

## A CONVERSATION BETWEEN DIMITRI MALLET AND SÉBASTIEN PLUOT

### ESTHÉTIQUE DE L'INVISIBLE: SYSTÈMES, PERCEPTIONS, DISSIMULATIONS ET DIMENSIONS CACHÉES

#### DM

Emilie m'a proposé d'organiser cette conversation autour de mon travail il y a environ deux ans. Au mois de mai l'année dernière, j'ai rencontré Sébastien Pluot à l'occasion d'une exposition très sensible dont il assurait le commissariat à la Galerie Jocelyn Wolff sur le thème de la contingence. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé être l'interlocuteur idéal pour parler de la question de l'esthétique de l'invisible. Je vais faire une courte introduction, Sébastien va prendre la parole et nous aurons ensuite un échange tous les deux autour de mon œuvre.

Je voulais partir d'une hypothèse simple : le visible ne constitue qu'une partie restreinte du réel. Non pas sa surface, mais sa condensation. Ce que nous voyons n'est jamais que la partie stabilisée, momentanément perceptible d'un ensemble beaucoup plus vaste de phénomènes latents qui vont s'éclaircir à nous par différentes opérations. Penser une esthétique de l'invisible, ce n'est pas chercher à ce qui échappe à la vue par défaut, mais aux conditions mêmes de l'apparition, ce qui rend possible qu'une chose se manifeste ou ne se manifeste pas. Car toute présence est conditionnelle. Elle dépend d'un contexte, d'un temps, d'un regard, d'un état d'intention. Elle peut surgir, s'intensifier, puis s'effacer sans que sa disparition indique sa fin. L'invisible n'est pas l'opposé du visible, il en est la réserve, la matrice, la zone de latence. Dans cette perspective, le monde peut être pensé comme un système de phénomènes intermittents. Rien n'y est pleinement stable. Les formes que nous percevons sont des équilibres provisoires, des cristallisations temporaires dans un flux continu de relations qui vont perpétuellement se rencontrer, se désolidariser ou se rapprocher. La perception elle-même n'est pas un acte neutre. Elle est située, corporelle, mobile. Elle dépend de notre position, de notre déplacement, de notre mémoire, de notre fatigue et même de notre désir. Voir n'est pas enregistré, c'est produire une relation avec ce qui se donne à voir. Mais voir n'est pas regarder, l'invisible se manifeste à qui sait là où poser les yeux. C'est aussi une question très simplement d'envie, de curiosité, de tourner la tête. Il y a cette belle histoire de Kandinsky qui, à la pénombre, rentre dans son atelier et il voit au fond de la salle de son atelier un tableau qu'il ne reconnaît pas. Au bout de quelques minutes, il se rend compte que c'est un de ses tableaux à l'envers. Et tourner la tête, en tout cas, poser le regard ailleurs, c'est aussi ça pour moi. Il existe ainsi des phénomènes si minimes qui ne deviennent perceptibles qu'à travers la durée. Des variations si discrètes qu'elles exigent une attention soutenue, des transformations réelles, mais imperceptibles à court terme. Le temps agit alors comme un révélateur silencieux. De la même manière, le silence n'est jamais visible. Il est un espace dense du sensible, une condition d'écoute élargie. Il permet à des phénomènes fragiles d'émerger. Sans silence, certaines formes d'apparition sont impossibles. On pourrait dire que le réel est structuré par les intervalles. Non pas des vides passifs, mais des espaces actifs de relation. Quelque chose se prépare, se suspend, se transforme. Dans la pensée japonaise, on appelle cet intervalle Ma, un espace-temps où le sens ne réside pas dans les éléments eux-mêmes, mais dans l'écart qui les relie. Et dans cette logique, l'entité isolée perd de sa pertinence. Toute chose existe par des relations, par ces interdépendances, ces cohabitations. Le monde apparaît alors comme un réseau de points en interaction constante, un champ dynamique où chaque modification, même infime, influe sur l'ensemble. Cette vision engage aussi une pensée écologique, non pas une écologie illustrative, mais structurelle.

Si rien n'est isolé, alors toute action produit des répercussions invisibles. Toute présence modifie le milieu dans lequel elle s'inscrit. L'invisible devient ici la dimension des interdépendances, ce qui agit sans se montrer. Les systèmes sociaux eux-mêmes reposent sur des structures invisibles. Distance implicite, code tacite, rythme collectif. Nous évoluons dans des architectures relationnelles que nous percevons rarement, mais qui organisent nos gestes, nos postures, nos affects.

Toute forme de cohabitation repose sur des systèmes sensibles qui excèdent le champ du visible humain. L'invisible n'est donc pas seulement une catégorie esthétique ou philosophique. Il constitue une dimension fondamentale du vivant, une infrastructure relationnelle partagée entre espèces, milieux et formes de présence.

Ainsi, une expérience peut être commune sans être identique. Chaque individu traverse un même espace, une temporalité, une attention, une mémoire singulière. Le réel partagé est toujours fragmenté par des vécus différenciés. Penser l'invisible, c'est alors déplacer la question de l'art, et peut-être celle de l'existence ou du réel vers les conditions plutôt que vers les formes. Ce qui importe n'est pas seulement ce qui

apparaît, mais ce qui permet l'apparition : le temps, l'attention, la distance, le silence, le système. Dans cette perspective, produire moins d'objets peut devenir une nécessité, non pas par refus de forme, mais pour libérer l'espace à des phénomènes plus discrets.

Il s'agit d'élaborer des situations, des cas, des régimes perceptifs où quelque chose peut advenir sans être imposé. L'invisible n'est pas spectaculaire, il est inframine, pour reprendre le terme champion. Une différence imperceptible, mais décisive, une variation du seuil, un déplacement d'attention, une conversion du temps.

Peut-être s'agit-il au fond de penser le monde comme non comme une somme de choses visibles, mais comme un ensemble de dimensions cachées. Des dimensions sensibles, relationnelles, temporelles, affectives, qui ne cessent d'agir sous la surface de ce qui se montre. Dans ce cadre-là, on ne serait plus production d'objets, mais une mise en tension du perceptible. Une manière d'ouvrir des zones d'attention, de rendre sensible ce qui, habituellement, demeure en retrait.

L'esthétique de l'art visible ne vise pas à révéler les structures. Elle cherche à rendre perceptible le fait même qu'il y a toujours plus que ce qui apparaît. C'est considérer le régime d'expérience de la dissimulation comme une structure, comme condition d'apparition capable d'activer une attention renouvelée au milieu, aux temporalités et aux formes de cohabitation des écosystèmes biotiques et abiotiques avec leur environnement. Cette recherche invite à habiter les sols, à écouter les silences, à observer les mesures, les menues variations, à percevoir les systèmes qui nous parcourent, à comprendre que toute présence est traversée par de l'absence, que toute disparition laisse une trace active de notre manière de percevoir.

## **SP**

Avant de vous proposer de parcourir quelques siècles d'histoire de l'art pour retracer différentes manières dont les artistes ont mis en scène et développer des procédures qui ont donné à voir l'invisible, je pensais que ça pouvait être intéressant de parler de cette œuvre.

Lorsque je me suis rendu pour la première fois au studio de Dimitri, ce qui m'a marqué, c'était la qualité de l'attention. Contrairement à l'impression que vous pouvez avoir, il parle assez peu, de manière à ce qu'une expérience puisse avoir lieu, puisque ces œuvres mettent en scène des dispositifs qui génèrent un certain type de relations qui évoluent dans le temps. Il y a certaines œuvres qu'on peut voir dans la collection Panoptès qui se modifient quand le spectateur se déplace. Ce sont des œuvres incroyablement réactives, mais dans des temporalités qui peuvent être très douces, lentes et qui laissent la perception s'ajuster vers quelque chose qui va produire une situation de dialogue. C'est-à-dire que souvent, on parle d'œuvres qui s'adressent à nous et on se retrouve dans une situation où on leur répond. On commence à jouer une sorte de jeu de relations très singulières. Est-ce que tu peux parler de cette œuvre ? On commence par là et après, on va repartir cinq siècles plus tôt.

## **DM**

Est-ce qu'on en parle d'une manière historique ?

## **SP**

Peut-être plutôt du descriptif. Qu'est-ce qui se passe quand on arrive là, parce que vous êtes déjà devant, mais en fait, elle est figée ?

## **DM**

Oui. Elle est dans un moment où effectivement, elle a été activée. C'est une œuvre qui s'appelle l'Heure bleue car elle a été inspirée par ce phénomène, qui a lieu le matin et pendant lequel il y a une minute de silence dans la nature et ce bleu électrique dans le ciel.

C'est une œuvre qui condense à peu près tous mes intérêts pour l'art et d'une manière générale, pour la vie. Il y a pour moi cette idée qu'aujourd'hui, on passe très peu de temps à regarder les choses. Et je considère que regarder longtemps, c'est savoir. Plus on va regarder, plus on va comprendre les choses. Et c'est valable dans l'art comme dans la vie en général.

Les anthropologues, par exemple, ne vont pas passer deux heures avec un peuple autochtone, ils restent longtemps. Et c'est pareil pour une langue. Donc, il me semblait essentiel à l'époque de construire une

situation où le spectateur n'était pas pris en étau parce qu'il y a la possibilité qu'il rentre dans la salle, qu'il ne voit rien et qu'il parte sans se rendre compte de quoique ce soit. Mais s'il essaye d'avoir une attitude différente, ou en tout cas de réfléchir un peu à la condition d'être dans l'exposition, qu'il est silencieux dans la salle, la salle change de couleur.

## **SP**

C'est une installation, en fait.

## **DM**

Tout à fait.

## **SP**

L'œuvre est donc visible puisque la lumière change, mais on ne sait pas quels sont les termes de la relation qui font changer la lumière. Elle traite donc de la question de l'invisible, de l'inappréhensible et de l'effet qu'une chose peut avoir sur nous et que nous pouvons avoir sur elle.

Est-ce que ce sont nos émotions qui vont contaminer jusqu'à produire la même couleur bleue. On est suspendu dans une interrogation sur non seulement les dimensions d'un phénomène qui n'a pas nécessairement trait uniquement à la visibilité, donc à des phénomènes invisibles qui s'exercent et ont lieu dans une relation. C'est à partir de ces enjeux-là que je vais plonger avec vous dans plusieurs siècles d'histoire de l'art. C'est vertigineux et je vais être succinct sur chacune des œuvres pour vous donner quelques références qui, il me semble, pourront nourrir une approche de ton travail. On va commencer par là.

Les artistes rendent visible et intelligible la part d'invisible des sentiments ou des sensations que suscite le monde. Ici, évidemment, une des plus manifestes, c'est le mystère de l'incarnation peint par Piero della Francesca. C'est-à-dire qu'à un moment donné, la vie arrive. Là, en l'occurrence, l'archange Gabriel annonce à Marie qu'elle va donner naissance au fils de Dieu. C'est donc un double mystère de l'Incarnation. Non seulement c'est Dieu qui s'incarne dans un corps humain, ce qui est évidemment d'un point de vue liturgique absolument vertigineux. Et Piero della Francesca démultiplie les registres de mise en scène de ce paradoxe de l'invisible, de l'incommensurable dans ce qu'on appelle la mesure. C'est la mise en scène de ce qu'on appelle la venue de l'incommensurable dans la mesure par des effets lumineux, par un phylactère, une parole qui s'incarne et on le voit, c'est là, mais qui passe à travers les colonnes. Il y a tout un jeu, non seulement visuel, mais iconographique dans le sens où la colonne est le symbole de Jésus, que la fenêtre qui est censée être ouverte est aussi un symbole de Jésus. Et ce n'est pas hasard si ce symbole-là relève de la nuée. De la nuée, encore, pris dans un paradoxe, on va y venir juste un peu plus loin. C'est la première fois qu'on le fait, mais ça marche très bien. Du nuage, là, on voit un détail encore d'une autre Annonciation. Et on voit ici qu'il y a l'usage du nuage. Évidemment, il y a un très grand historien de l'art, Hubert Damisch, qui a écrit un livre sur la fonction du nuage à la Renaissance. Et le nuage a cette qualité extraordinairement particulière d'être à la fois visible, tangible, mais en mouvement permanent. Alors, il est tangible jusqu'à ce qu'on se retrouve dans le nuage et là, il devient intangible. Comme un brouillard d'Ann Veronica Janssens. C'est à la fois tangible et intangible. C'est un paradoxe qui n'est pas résolu. La fonction du nuage à la Renaissance dont Hubert Damisch parle remarquablement bien arrive au moment de la perspective. Dans un univers rationnel, organisé dans un plan avec une structuration du monde, il serait censé répondre à des lois de l'optique. Dans cet univers-là, comment fait-on advenir des phénomènes irrationnels ? Il suffit de les faire léviter sur des nuages.

Ici, on voit Le miracle de la neige de Masolino da Panicale qui est à Naples, au musée de Capodimonte. Je vous conseille d'y aller pour voir cette œuvre absolument incroyable. Et puis, à côté, il y a Le Corrège, Io et Jupiter. Io a une aventure. Et pour la dissimuler auprès de son épouse, il va transformer sa maîtresse en nuage. Il devient invisible par la forme, mais est visible sous la forme d'un nuage. Il est à la fois présent et absent. Raison pour laquelle il se fait prendre et est obligé d'inverser l'invisibilité en transformant sa maîtresse en vache.

Voilà différentes stratégies d'invisibilité, qui donnent à réfléchir sur la façon dont des artistes ont mis en place différentes stratégies d'invisibilité, soit par des métaphores, des détournements, mais aussi des transformations et des phénomènes de comparaison. On en voit d'autres. Voilà Titien. Là, c'est une autre manière de faire exister l'invisible. On voit une Vierge. Tous les commanditaires sont représentés. Un

nuage soutient les anges. Les anges n'en ont pas besoin parce qu'ils ont des ailes, mais le nuage devient un signe en même temps qu'il est une matière représentant le mystère. Et puis, si vous regardez, il y a quelque chose de bizarre qui se passe. Tous les personnages regardent à l'intérieur du tableau, sauf un. Qu'est-ce qu'il fait ? Il nous regarde. À ma connaissance, c'est la première œuvre dans l'histoire où l'artiste nous regarde. C'est-à-dire qu'il fait exister toutes les temporalités de celles et ceux qui sont en présence de l'œuvre. Il maintient la permanence de quelque chose qui relève de l'invisible, c'est-à-dire ce qu'il y a en dehors du champ de représentation. Ici, on sent que le point de gravité, c'est le regard.

Vraisemblablement, il s'est représenté lui-même jeune. Lui-même jeune, donc à une période antérieure de sa vie et qui va rendre visible notre propre présence à toutes les époques que l'œuvre a traversées.

Donc encore une fois, c'est une stratégie que je trouve absolument bouleversante de présentification qui permet de faire exister quelque chose qui n'a jamais été pris en compte dans une œuvre et qui n'est pas visible dans l'œuvre. De nombreux artistes, à différentes périodes et en particulier à la Renaissance, commencent à développer la théorie de la quatrième dimension et vont essayer de représenter quelque chose qui relèverait de la quatrième dimension.

On pourrait interpréter un des projets du cubisme comme la volonté de vouloir représenter simultanément toutes les dimensions sensorielles étalées dans le temps d'une situation. Là, on voit un journal, un café, une chaise et une nappe. Toutes les dimensions sont rassemblées et le cubisme, ce n'est pas juste la fragmentation. C'est la tentative de représenter simultanément la multiplicité perspective qu'a pu avoir l'artiste dans un espace, c'est-à-dire l'entrée dans le lieu, ce qui s'y passe, ce qu'il y a devant la table, ce qu'il y a derrière la table, ce qu'il y a sous la table. Toutes les dimensions concrétionnées, je ne sais pas si le terme existe, mais en tout cas condensées dans l'espace et le temps.

Les futuristes ont fait leur propre démonstration par la vitesse. Ils représentent le temps. Quelque chose qui relève de l'invisible, qui relève de quelque chose qui échappe à l'appréhensible, puisque précisément, le temps a ça de particulier qu'il nous échappe. Sur ce tableau de Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash*, c'est presque une tentative désespérée de représenter la vitesse avec un teckel.

Ici, Marcel Duchamp développe cette notion-là à travers une série d'œuvres. Duchamp va, lui, prendre la quatrième dimension avec une intelligence absolument ahurissante, puisqu'il va intégrer la dimension du présent dans l'espace pictural lui-même en développant une œuvre qui a cette particularité de rendre le présent visible. C'est-à-dire que ce qui se passe derrière l'œuvre est pris dans un champ, ça n'est pas une surface, c'est un espace dans lequel sont rendues visibles les choses qui se passent derrière.

Plusieurs œuvres de Duchamp relèvent de la mise en scène de phénomènes invisibles. *Air de Paris*, ampoule scellée à Paris pour l'emporter chez une de ses amies à New York. *Air de Paris* est par essence invisible, mais c'est en même temps l'atmosphère, donc quelque chose de concret mentalement. Et là, on en vient à des questions qui sont très présentes dans ton travail, à ce qu'on appelle une expérience de pensée en physique. On ne voit rien, d'une certaine manière, si ce n'est une ampoule qui contient le vide. Et en fait non, cela contient quelque chose qui est invisible, impalpable mais qui nous emmène dans des dimensions qui sont vertigineuses, puisqu'il arrive à New York et il amène un bout de Paris, ce qui n'est quand même pas rien.

Il y a aussi son œuvre *A Guest + A Host = Ghost*, réalisée avec du papier d'emballage. Autour de 1923, Duchamp termine *Le Grand Verre*, et il va commencer à faire des œuvres qui ne reposent pas sur des supports conventionnels. Ce ne sont plus des peintures, ni des sculptures (il en fera un peu), ce sont des œuvres qui s'émancipent totalement de ces dimensions-là. Ici, c'est un emballage de bonbons. Des bonbons étaient disposés dans une vasque à l'entrée d'une galerie pendant une exposition en 1953. C'est donc un bonbon,  $a \text{ guest} + a \text{ host} = a \text{ ghost}$ , un fantôme, c'est-à-dire que le bonbon se diffuse dans le corps et donc une partie invisible, impalpable, irréprésentable de l'expérience esthétique se joue à l'intérieur même du corps.

C'est fou à quel point on peut retrouver chez beaucoup d'artistes par la suite cette dimension-là. Chez Félix Gonzalez-Torres notamment.

Ici, c'est encore une autre stratégie. C'est *L'objet absent* de Giacometti. L'idée est de faire exister un objet absent. Camille Claudel disait : « Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente ». Là, c'est un objet qu'on ne voit pas, mais que des mains vont indiquer ou suggérer ou porter et par là nous apporter une forme de présence. C'est le paradoxe de la présence de l'absence. Plus c'est absent, plus on en ressent la présence.

Et ça, ça rejoint beaucoup de choses dont on parlera peut-être tout à l'heure. Pour représenter quelque chose, il faut parfois représenter le vide autour de cette chose. Camus a dit une chose que je trouve assez belle : « avec le vide, les pleins pouvoirs ». Évidemment, c'était assez ironique.

Ici, c'est une autre stratégie. C'est un artiste islandais qui s'appelle Ragnar Kjartansson et qui est parti du principe qu'il y a une scène dans la nature qui est absolument irréprésentable. On ne peut pas, on peut

toujours essayer, on n'y arrivera pas. Donc, il s'est dit : « Je vais prendre une photo pour la forme, une charte de couleur », et là, ce sont des petites billes de cristal facetté pour le scintillement. Donc, il a décomposé couleurs, formes, scintillements, et on doit se débrouiller avec ça. C'est une sorte de délégation. Ça semble amusant, mais en même temps, c'est très sérieux. Il y a quelque chose d'hérité du premier romantisme allemand, de la théorie des fragments. L'idée que ce n'est que dans le fragment qu'on peut accéder à quelque chose dans sa totalité. Et là, ce sont plein de petits fragments qui, recomposés mentalement, vont à la fois dire une chose. L'expérience est possible, mais elle est absolument indéplaçable.

Robert Barry a développé un projet qui consiste à réaliser des œuvres à partir de phénomènes qui ne sont ni visibles, ni olfactifs, ni gustatifs. Des phénomènes qui n'ont aucune dimension sensorielle. On ne peut rien percevoir de ces œuvres. Donc, il a développé des œuvres à partir d'un principe consistant à mettre en place des phénomènes qui excèdent les limites de la perception. Là, par exemple, il va diffuser des ondes basse fréquence dans une galerie. Ça existe, ce sont des ondes, c'est une réalité tangible, matérielle, physique. Des médecins peuvent nous dire : « Voilà, là, il y a bien quelque chose », mais on ne peut pas voir ce quelque chose, on ne peut pas l'attraper, le toucher, on n'en connaît pas vraiment les limites. Et cette question des limites, elle va être obsédante jusqu'à libérer des inert gas. Ça fait partie des inert gas series. Il libère des gaz inodores invisibles dans l'atmosphère. C'est que c'est un acte d'une délégation absolue. C'est-à-dire qu'il a délégué au regardeur l'expérience qui consiste à façonner soi-même dans son espace mental les formes par lesquelles les œuvres vont se transformer. On peut très bien imaginer qu'il y ait un petit bout d'une œuvre de Robert Barry qui est là parmi nous en ce moment, qui a voyagé, est devenu un nuage, puis s'est évaporé. C'est une expérience de la pensée et à partir d'une action pour laquelle il n'y a rien à voir d'un point de vue visuel. Mais, ce n'est pas véritablement le cas puisque entre visuel et visualité, il y a tout un monde. En termes de visibilité, c'est invisible, mais ça produit chez nous des expériences visuelles. On forme dans notre espace mental des formes.

Ce qui est paradoxal chez Barry, ce sont les photos. Sur certaines photos qui documentent ces expériences "invisibles", il a mis en plus une bonbonne de gaz sur les conseils de son galeriste. Celui-ci lui aurait dit que son travail à dimension très politique sur la matérialisation des œuvres d'art n'était pas vendable et qu'il allait néanmoins falloir laisser une trace "visible" et "vendable". Robert Barry m'a raconté qu'au début, il ne voulait pas. Pour lui une œuvre comme sa Telepathic Piece, se résumant ainsi dans le catalogue : "Pendant la durée de l'exposition, je vais tenter, tenter, c'est très important, de vous transmettre une œuvre qui n'a aucune qualité, ni physique, ni matérielle, par télépathie" se suffisait à elle-même. Le principe rhétorique dans ce type de travail est qu'il vous apporte quelque chose qui relève du visible pour vous démontrer qu'il n'y a rien à voir. Parce qu'effectivement, il n'y a rien à voir. L'œuvre est ailleurs. Elle est dans votre esprit.

Maintenant, je voudrais aller dans une autre direction pour prendre en compte un aspect du travail de Dimitri. Peux-tu nous expliquer comment tu abordes ces questions de l'invisibilité, de ce qui est dissimulé ? Comment révéles-tu ce qui est caché ? J'ai une hypothèse en ayant vu deux œuvres que tu résistais à montrer et que je trouve extrêmement intéressantes, parce qu'à mon sens, il fallait démonter deux, trois a priori sur le monde.

De la même manière que Marcel Duchamp remet en cause le maître étalon, c'est-à-dire le calcul d'un fragment de la circonférence de la Terre, tu t'attaques à la notion métrique en 2011 à travers le niveau à bulle cintrée. Le niveau à bulle est censé garantir l'horizontalité d'une chose. Donc si on pense à une chose, ça prend en compte la Terre entière en tant que système gravitationnel organisant un phénomène de distorsion de l'espace-temps qui fait que nous sur la Terre, on chute, mais en fait, on tient sur la Terre et là, tu lui fais prendre la circonférence de la Terre.

Il y aussi Airplane, Horloge et Smartphone. Est-ce que tu peux la décrire ?

## **DM**

Ce sont deux œuvres qui faisaient partie de mon diplôme, option design. L'idée de cette œuvre-là, c'était de montrer l'heure en termes d'espace et non en termes d'unité de mesure telle qu'on la connaît.

L'horloge indique toujours midi ou minuit. Il y a un cadran qui est comme un téléphone qui déroule des coordonnées géographiques qui seraient la position théorique d'un avion qui volait au-dessus de la Terre et qui resterait toujours à la même heure.

## **SP**

Donc, il serait essentiel dans un présent continu, un présent constant, bien qu'évidemment, ce soit strictement impossible, puisque le temps relatif se déroule à quelque endroit que nous soyons dans l'espace. Et je trouvais ces deux œuvres intéressantes sur leur capacité à faire exister quelque chose qui relève de l'irreprésentable. Comment représenter un phénomène gravitationnel et de l'autre côté, un phénomène temporel.

Ça m'amène à penser à une œuvre célèbre de l'histoire de l'art du XXe siècle. J'imagine que vous connaissez cette pièce. Vous voyez un socle sans sculpture au-dessus. Vous vous rapprochez et vous lisez la légende qui est écrite à l'envers : Socle du Monde. C'est absolument vertigineux. Vous comprenez que là où il est censé y avoir un vide, quelque chose d'invisible, eh bien, en fait, c'est la sculpture la plus gigantesque qu'on puisse imaginer. Ce socle porte la Terre entière au-dessus d'elle.

Souvent, dans ton travail, on se retrouve dans ce type d'inversion où la position des éléments, par des expériences de pensée que tu convoques par la perception, vont dévoiler des dimensions du monde qui sont presque contre-intuitives.

Ici, on voit une autre de tes œuvres : des petites graines peintes en blanc que tu déplaces chaque jour dans l'espace d'exposition. Tu interchanges quelque chose et ça évoque à mon sens plusieurs dimensions. C'est invisible, mais à partir du moment où on le sait, ça nous fait repenser, réévaluer les éléments qui sont en place. Ce sont des graines, donc des choses qui ont été définies par des codes ADN, qui selon la théorie de l'évolution, sont en évolution permanente. Donc chaque graine -et là on repense à la notion d'inframince chez Duchamp- est à la fois similaire et différente. Ce changement de paramètre, le fait de savoir que ça existe, de savoir que cette modification a lieu et a lieu en permanence, vous fait reconfigurer complètement les dimensions et la perception qu'on peut avoir de l'œuvre, mais aussi de l'objet lui-même. J'aime aussi l'idée que dans la graine existe l'art entier. Ça pose des questions qu'on va avoir dans plusieurs autres de tes œuvres. C'est la théorie de la Gestalt, qui fait partie des théories développées à travers plusieurs disciplines, notamment la psychophysiologie, la théorie de la perception et tout ce qui relève de la phénoménologie.

Ici, c'est une œuvre de Richard Hamilton. Que voyez-vous ? Un nuage ? Un chien ? En fait, c'est une photographie de plage. L'idée est de dérouler les points de vue et zoomer de plus en plus dans un fragment d'image et comprendre à partir de quelle échelle quelque chose est visible, appréhendable en tant qu'il représente quelque chose. Ça pose donc des questions évidemment linguistiques et perceptives. Je vous montre cette œuvre pour introduire cette dimension dans ton travail, Dimitri, où on ne sait pas si ce sont des points blancs sur un fond bleu, un fond bleu sur des points blancs, ou des points bleus sur un fond blanc. Et il y a un phénomène de gradation. Tu as d'ailleurs fait une édition à partir de cette œuvre. Ce qui m'intéresse beaucoup dans ces œuvres, c'est la question du vacillement. Barthes en parle très souvent. Le vacillement, c'est l'indécidabilité entre deux phénomènes qui peuvent être interprétés de manière radicalement différente, voire inversée, selon le franchissement ou non d'un certain seuil. Et ce franchissement, il est subjectif pour chacun de nous.

À quel endroit, à quel moment, à quel seuil, quelque chose qui se donne à la visibilité prend un sens ? Ça pose la question du sens par rapport à la vision. Ça, c'est un exemple de l'inframince. Quand la fumée du tabac sort de la bouche qui l'exhale, ces deux odeurs se poussent par inframince, dit Duchamp.

Cette notion d'inframince, on la retrouve dans beaucoup de tes œuvres. Dans ton travail, il y a ce quelque chose qui n'a pas véritablement de définition, mais qui, par des exemples, va nous mettre sur la piste de ce dont il s'agit.

Une autre de tes œuvres porte notre attention sur la différence entre deux objets issus du même moule. Sur les questions de distance aussi. Une flèche qui va toucher sa cible, du moment qu'on peut diviser l'espace par deux. L'espace entre la flèche et la cible, c'est de l'ordre de l'inframince. Dans *Sensitive Painting*, il y a aussi cette question d'inframince, qui va susciter en nous quelque chose qui relève quasiment de l'hallucination. Comme tu fais évoluer la chromographie de tes peintures très doucement, il y a une instabilité du signe. C'est un caractère indécidable et qui peut confiner à une situation quasi hallucinatoire. L'œuvre qui est en bas, qui donc en votre présence, si vous respectez un silence d'une minute, coïncide avec ce qu'on appelle l'heure bleue, moment où les espèces animales ne font plus de bruit. Le tableau réagit à votre présence. Il se réchauffe et l'espace qui est bleu devient blanc. Peux-tu nous en dire plus sur cette œuvre ?

## DM

Ce sont les premières toiles que j'ai faites et qui ont initié le Silence Painting, qui est en quelque sorte la suite du projet de l'heure bleue. J'utilise une peinture qui a cette capacité de changer de couleur en

fonction de la température de la salle dans laquelle elles est exposée.

Je travaille dessus depuis 2013. J'étais encore un très jeune artiste et je faisais beaucoup d'œuvres autour de la question du design. Pour moi, il y avait cette double ambivalence de l'objet qui est un objet d'art par excellence qui est un tableau et un objet fonctionnel qui est celui comme un thermomètre qui donne une température donnée, puisque normalement, c'est dans le titre. Mais ce qui m'intéressait aussi, c'était effectivement la relation qu'on pouvait avoir avec ce tableau qui devenait un objet quotidien, puisqu'on devait l'accrocher chez soi. Et l'idée qu'en fait, il puisse se mouvoir, changer de couleur dans une temporalité qui est hors de la nôtre. En général je mets en parallèle ces tableaux avec l'idée qu'on se regarde dans un miroir, parce qu'on vit avec nos proches et on ne les voit pas changer, on ne se voit pas changer. Pourtant, le temps fait bien son effet sur nous.

## SP

Ça évoque une œuvre canonique. Le Condensation Cube de Hans Haacke, qui emprisonne de l'eau dans une cage. Ce qui intéresse Haacke depuis toujours, ce sont les systèmes. Les systèmes physiques, climatiques, économiques, sociaux. Et en l'occurrence, physiques et sociaux, puisque le Condensation Cube évolue quand il y a une forte présence de public dans l'espace d'exposition, qui fait monter la chaleur. Plus il y a d'audience, plus le cube s'opacifie. Là se jouent les premières œuvres auxquelles j'ai pensé en voyant ton travail.

En 1969, à Chicago, Haacke avait demandé par téléphone à modifier la température d'un espace dans un musée. Et dans un autre, il avait fait une œuvre dont le titre est assez éloquent : Record of Climate in an Exhibition. C'était tout simplement un dispositif qui permettait de percevoir la température, l'hygrométrie, etc. Donc Climate, c'était l'atmosphère, l'ambiance.

Cette dimension institutionnelle est à la fois physique et sociale. C'est aussi le cas avec ton Silence Painting, qui est dans la collection. Rien ne nous indique qu'il y a quelque chose qui capte notre présence, mais on peut se rendre compte, si l'on est suffisamment patient, que l'œuvre change de couleur. Le bleu devient blanc. Cette œuvre a aussi un aspect politique. Pour la plupart des œuvres, l'autre est une nuisance. Si on passe devant la Joconde, on voit surtout les autres spectateurs. Le public ne fait pas partie de l'équation. La plupart du temps, les artistes, mais aussi les institutions, font en sorte que nous soyons dans un rapport d'exclusivité, de regard et de perception. Là, il y a quelque chose d'autre qui se passe. C'est-à-dire que la présence d'une communauté, d'un sujet et d'une communauté, font partie de l'équation. Ce n'est pas juste l'œuvre et soi, c'est l'œuvre et d'autres entités. Je voulais rebondir là-dessus à propos de quelque chose que tu as mentionné tout à l'heure ; la notion d'entité. Ton travail est soutenu par une conception d'entités. Non pas de sujets-objets, mais une sorte de circularité déhiérarchisée de différentes entités qui sont en présence. Peux-tu en parler ?

## DM

J'adore l'idée que le spectateur constitue le tableau. Sans le spectateur, il n'y a pas d'expérience. Il n'y a pas d'œuvre. Tout à l'heure, tu as montré des œuvres qui s'appellent Matrice et dans lesquelles je dis qu'on est tous constitués de la même chose. L'être vivant, le non-vivant. Et tout ça interagit ensemble et nous transforme.

## SP

On parlait en venant de la notion de tamashii au Japon, un terme qui qualifie à la fois les âmes qui sont constitutives de la matière. Chaque matière, chaque personne, chaque animal, chaque plante, est constitué de tamashii. Et ces tamashii sont mobiles. Par exemple, quand un artisan va travailler un morceau de bois, c'est déjà une négociation entre ses tamashii et les tamashii du bois.

Je retrouve cette dimension-là dans ton travail. C'est une dimension qu'on retrouve dans des travaux d'artistes qui ont commencé à travailler dans les années 90. Ils mettent en place des dispositifs avec des lumières qui vont interagir entre elles, par exemple. On ne sait pas dans quelle mesure la manifestation de l'œuvre agit sur nous ou si c'est nous qui agissons sur l'œuvre. Et en fait, on se rend compte que c'est une sorte de feedback avec différents phénomènes de projection qui nous mettent dans une situation politique et écologique fondamentale qui va complètement remettre en question la notion selon laquelle quand on est dans un embouteillage, on n'est pas dans un embouteillage, on est l'embouteillage. On est une particule de l'embouteillage, on en fait partie. Et je pense que c'est une œuvre qui, à partir d'une

dimension phénoménologique, va vous engager à poser une question politique fondamentale. Quelle est ma place dans la société ? De quelle manière ma propre perception va être à même de déterminer la configuration du monde qu'on retrouve chez James Turrell. La volonté initiale de Turrell, c'est de faire en sorte que nous prenions conscience politiquement de la manière dont on perçoit les choses. Je pense qu'il y a cette dimension chez toi aussi.

**DM**

Oui, bien sûr. Et je pense que cette question vient aussi de mon métier d'avant qui était celui d'architecte. En architecture, on construit aussi avec du vide. On doit prendre en compte la matérialité du corps dans l'espace.

**SP**

Combien de temps on regarde, qu'est-ce qu'on hiérarchise, est-ce que c'est plus la vision que le son ? C'est intéressant le fait que tu demandes le silence, que tu suscites un silence pour que le phénomène apparaisse. La vision devient une conséquence de l'audition.

**DM**

La semaine dernière, j'ai reçu l'historienne et critique d'art Agnès Violeau à mon atelier. Elle a écrit un livre sur l'écologie de l'exposition. Elle regardait le tableau et pendant qu'on parlait, il ne changeait pas de couleur. Elle me dit : "j'adore, même si là, le tableau ne change pas, je trouve que c'est quand même génial parce que tu me donnes l'obligation de prendre du temps." Et effectivement, il me semble important que cette dimension soit active aussi.

**SP**

Sur d'autres dimensions sociales, tu évoquais la force d'une lecture de Edward T. Hall sur l'appréhension que l'on peut avoir de notre espace, de l'environnement, de l'espace interindividuel. Il fallait analyser ce qu'on appelle le cercle d'intimité, c'est ça ? La proxémie. Et là, c'est l'espace intime, qui varie dans chaque société, qui s'il est franchi, nous met dans une situation inconfortable. Là, c'est un cercle...

**DM**

C'est un fil de laiton qui est disposé en cercle avec deux gants de loge maçonnique. Et j'ai coupé un doigt. L'idée, c'était aussi de montrer qu'à un moment, il y a cette dimension intime, mais il y a aussi la dimension inframine qui est celle du toucher et l'idée des codes vestimentaux.

**SP**

Et pourquoi le doigt était coupé ?

**DM**

Parce que je considère aussi que porter un vêtement, c'est en soi avoir une distance. Et la question du toucher, ce n'est pas du tout la même quand on porte des vêtements.

**SP**

Ici, c'est une installation monumentale dans un espace naturel. Un monolithe qui n'est pas sans évoquer 2001. 2001 qui s'inspire de Tony Smith. Et donc, ton intérieur va déplacer le White Cube.

**DM**

C'était dans la forêt du Luxembourg, quand Luxembourg était Capitale européenne de la culture. Mais c'était en 2002. On l'a démonté.

## **SP**

Là, ton travail prend une dimension qu'il avait déjà de manière latente, à partir des phénomènes plutôt de perception dont les références s'inscrivent dans la peinture. Ton travail va prendre une dimension qui était celle qui, d'ailleurs, dans le cheminement des artistes, souvent abstraits, ont glissé vers la critique institutionnelle. Ici, par exemple, c'est une autre collection. C'est une œuvre subliminale.

## **DM**

Oui, c'est un film constitué d'images subliminales. C'est une collection d'images, d'œuvres que j'aime, qui peuvent correspondre à une collection en particulier.

## **SP**

Et qui pose la question de savoir quelle serait la durée de visibilité. C'est Bourdieu qui avait analysé le fait que les gens avaient l'impression qu'ils restaient 90 minutes dans un musée, le format d'un film. Et aujourd'hui, on est plutôt dans les 20, 25 minutes. Mais combien de temps doit-on rester devant une œuvre ? Il n'y a pas d'injonction, mais c'est une question essentielle que se sont posées beaucoup d'artistes. Quand vous avez des œuvres chez vous, vous pouvez rester une journée entière devant elles. Dans un musée, il y a des gens qui sont capables de rester pendant des heures devant des œuvres sans bouger.

Il y a une dimension de ton travail qui a à voir avec ce qu'on peut appeler la critique de l'institution et en particulier la manière dont les œuvres existent dans l'espace. Confrontés à des phénomènes qu'on peut qualifier de contingents, on peut parler de contrainte, mais aussi de bonheur de faire la rencontre d'œuvres avec la contingence des réels dans lesquelles ils se sont retrouvés, qui peuvent être déplorables, drôles, ironiques, en tout cas, qui organisent toujours un métadiscours.

## **DM**

J'ai fait ce monochrome quand j'étais en résidence à la Fondation CAB. En 2012, j'avais accroché une œuvre d'Henri Kodack, un artiste fictif, dans une foire. La scénographie et les éclairages étaient tellement mauvais qu'ils altèrent la nature du monochrome. Au lieu de percevoir un aplat parfait, on percevait plutôt un tableau fait de bandes. Et en arrivant au CAB, j'ai repensé à cette image que j'avais de ce tableau qui n'existait finalement que pendant le temps de la foire, puisque l'artiste était fictif. Cela nous ramène à la question de la critique institutionnelle.

## **SP**

On y vient par rapport à ce tableau, mais c'est assez proche de ce que je disais avant, c'est-à-dire que les conditions de monstration visent souvent à faire en sorte d'accéder à une neutralité. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes commencent à se rebeller, à vouloir faire en sorte que leur tableau ne soit pas accroché les uns au-dessus des autres. Whistler et Turner ont été importants dans cette transformation. Ensuite, le MoMA a commencé à définir les principes du white cube : un fond blanc et des œuvres isolées les unes des autres. Il y a un certain nombre de codifications fondées sur une pseudo-neutralité, qui sont des conventions culturelles mais totalement arbitraires, et que ces œuvres vont faire raisonner.

Il y a toujours des éléments contingents dans la monstration. Mel Bochner disait : « No fault exists without a sustaining support ». Tout le travail de Ryman est fondé là-dessus. Il va enlever le support soi-disant apportant une pseudo neutralité aux œuvres d'art. Il enlève la peinture, le plâtre, et il se retrouve sur le béton brut. Donc, il a entièrement enlevé la lumière. Ils ont enlevé l'apprêt. Ensuite, il a remis la lumière et on se retrouve devant un espace qui n'est pas neutre. Ici, par exemple, c'est une exposition collective à l'Université de Californie, à Irvine, en 1973. Beaucoup d'artistes à cette époque-là utilisaient comme convention d'accrochage des plaques de verre avec quatre clous pensant que c'était le mode d'accrochage le plus neutre possible. La transparence du verre était censée garantir la transparence de

l'œuvre, comme si l'œuvre existait dans un état de lévitation qui n'était pas encadrée, qui ne tenait pas au mur, qui n'était pas accrochée derrière par un clou. C'est ainsi qu'il a eu l'idée de relever la dimension de toutes les plaques de verre utilisées par les autres artistes et d'en tailler une au format moyen. On voit le reflet que ça produit sur cette image. Le verre n'est pas neutre, il reflète la lumière de quelque chose d'autre. On voit les clous, la granularité du mur. Le verre va même accentuer la granularité. Il a découpé le verre, mais il n'a rien mis derrière. Il a mis l'œuvre, ce que Derrida appelle le *paregon*, c'est-à-dire ce qui entoure, ce qui fait tenir l'œuvre. Et donc l'effet loupe montre qu'en fait le mur blanc n'est pas neutre. Ce qui me permet de faire le lien avec une pièce atmosphérique que tu as faite.

**DM**

Grâce à mon intérêt pour l'architecture, je continue à construire des scénarios d'œuvres qui sont inspirés de règles, notamment des règles qui ont été utilisées dans les années 1930. En 1932, une conférence à Madrid a déterminé la plupart des préceptes de la monstration de l'art. Deux volumes ont été écrits suite à cette conférence, qui dictent à quelle hauteur accrocher les tableaux, la nature du mur sur lequel on doit accrocher les tableaux, l'agencement des salles d'exposition, des cartels... Entre 2015 et 2017, j'ai fait une série qui visait à inspirer certaines de ces règles, d'où a découlé un *wall painting* atmosphérique, presque imperceptible.

**SP**

Ce que je trouve étonnant, c'est qu'on pourrait avoir une interprétation de ton travail à partir d'une lecture d'un mouvement qui serait un mouvement de retrait perceptif. Mais c'est exactement l'inverse qui se passe. Tu nous incites à être encore plus attentifs et sensibles à ce qui relève du presque perceptible et qui pourtant a eu des conséquences absolument décisives sur les hommes.

**DM**

Oui, je crois que de plus en plus, c'est une image d'après. J'ai de plus en plus l'envie de faire des œuvres qui appellent à ça. Et celle d'après, c'est l'idée que l'œuvre n'existe que sous la forme de la présence de mon nom au générique de l'exposition. Je ne sais pas d'où vient cette envie de disparition. Mais il me semble essentiel que pour mieux voir et déchiffrer les choses, il vaut mieux tenter de voir l'invisible.

**SP**

Je pense qu'on peut s'arrêter là-dessus.