être qu'en retour je lui offrais une sorte de ralentissement dans sa partie avec la société de la photocopie... Son capital d'essais.

MG : Vous spécifiez le recours à la photocopie mais pourquoi avoir adopté l'inversion ?

YS : Avec l'inversion, on se met en place du miroir. Gilles cherchait son reflet et moi le mien. Pour mieux se moquer de soi quant à un moment donné, on peut se tromper entre la chose et son reflet.

MG : N'y a-t-il pas quelque chose de pervers dans l'attitude de Gilles Mahé ? Vous êtes en effet aux antipodes l'un de l'autre, d'un côté l'élaboration de l'œuvre, le labeur et de l'autre l'instantanéité ?

YS : Dans ce travail, deux individus se rencontrent et engagent leurs actions et leurs passions différemment. C'est une conversation dans laquelle la mise au point ne se fait pas à tous les coups, voire... L'accord ne se réalise pas obligatoirement. Cependant, nous nous situons à égale distance de la photographie mais avec des attitudes complètement divergentes. Quand Gilles Mahé aime une photographie, il prend son téléphone. Moi, je prends mon pinceau. Je crois que Gilles aime aller vite avec cette photographie, en revanche je la regarde très lentement...

entretien réalisé en juin 1996





Yvan Salomone - Gilles Mahé

exhibition COPIE, 30 march - 15 june 1996

Pursuing its interest the visual arts and the image in all its forms, Espace Croisé is giving artists the opportunity to develop special projects that they may not have the chance to present elsewhere.

In 1996 Yvan Salomone invited Gilles Mahé to participate in a special intervention entitled *COPIE*. The two artists conceived a system for presenting their works that played on effects of reflection and symmetry. Yvan Salomone paints large-format watercolours of harbours. Gilles Mahé photocopied these watercolours in the same format, but also inverted them. The two ensembles were exhibited facing each other, so as to set up a visual tension. A face-to-face dialogue was thus instituted, with one picture wall reflecting the other like a mirror. By following his usual methods, each artist created a sense of uncertainty by questioning the existence and validity of the images and of their reproductions. Because one was an exact reflection of the other, the two picture walls created a back-and-forth movement between the images derived from the real and their copies, thus casting doubt on the original reference.

Sequence-shots by Yvan Salomone, whose work harks back to the tradition of the meditative promenade, were also presented. At each location he recorded markings, clues. To do this he took his still and movie cameras. A master of difference, he projects these documents in his studio, redefines them, outlines them and adds colour. His constructions become subtly elusive under the transparency of watercolour. With this distancing effected by the technique of transferral, the crux of the work is not the application of colour but a relation, which here is doubly called into question.

Gilles Mahé died in 1999. The following interview with Yvan Salomone goes back over the work done on *COPIE* and the conditions of its conception.

Slow connections

"[...] ports should be seen not as points of departure or arrival, but as the nerve centres of the network: incandescent meeting points of contact, ones that form constellations in the confused cluster of stars - Whale, Dragon and Southern Cross: let yourself be carried along, slide, hear the click at the moment of contact, then you are at the centre, one of the centres, one of the universe-islands."

Marie Darrieussecq, *A Brief Stay with the Living*, P.O.L., Paris, 2001

Mo Gourmelon: You produce watercolours based on photographs and videos of your sites. So one could say that, before you start painting, you use "vision machines."

Yvan Salomone: During the first shooting I did at Dunkirk, I immediately started moving around, moving in these slow, mobile zones that are the docks in an industrial port. It's made up of a multitude of movements like those of the continuous running of a video, of a sound track, of the film in my camera - the movements I can make. Acquiring these images, I am faced with a continuous flow, like the one inside the colour. Each freeze-frame becomes a marker when movement, which is continuous, breaks down the set of views.

MG: In the Munich sequence shot what we seem to see developing is not a regular rhythm, but a few jerking movements, photos taken on the run, expressing an attitude close to that of a "voyeur."

YS: Regarding the sixty-minute sequence shot done in Munich, there is one essential thing: the unease I felt in this very orderly city. My arrival at the airport and my striped shirt suddenly made it impossible to remain just a visitor, so I needed to get away from the centre so as to be in a place without qualities, closer to what I can handle. An intermediate zone facing the centre, backing onto the rest with its uncertain limits: a kind of littoral space with its inevitable maritime destiny. Working people's quarters, a river, a little island in the middle with traces of huts and a messed-up park. And so, as soon as the eye positions itself behind the camera, it is decentred. In its determination to pick up a tree or any other object, and to move in relation to it, extremely slowly, as slowly as possible, vision forgets itself in the automatic reactions of the little camera straining to adapt to the slow movements I impose on it. So the work is not voyeuristic. In fact, sight is elusive here and, it seems to me that I actually stop seeing. As soon as I frame something, the slow oscillation that makes it move from right to left or move up towards the top means that everything

around it inevitably starts to make it come alive. When I watch an industrial film there is an infinity of details that I miss at first glance. I start to note their existence during successive viewings. With my slowness I integrate these consecutive visions. This slowness brings me back to the work of landscapes painted with watercolour. When I project a slide, as a way of starting one, I go over the whole surface with my pencil. The image: mechanical skimming. Then I paint once the sheet has been laid out flat. In the exercise of painting, perspective vision is distorted. In order to get started, then, I need this "pounced drawing" which is technical, mechanical in origin. (Pounced drawings were originally those big sheets that an artist would pierce and sprinkle with a brush so as to draw the fresco on the walls or ceilings over which it was placed. The dust goes through the holes made when the sheet is laid out flat in the studio. That makes it possible to have an accurate drawing on vaults or in spaces where you cannot stand back.) And so the drawing is fixed and it is the colour passing through that controls the movements. The image ceases to move. It is me, using colour, who takes things out of control, who is "out of true" in relation to the image.

MG: Where does your interest in ports come from?

YS: Originally, I went to ports to find a slow, dream-like quality. Simply that. It's as if I had no choice. I live above all that. I go down and find this fascination that many others share. Then there begins this long work of opening up this fascination. A port lends itself to multiple approaches: mythology, inspired by the names of boats; urban development; economic policy (the organisation of work, the origin of goods, etc.), aesthetics (shapes and colours). Everything that had interested me I could find in ports.

MG: Boats feature recurrently in your watercolours.

YS: I really enjoy painting boats. If I can say that considering a port is a pretext, then in contrast the presence of boats in the image is very much deliberate. I regularly get genuine pleasure from watching them. Boats, moving or still, sail through my mind. They move from one point to another and make the connections that I need.

MG: Slow connections...

YS: Yes. I am fascinated by the slowness of these zones. The docks physically breathe. They exudes powerful, complex and full-bodied sensations. One is very close to the body here. The time for a boat to deliver is equivalent to the time of digestion. The action of a crane dredging the sea is comparable to the gesture of scooping out sand. Even if there comes a moment when the management

of its functional zones is done by computer, the time needed to take a boat from the dock entrance to the quayside, and then to unload its cargo - which time is of course reduced by the generalised use of containers - is never and no doubt never will be immediate. The port obliges us to consider other factors. Watching port areas working is one way of understanding the world.

MG: You like to describe your watercolours as “lascivious figures”...

YS: These “lascivious figures” are not unrelated to the ones drawn or engraved by the architect Lequeu. He has in mind the possibility of a particularly disturbing back-and-forth between architecture and the body. I personally am interested in the things that may rise up out of images. I may also look towards Rodin’s drawings. In this suite, this sensuality coexists with the power and harshness of architecture - here port and maritime architecture. Also, I like to introduce these kinds of disruptions. In this context I could mention the appearance of the “Mackintosh chair” in the suite of landscapes. The way I suddenly bring in a chair called Exquise, made in 1897 and used in Pasolini’s film Salo, in which four fascists sit to look down at a lofty distance on the hellish circle of killing ! The way I bring it into the ensemble. There is a great distance between the name of this chair and the use it is put to. Slowness allows me to perceive these distances.

MG: Can you explain the need for these disruptions?

YS: There comes a moment when I need real accidents. When bricolage starts to come up against surgical precision. It’s strange, French-style gardens are particularly rigid and yet, in reality, they form ambulatories that are taken over for political or amorous arrangements, a place where norms and sensuality are constantly coming together. And that is what I bring together in the big watercolours. Drawing is the most precise, the coldest part of the work. The pencil produces the necessary tracing, based on a slide. The notion of passage evoked in my observations is then expressed in my painted landscapes by the continuous current of colour and the violence of the drying. The struggle that takes place between the catastrophic halations and the geometrical forms is there to record the passing presence of someone who made arrangements and plotted strategies there, who loved, lived, succeeded and failed. These big landscapes are actors rehearsing. The landscape is still marked by their substantive presence.

MG: At Espace Croisé, with Gilles Mahé you presented a special set-up entitled COPIE, using the mirror effect. There were two facing walls, one occupied by two rows of eight watercolours, the other covered with colour photocopies of them, the same size, but inverted. Why did you choose to intervene with Gilles Mahé?

YS: It was as if I wanted to go faster, and do everything at once. The exhibition done with Gilles Mahé could be seen as the possible start of a series, of a change of format. The sixteen watercolours became a single format, repeated once by means of duplication. In fact, this format could itself have been repeated. Gilles Mahé suggested that he photocopy my big landscapes. The exhibition at Espace Croisé was, as I saw it, a chance to do this. The fact that the space is located in the commercial Euralille district means that we were situating ourselves in a world of commodities. Transport or goods.

Given the care I take over slowness, I found it hard to imagine setting myself up in this place. Ultimately, Gilles Mahé offered me the opportunity for an acceleration and perhaps a return, and I was offering him a kind of slowing-down in his relation to the society of photocopies. His Capital d'essais.

MG: You mention the use of photocopies, but why the inversion?

YS: Inversion puts you in the position of the mirror. Gilles was looking for his reflection and I for mine. The better to josh ourselves when we eventually confuse the object and its reflection.

MG: Isn't there something perverse in Gilles Mahé's attitude? You are effectively poles apart: on one side, painstaking preparation of the artwork, labour, and on the other, instantaneity.

YS: In this piece two individuals come together and engage their actions and passions in different ways. It's a conversation in which things aren't always brought into the clear, and where sometimes we may not even reach an agreement. However, we both stand at an equal distance from photography, albeit with completely different attitudes. When Gilles Mahé likes a photograph, he gets out his telephone. I pick up my brush. I think Gilles will like to act quickly with the photograph, whereas I look at it very slowly.

Interview given in June 1996





