

Interview de Lionel Sabatté par Aurélie Voltz

L'arbre

Aurélie Voltz (A. V.) : Quand on entre dans le musée, la première chose que l'on voit dans le hall est un arbre. C'est un châtaignier qui a été choisi sur le territoire de Saint-Étienne. L'arbre est un élément qui ponctue ta pratique depuis longtemps. Quand est-il apparu pour la première fois ?

Lionel Sabatté (L. S.) : Si l'on parle de végétaux, car ce terme me semble plus juste, je pense à cette rose séchée que j'ai trempée dans du ciment et dont j'ai reproduit la fleur avec mes propres peaux. Une pièce qui m'a pris beaucoup de temps, environ six mois avant de récolter les peaux nécessaires. Elle était présentée couchée, telle une rose coupée au sol et représente, je crois, l'entrée du végétal dans mon travail dès 2012.

Puis, j'ai récupéré un petit bonzaï, de ceux que l'on trouve dans le commerce à bon marché, et à la durée de vie assez limitée. Quand cet arbre est mort, c'était au printemps 2013, je me suis dit que je voulais le reflurir et le prolonger. Ce premier arbre a été l'instigateur d'une longue série. Pratiquement tous les ans, au printemps, j'ai provoqué une floraison : des frênes têtards récupérés dans le Marais poitevin ; des oliviers morts durant l'hiver 1954 ; des arbres à essence indéterminée qui avaient péri dans l'incendie de la montagne Sainte-Victoire ; un mûrier à soie lyonnais, et maintenant, en 2021, le châtaignier stéphanois !

A. V. : La situation de l'arbre par rapport au lieu d'exposition est-elle importante ?

L. S. : À vrai dire, je n'y ai pas pensé à l'origine puisque le premier arbre que j'ai voulu reflurir, c'était un olivier. Je m'entêtais à trouver cet arbre de paix, de longévité aussi, tel un arbre royal. Je me suis rendu à l'évidence que cette quête ne pouvait s'avérer qu'infructueuse, puisque les oliviers, qui sont justement d'une très grande longévité, sont très difficiles à trouver morts. Je me suis donc à l'époque rabattu sur les frênes têtards qui étaient les arbres de la région dans laquelle j'allais faire l'exposition, au musée d'Histoire naturelle de La Rochelle.

Il m'est alors apparu important que l'arbre soit lié à la région, car c'est tout à coup un élément du végétal qui fait lien. C'est aussi une force qui relie le sol au ciel, l'énergie de la lumière, du soleil à l'énergie organique de la terre. L'arbre produit l'oxygène pour le reste du monde vivant, c'est aussi un lieu autour duquel on se rassemble.

À Saint-Étienne, Monsieur Thibaudet de l'Office national des forêts m'a orienté sur des châtaigniers, une essence que je n'avais pas eu l'occasion de reflurir. Ces arbres viennent du château de la Perrotière, bien connu des Stéphanois puisque ce lieu accueille des scolaires pour des classes vertes. Ces châtaigniers sont donc liés à la vie de la ville, à l'apprentissage, aux cycles des saisons, mais aussi à nos cycles à nous. Ces châtaigniers, malades et condamnés, sont également des indicateurs de sécheresse et de réchauffement.

Écologie et biologie

A. V. : On vient de souligner l'importance du végétal dans ton travail. Ta pensée plastique est-elle traversée par des préoccupations écologiques ?

L. S. : Le lien est évident. Je m'intéresse au vivant en général. On a parlé du végétal, il y a aussi l'humain, l'animal, des formes de vie connues ou inconnues qui pourraient faire partie d'un tout. La question de l'environnement est forcément présente quand on s'intéresse au vivant, car il lui donne les conditions mêmes de son existence.

Il y a aussi la question originelle de l'émergence de la vie. Comment une matière dite inanimée devient quelque chose qui peut naître, se reproduire, mourir et disparaître, soit les trois aspects de la définition du vivant en biologie. Les choses vivantes sont par essence extrêmement fragiles et dépendent des conditions environnementales. Cela m'intéresse de savoir où se situe la limite entre la chose que l'on définit comme vivante et celle qui ne l'est pas parce qu'en fait tout se transforme, tout est lié, et lorsque l'on fait face à des désastres écologiques, on peut voir à quel point nous sommes tous interconnectés.

Le temps

A. V. : L'exposition en tant que telle pourrait être un environnement d'où émergent d'une salle à l'autre différentes cosmogonies. On a cette impression d'être tout à fait hors du temps, est-ce ton intention ?

L. S. : Oui, c'est très juste. L'idée de s'extraire du temps ou d'être dans un temps différent me plaît beaucoup. Les productions que l'on qualifie d'artistiques ont cette capacité d'être des petits vaisseaux qui permettent de naviguer dans le temps. Le temps de l'art est tout autant celui d'un Aurignacien d'il y a 35 000 ans, que celui d'un Homo Deus, un homme du futur tel un nouveau sapiens augmenté. Les œuvres d'art sont des véhicules qui permettent à ces différentes humanités de dialoguer ensemble et au sein d'une exposition, comme celle du musée qui est pour moi un formidable terrain d'expérimentation. J'ai choisi de déployer les différents médiums et formes de vie au sein d'un parcours, une promenade qui partirait de l'éclosion d'un arbre, ferait étape au sein d'une caverne originelle, puis cheminerait de pièce en pièce. J'adorerais que mes pièces soient les petits véhicules dont je parlais précédemment, qu'elles puissent être appréhendées par une personne qui serait un Aurignacien ou un Homo Deus du futur.

À présent, nous sommes dans l'atelier, et le temps de l'atelier reste vraiment hors du temps habituel, du dehors. Cela se vérifie particulièrement dans les périodes que nous sommes en train de vivre, puisqu'on est obligé de s'extraire de nos activités habituelles, de moins sortir, moins voyager... Les modifications du temps qui sont à l'œuvre s'opposent au temps de l'atelier qui reste le même, immuable, un refuge stable, que j'ai su petit à petit préserver dans ma vie. J'espère que cette dilatation du temps pourra transparaître dans l'exposition.

Paysage, voyage

A. V. : La première salle d'exposition invite à un voyage face à des plaques métalliques qui ont subi divers processus d'oxydation. Moirures, érosion, coulures abrasives verdoyantes et dorées dessinent des continents. Ce paysage est-il intérieur, cavernieux ou est-il à l'inverse ouvert, vu du ciel ?

*L. S. : Ces paysages peuvent varier : cavernieux, aqueux, célestes, géologiques ou organiques... Certains vont du côté de la plante, d'autres vers l'animal, je pense aux pelages des fauves. Ce sont des cheminements issus de dialogues avec les transformations de cette matière. À l'origine, ces plaques d'acier sont destinées à l'industrie du transport, pour fabriquer des voitures, des avions. Mon voyage avec ces matériaux s'effectue par la transformation et les oxydations qui sont issues de la transformation de l'acier. Ces paysages sont aussi liés à mon état intérieur, un peu dans ce rapport qu'ont les peintres chinois ou taoïstes à la nature : ils deviennent eux-mêmes l'objet de leur peinture, une distance s'établit avec la représentation. Ils ne cherchent pas à figurer l'arbre, la colline ou la montagne, mais à être la montagne, épouser son mouvement. J'essaie également de faire corps avec les transformations issues de ces oxydations qui se sont enrichies petit à petit. Pour parler de la recette, ce **sont des oxydes que je viens placer sur cette plaque d'acier protégée et qui s'oxydent tout en donnant l'illusion que c'est la plaque qui se transforme.** Tout se joue à la surface, c'est donc très proche de la peinture. Ce n'est pas vraiment une altération, mais plutôt l'idée*

d'une altération, récurrente dans mon travail. Les choses paraissent en effet souvent accidentées, fragiles, repoussantes... c'est toujours un peu trompeur dans la matière et sa pérennité, et c'est en ça que cela rejoint la question du temps. Ces plaques sont pour moi de grands mouvements, des paysages en déplacement, à une vitesse, géologique, qui est autre que la nôtre, sur des temps beaucoup plus longs. J'ai beaucoup travaillé à pérenniser ces réactions d'oxydation, à les saisir dans leur processus, à ralentir leur évolution, qui continue comme toute chose, mais dans un temps beaucoup plus long qui est aussi celui de la conservation des œuvres, qui est pour moi quelque chose de très important dans l'envie de communiquer avec le futur...

Changements d'état

A. V. : Dans la plupart de tes peintures, on observe également cette façon de créer des formes surgies de l'inconnu avec des états changeants, des réactions chimiques qui provoquent ces moments de bascule, transformant des éléments inertes en matériaux vivants.

L. S. : *Oui, toutes les pièces incarnent ces changements d'état que je rends le plus visible possible pour moi et tout autre système nerveux humain : par l'œil d'abord, mais aussi le toucher.*

Le changement d'état, c'est en fait le mouvement, la mutabilité de chaque chose à chaque instant. Il s'agit de dilater cette mutation tout en lui permettant de garder sa vivacité et son intensité. C'est là où il y a paradoxe : vouloir retenir un processus qui devrait être complètement brutal et assumer l'instabilité. Par exemple, la série de dessins « Quelque part entre poussin et œuf au plat » joue de l'interaction dans la capacité à reconnaître des formes dans une tache mouvante. Quand je regarde ces formes, je ne suis jamais sûr de ce qu'elles essaient de signifier ou de ce qu'on peut y reconnaître. Entre amorces de visages ou d'oiseaux, on ne saisit jamais d'un seul coup toutes les possibilités de figures qui tentent de sortir de ces œufs. C'est aussi cela qui les rend très mutants, renforcés par le côté liquide qui donne l'impression que la tache est encore en train de bouger. J'aime bien naviguer entre ces deux états de la sortie de coquille, d'où peut sortir un œuf au plat, que l'on va consommer, devenant énergie pour quelqu'un d'autre ou bien l'œuf qui sera le poussin et donc la possibilité d'une créature vivante.

Éric Chevillard et le bestiaire

A. V. : Nous venons d'évoquer le livre de dessins *Entre poussin et œuf au plat*, réalisé avec l'écrivain Éric Chevillard. Qu'est-ce qui vous rapproche ?

L. S. : *En tout premier lieu, c'est un ami commun, le physicien David Quéré, qui nous a rapprochés. Il connaissait nos travaux respectifs et a eu l'intuition que cette rencontre produirait quelque chose d'intéressant. Avec Éric, on partage le goût des petites choses, cette habitude de se saisir de petits éléments qui pourraient être secondaires et d'en tirer le maximum. Je pense toujours au premier livre que j'ai lu, *Du hérisson*, qui raconte comment un hérisson vient empêcher un écrivain d'écrire sur son bureau : tout le roman tient avec ces trois éléments. Comment, à partir d'une règle du jeu, en faire un univers littéraire ou pictural ? Il y a évidemment aussi un intérêt commun pour la nature, les animaux, les choses vivantes, qui jouent un rôle primordial.*

A. V. : Je souhaite revenir sur ce rapport que vous avez tous deux à l'animal, cette façon d'ériger les animaux dans un rapport égalitaire à l'humain. Ce hérisson a l'air d'être une petite chose sur son bureau, mais il a plus d'un tour dans son sac. De nombreux animaux peuplent également ton travail, le loup, le bouc, les oiseaux... dans un bestiaire qui détrône presque la place de l'humain.

L. S. : La représentation de l'animal par essence recouvre des archétypes. Le loup peuple tellement d'histoires, c'est une image extrêmement forte. Ce qui m'intéresse encore davantage, c'est quand on se place du point de vue de l'animal, imaginer le monde autrement, avec d'autres règles. C'est évidemment un moyen de parler de nos propres perceptions et de nos propres rapports au monde. Dans mon cas, l'animal est souvent convoqué par un matériau. Par exemple, le loup vient par la poussière, autrement dit cette poussière appelle à prendre vie sous une forme de loup. Je crois que les animaux les plus présents sont les oiseaux, apparus dans un second temps. En tant que derniers descendants des dinosaures, ils sont les représentants d'une espèce extrêmement archaïque. Ils ont en réalité colonisé un espace qui était le seul laissé libre par les mammifères, c'est-à-dire le ciel. Quelle belle image de trouver refuge là-haut. Les oiseaux sont des créatures étranges par ce mélange de fragilité corporelle, avec leurs os très légers face à l'endurance et la longévité de leur espèce. Je perçois ces animaux parfois comme des extensions de l'humain dans la façon dont on peut se projeter à travers eux. Avec Éric Chevillard, nous partageons ce regard de tendresse, d'amour et de curiosité pour l'animal qui est avant tout l'Autre. Leur donner la parole ou les inclure dans son monde créatif, c'est avant tout faire des pas de côté, et mes animaux ont pas mal à voir avec moi. Je pense à mes oiseaux dessinés, ces petites taches d'oxydation sur des papiers qui rappellent l'île où j'ai grandi. Ce sont à la fois des oiseaux, des îles, des souvenirs, des petites terres vues du ciel : l'animal est ainsi un petit véhicule qui permet de se déplacer, de changer de point de vue...

Élévation

A. V. : Dans la salle consacrée à ce que tu appelles « Les chants d'oiseaux », nous sommes face à de longs totems au bout desquels des oiseaux semblent éclore. Il est étonnant comme l'exposition insiste sur des figures ou des constructions en élévation. Il y a quelques années, tes loups avaient plutôt tendance à ramper, à avoir la tête baissée. Aujourd'hui, ces animaux lèvent peu à peu la tête, regardent le ciel, s'élèvent.

L. S. : C'est assez juste ce rapport au sol et à l'élévation. Ce n'était pas conscient au départ, mais en regardant la meute de loups, réalisée sur une période de huit ans, je me rends compte que le premier loup était couché, le deuxième esquissait un mouvement, le troisième se relevait, jusqu'au dernier loup en train de hurler à la lune. Parfois, d'autres loups retournent au sol. La question de la verticalité, du déplacement entre le haut et le bas, entre ciel et terre, se retrouve sur les oiseaux dans leurs chants silencieux. Cette verticalité est aussi liée au matériau, le bronze, extrêmement lourd et d'une grande densité, qui a plutôt un rapport avec le sol, puisqu'il est coulé au départ dans sa forme liquide avant de prendre forme et peut-être de s'élever. En réalisant ces oiseaux, je pensais beaucoup aux plantes, comme des petits éléments qui essaient de pousser, issus de la caverne d'oxydation de la salle précédente...

Figures humaines

A. V. : Dans la salle principale, on distingue des figures humaines fragmentaires, faites de filasses, de restes de ciment, que tu fais exister tant bien que mal : la partie corps et la partie buste s'emboîtent souvent de manière fragile, hésitante, donnant l'impression que l'homme aurait moins sa place que l'animal.

L. S. : C'est particulièrement vrai en volume, cela l'est moins dans les dessins où l'on retrouve de nombreux visages faits de poussière.

En volume, les personnages ont effectivement du mal à se construire, particulièrement dans cette dernière série. En tant qu'être humain, j'ai moi-même du mal à appréhender la construction au sens large d'une humanité, surtout à l'heure actuelle : comment la faire tenir debout, ou pas d'ailleurs,

comment la déployer entre le sol et l'espace qui lui est dévolu. Ces corps représentent pour moi le doute et l'instabilité. Ils expriment un mouvement précisément dans cette instabilité, comme des danseurs qui bougent. J'utilise ici les éléments du chorégraphe, par exemple le déplacement entre le sol et l'air puisqu'on peut aller jusqu'au saut, les changements de rythme, les tensions entre des gestes : la mollesse, la rigidité, le saccadé, le coulé... Cette chorégraphie est une tentative d'être un humain. Il manque à ces personnages des membres, les bras et les mains, qui sont les éléments d'action sur le monde. Cette mobilité les entraîne soit vers la ruine soit vers la construction. Nous avons ainsi devant nos yeux les premiers corps qui s'ébattent dans l'atelier, certains en train de gigoter, d'autres complètement disloqués.

A. V. : Les positions adoptées par ces personnages en volume sont relativement humbles : on remarque qu'ils ont un genou à terre. Est-ce une position de soumission ou bien une posture sportive, comme tu l'évoquais il y a peu ?

L. S. : *J'ai beaucoup pratiqué le judo étant jeune et c'est une position qui peut effectivement être très forte, un entre-deux. On parlait tout à l'heure d'élévation. Avec un genou à terre, on est en train de choisir entre le sol et la station debout. Pour les sports de combat, à l'image du judo, on se retrouve ainsi avec le centre de gravité placé très bas, dans une position avec laquelle on peut très facilement réagir, tout en étant hors d'atteinte. C'est en réalité interdit de rester à genoux trop longtemps, car cela peut arrêter le combat. Cette position m'intéresse beaucoup pour ce moment de choix, entre deux états.*

D'un point de vue plus pratique, cette position est très stable pour un sculpteur, le genou formant une base, un socle. Ce n'est peut-être pas incohérent, car l'œuvre qui suit est très volumineuse. Pour revenir à ta question, il est vrai que je représente toujours l'homme en train de se construire, dans sa tentative de tenir debout, plus encore que les autres créatures.

Le Mur des ouvertures

A. V. : Tu viens d'évoquer le dialogue entre les figures fragmentaires et cette œuvre volumineuse, un mur traversant, que tu souhaites construire dans la grande salle. Peux-tu nous en dire plus ?

L. S. : *J'ai en effet la chance de pouvoir ériger cette construction in situ, dans le lieu même de l'exposition. Mon intention de départ est de réaliser un mur non pas de séparation, mais prétexte à créer un échange entre ce qui se passe de part et d'autre. Le Mur des ouvertures est une limite, une frontière, qui invite et permet des circulations dans le vivant. C'est la peau, ce sont toutes les membranes des cellules, tout ce qui permet d'avoir un milieu extérieur et intérieur. Je voulais figurer cela en utilisant des matériaux de construction de notre monde contemporain, à savoir le ciment et le fer à béton, tout en convoquant les différentes formes du vivant : le végétal, le géologique, l'organique, et puis, peut-être, l'archéologique. Ce Mur des ouvertures figure une articulation entre ces différents pôles et permet de créer des circulations au sein de l'espace d'exposition.*

Les figures fragmentaires viendront danser de part et d'autre de ce mur, dans une mise en regard avec ces corps constitués de la même matière que cette membrane murale circulatoire qui pourrait bien être leur milieu d'origine, qui leur aurait donné naissance. Plus je regarde ces corps qui tentent de se construire et esquissent une chorégraphie, plus je pense qu'ils approchent quelque chose de grotesque, de tragique aussi...

Le mur reproduira la sensation de pénétrer dans l'atelier, d'une œuvre en train de se construire. Cette salle sera elle-même dédiée à l'échange entre les visiteurs. Cette construction opère aussi des ramifications politiques, j'ai conscience qu'il y a un signe fort de faire de ce mur un prétexte à ouvertures...

Construction de la ruine

A. V. : Les figures fragmentaires et *Le Mur des ouvertures* sont réalisés avec des matériaux pauvres, qui tiennent du rebut, des restes ; d'autre part, le béton n'est pas un matériau noble. Il me semble que nous sommes tout autant du côté de la construction que de la ruine. Cette notion de ruine t'intéresse-t-elle ?

L. S. : *Bien sûr, comme je m'intéresse au temps ! J'aime l'idée de ruines en construction, les deux versants réunis. Ce que je cherche dans le béton, c'est l'aspect des gravats parce que le ciment est en réalité de la roche déshydratée qui a été transformée en poudre, qui peut ensuite devenir une pâte pour construire des murs. Une fois les murs explosés, ils redeviennent gravats, cailloux ou roches avec le temps. Enfant, j'avais du mal à différencier les cailloux des gravats. Quand j'ai compris leur origine respective, j'étais très troublé par ce cycle infini.*

Les personnages ont beaucoup à voir avec la ruine, car les gravats, c'est la roche qui va vers le sable. Les gravats ultimes, ce sont les grains de sable qui deviennent une poudre unifiée. L'accomplissement des gravats, c'est donc l'unification d'une matière : le sable devient fluide, tous les éléments sont interconnectés et se comportent presque comme des liquides, comme un organisme vivant. Les gravats m'intéressent parce que les éléments d'un corps peuvent aller sur un autre, ils appartiennent possiblement à tous les individus. Les sculptures, figures fragmentaires, peuvent échanger leurs jambes et leurs bustes. La ruine retourne des éléments, les change d'état, et on peut alors reconstruire. Dans un temple chinois très ancien, aucune des pierres n'est originelle, il est reconstruit à chaque génération. Il n'y a pas le culte du matériau, mais le culte de l'énergie qui lie ensemble les matériaux et qui fait que ce temple a toujours la même forme, même si aucune des pierres n'est initiale. En Occident, la pierre originelle aurait plutôt quelque chose à dire de tout ce qui s'est passé, toutes les traces qu'elle a subies, ce qui me fascine...

A. V. : Tu parles de la mémoire du matériau ?

L. S. : *Oui, car ce ciment, dans la manière dont je le traite, a beaucoup à voir avec la paroi des cavernes. Il me rappelle notamment les grottes de Bédeilhac où j'ai passé beaucoup de temps pour y sculpter des personnages. Certaines parties du ciment sont retournées à quelque chose de très géologique, comme un retour à la terre.*

Le tissu de peau

A. V. : À propos d'échange, de circulation, d'interconnexion d'êtres vivants dont tu viens de parler, il me semble que la pièce la plus emblématique soit le tissu. Des peaux de milliers de personnes sont rassemblées pour réaliser une œuvre unique, une toute nouvelle expérience que tu tentes à cette occasion. Est-elle placée symboliquement en toute fin d'exposition ?

L. S. : *Oui, c'est très important que cette pièce figure à la fin de l'exposition parce que c'est pour moi une pièce extrêmement positive, presque l'aboutissement d'une élévation. Il s'agit de fragments de peaux récupérées chez des podologues qui, mis bout à bout, constituent un grand tissu carré, suspendu, offert à la lumière traversante. Ce sont donc des peaux issues d'un soin, le même matériau utilisé pour les fleurs du grand arbre au début de l'exposition.*

On parle de tissu social, et c'est aussi ici l'idée d'un rassemblement de corps, par le pied soigné, en contact avec le sol. Ce tissu est très lié aux pièces précédentes, sculpturales, car il s'agit concrètement de fragments de corps qui se réunissent, mais aussi de corps disparus, en ruine. Ces peaux sont translucides, jouent beaucoup avec la lumière et font que le tissu est un fin réceptacle d'énergie. Comme le mur dont je parlais précédemment, la peau est l'élément d'échange avec le

monde, des individus entre eux. La forme est carrée parce que c'est la forme de l'idée par excellence. En Chine, le carré, c'est le ciel. Le temple du ciel (Yang) est carré, le temple de la terre (Yin) est rond. Le ciel est donc le Yang pur, l'énergie qui a besoin de la terre pour avoir une forme. J'aime beaucoup cette manière de voir les circulations d'énergies qui traversent ce tissu. Aboutissement de cette exposition, il annonce peut-être aussi la suite dans mon travail, car la majorité des œuvres sont de nouvelles productions.

Ce qui m'intéresse aussi dans cette œuvre, c'est le temps, son temps de création qui s'étire sur plus d'un an. C'est pour moi le tissu d'une époque, celle de l'épidémie de Covid-19 où le corps de l'autre est tenu à distance. Il se trouve là le rassemblement des corps par la peau, intime et cachée. C'est aussi l'attente, un tissu comme celui tissé par Pénélope. Ici, ce n'est pas un retour que l'on attend, mais un nouveau voyage, un nouveau départ...

Évolution chromatique

A. V. : Regardons l'exposition selon l'évolution chromatique des œuvres : on débute avec des teintes terreuses et dorées et l'on termine avec un tissu de peau très éthéré. Ce cheminement est-il conscient ?

L. S. : Je n'avais pas envisagé les choses de cette manière, mais c'est très juste. Cela démarre par ce qui serait pour moi le chaudron ou le magma originel, où cela flamboie et brûle. Ce qui en sort dore, rouille, s'altère, s'oxyde jusqu'aux bleus qui me font penser aux mers du Sud parce que c'est là que j'ai grandi. Il y a quelque chose de solaire et de positif dans les pièces d'origine, qui ont un effet profondément bénéfique sur mon humeur. C'est la fin du deuxième confinement en cet hiver 2020, et j'ai pourtant l'impression d'avoir beaucoup voyagé, d'avoir pris le soleil alors que l'atelier est très froid. Ces œuvres telluriques rayonnent. Avec le béton des sculptures, la couleur s'éteint au cours de l'exposition pour devenir peau. Le tissu serait quant à lui issu d'un chaudron alchimique qui donnerait naissance à l'énergie pure, en devenant lumière.