

JÉRÔME ZONDER, HORS LIMITES



Des scènes étranges, parfois insoutenables, des figures souvent inquiétantes, des corps volontiers délités : la violence est à l'œuvre chez Jérôme Zonder comme vecteur de sélection des sujets qu'il traite et de détermination du rapport à leur matérialisation. Le corps, la question de sa représentation, la difficulté du figurable, l'expression du mémoriel l'ont entraîné au fil du temps à aborder le dessin par rapport à des questions tant de pratique que d'exposition. La violence, c'est celle de la grande et de la petite histoire, des jeux d'enfants mimant les adultes, de la Shoah, d'Hiroshima, du Rwanda, bref de tous les drames et de toutes les fêlures d'une humanité à la dérive. En quête de « la première image », comme il le dit, l'artiste fait le choix scénographique d'accaparer l'espace tous azimuts. Comme une invitation à entrer dans les entrailles mêmes du dessin et à déambuler dans les diverticules de sa pensée. Une expérience hors limites.

■ ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PIGUET



Vue de l'installation de Jérôme Zonder,
The Dancing Room, Museum Tinguely, Bâle, 2017.

Jérôme Zonder. The Dancing Room
Musée Tinguely, Bâle
Du 7 juin au 1^{er} novembre 2017
Commissariat : Roland Wetzel

Philippe Piguet | Le choix que tu as fait du dessin à tes débuts trouve à s'exprimer dans toute une série d'autoportraits. Qu'est-ce qui t'a conduit à la pratique d'un tel genre ?

Jérôme Zonder | Ce qui a été déterminant pour moi, c'est l'année où, pendant l'école des Beaux-Arts, je suis allé à New York et suis tombé par hasard sur une rétrospective de Lucian Freud. J'ai immédiatement senti le poids de sa peinture, le poids et le temps aussi de son regard dans sa peinture et je me suis dit que je devais trouver un espace de représentation qui soit à mon échelle. Pour ce qu'il sous-tend de programmatique, l'autoportrait m'est apparu comme le sujet le plus adapté à mes préoccupations...

Mais pourquoi ce choix du dessin ?

La connexion que je faisais entre la connaissance que l'on peut avoir du réel et l'histoire de sa représentation ne pouvait passer à mes yeux que par le dessin. Des artistes comme Chuck Close ou Hucleux, qui traitent des limites de la représentation hyperréaliste, m'ont encouragé.

Il t'a conduit aussi au choix exclusif du noir et blanc. Pourquoi cette limite ?

Tout d'abord, c'est la couleur de l'histoire, celle des documentaires à la télévision, pour ma génération, et parce qu'il y a quelque chose dans cet usage qui réduit les possibilités du dessin et qui, paradoxalement, t'entraîne à la découverte de tous ses possibles. J'ai choisi aussi la mine de plomb car c'est un matériau qui est chargé de tout le récit de la mélancolie. De plus, le graphite, c'est le bout de la chaîne du carbone fossilisé et le carbone, c'est quelque chose qui nous constitue. Il y a là tout un lot de couches de l'histoire qui me fascine. C'est aussi la collusion qui existe entre l'image et le texte, entre un corps représenté et l'idée qu'on s'en fait. Littéralement, c'est dessiner de la matière grise. Aussi, ça me paraissait plus juste, au sens où j'avais l'impression de me tenir consciemment dans l'artifice de la représentation, c'est-à-dire dans le réel plutôt que dans le réalisme.

Passée la période des autoportraits, tu as développé un travail qui s'appuie avec force sur le principe de narration. Qu'est-ce qui t'intéresse donc tant dans le narratif ?

C'est un espace de représentation qui est extensible à l'infini. Dès lors qu'on s'engage dans une forme, on commence à raconter quelque chose. Même Malevitch raconte et c'est intéressant aussi pour ça...

Cette forme est entraînante. C'est elle qui te gouverne...

C'est ce qui m'intéresse : les va-et-vient, cette alternance entre le motif narratif et une espèce de contre-mouvement qui se fait par le travail de la forme.

Un autre élément caractérise ta démarche, c'est cette propension à toujours vouloir créer des installations, relativement complexes, comme s'il n'était d'autres possibilités de montrer le dessin qu'en le mettant en scène.

Pour moi, l'espace narratif, c'est un corps ; c'est le corps neuronal de Jean-Pierre Changeux. Cela m'a conduit à mettre en scène des personnages que j'ai empruntés au film de René Clair, *Les Enfants du paradis* : Garance, Baptiste, Pierre-François. Les enfants sont en relation avec la grande



Chairs Grises #1.
2013, fusain et mine de plomb sur papier, 150 x 150 cm.
Collection Eva Hober, Paris.
Courtesy de l'artiste et galerie Eva Hober, Paris.

histoire qui leur apparaît théâtrale. En fait, je suis les possibilités de dessin que m'offre le développement du travail.

Tu ne travailles pas pour autant sans préalable puisque tu t'appuies sur toute une documentation, soigneusement recherchée, comme les images que tu as employées sur le thème de la Shoah.

Il y a en effet une volonté d'aller rechercher des images pour créer ces espèces de nœuds de sens, de couches d'espaces différents qui vont s'agglomérer et vont faire l'occasion du sujet. Depuis le début, ce qui m'intéresse, c'est la trace de l'histoire dans le corps du sujet et comment on grandit avec cette trace. Si les travaux sur la Shoah ne sont pas sans lien avec une histoire dont j'hérite, j'ai toujours cherché à dépasser ma « petite histoire privée ». D'une manière générale, les drames traversés par ma famille sont les drames vécus par toutes les familles qui ont été jetées dans le XX^e siècle. C'est cette expérience de l'histoire qui me rend sensible à ces violences. Quand j'ai résidé à Leipzig, j'ai tenu à aller à Buchenwald et, sitôt revenu, j'ai commencé les *Chairs grises*. J'ai mesuré alors que je portais tout cela en termes de récit dans ma tête mais, quand je suis allé là-bas, c'est devenu un fait physique et je me suis dit qu'il me fallait reprendre l'histoire à pleines mains.

La puissance narrative qui porte ton travail semble te conduire à le constituer en cycles, en périodes, voire en séries. Qu'en est-il au juste ?

C'est toujours le même problème de la forme, comment, à un certain moment, tu l'arrêtes et comment tu rebondis. La stratégie de l'espace narratif comme norme, c'est un espace ouvert et non fermé. C'est une façon pour moi de tenir le dessin tout à la fois dans un cadre en même temps que de rendre possibles des changements de direction dans la recherche à tout moment. Les différentes expositions que j'ai pu faire successivement à Nantes, à Pau et à Paris, à la Maison rouge, m'ont permis de retravailler à l'extension d'une réflexion sur le dessin et de la pousser dans ses retranchements pour aller toujours plus loin dans la forme.

S'il est une mesure dont tu ne fais jamais l'économie, c'est la violence. Comment l'expliques-tu ?

Quand bien même je me méfie de nos petites histoires, je suis peut-être plus sensible que d'autres à certaines choses.



Baptiste au Luxembourg. 2011, fusain et mine de plomb sur papier, 200 x 150 cm. Collection privée, Bâle. Courtesy de l'artiste et galerie Eva Hober, Paris.

De plus, l'Occident a construit son rapport à la représentation dans la violence. On en a tous hérité, consciemment ou inconsciemment, et cela a chargé de façon extrêmement forte nos images.

Quelle est donc l'œuvre qui t'a particulièrement marqué ?

L'Incrédulité de saint Thomas du Caravage. C'est le nœud même de la question de la représentation en Occident. Tout découle de ce tableau : Bacon, Lucian Freud, Eugène Leroy, etc. On ne peut pas faire comme si ça n'existait pas. Cette question de l'ouverture de l'image, c'est l'ouverture du corps, et la question de la violence, elle, est tout à côté.

Tu uses depuis quelque temps d'une technique singulière qui procède d'un dessin fait au doigt, à l'aide de tes empreintes. Comment cela est-il advenu ?



Vue de l'installation de Jérôme Zonder, *The Dancing Room*, Museum Tinguely, Bâle, 2017.

Après ma visite à Buchenwald, je me suis rendu compte que je dessinais des choses que je racontais, faites avec préciosité, maîtrisant ma main et les codes convenus de la représentation. J'étais beaucoup plus dans le narratif que ce que je pensais et la sensation, je l'intériorisais. Alors que j'étais en train de préparer une exposition, je me suis surpris à dessiner avec mes doigts comme si j'essayais de saisir l'histoire. Ça s'est fait tout simplement comme ça. Par la suite, je n'ai pas pu faire autrement. Donner du corps à l'image, ça signifie quoi si on ne le fait pas avec le corps ? Cette situation a été un vrai déclencheur.

Il en est une autre qui n'est pas sans conséquence non plus, c'est celle de la rencontre avec l'œuvre de Tinguely. En juin dernier,

tu as inauguré à Bâle, au Tinguely Museum, un cycle imaginé par son directeur, Roland Wetzel, invitant un artiste à dialoguer avec une œuvre de 1986, *Mengele-Totentanz*, aux allures de danse macabre, qui fait référence à l'une des figures les plus abominables de l'histoire nazie. Qu'est-ce que cette expérience t'a appris ?

Tinguely est dans un rapport à la vanité et à la destruction qui est très fort et tout procède chez lui de la « physicalité » des objets qu'il construit et de leur charge narrative. Quand j'ai découvert cette œuvre, j'ai très vite mesuré la puissance des connexions historiques, le rapport au grotesque et à la violence que Wetzel avait pu établir, toutes mesures gardées, entre le travail de Tinguely et ma démarche. Comme il était question de danse macabre, j'ai fait une espèce de salle de bal sur les murs de laquelle j'ai développé tout un album d'images de la cruauté. L'exemple de Tinguely m'a surtout permis de prendre conscience de l'importance de cette question de la matérialité. Comment, à certains



Portrait de Garance #28. 2016-17, mine de plomb et fusain sur toile marouflée, 220 x 218 cm. Collection Bonassi de Roys, Paris. Courtesy de l'artiste et galerie Eva Hober, Paris.

moments, un bout de tissu ou de métal pouvait être plus efficace que des morceaux de récit. Du coup, ça a accentué l'idée du corps de l'image, de sa présentation dans le dessin.

Au fait, pour conclure, qu'est-ce que c'est pour toi, le dessin ?

C'est poser des questions de limites.

Est-ce pour cela que tu crées des installations ?

Je préfère qu'on éprouve un dessin plutôt qu'on le regarde. Entre Matisse et Picasso, les intensités sont tout aussi fortes mais il y a quelque chose qui se contemple chez l'un et qui s'éprouve chez l'autre. Pour moi, le réel, c'est toujours une violence, qu'il s'agisse de la chaleur du soleil, de manger une glace ou d'écouter un solo de guitare... ■



JÉRÔME ZONDER EN QUELQUES DATES

Né en 1974 à Paris. Vit et travaille à Paris.
Représenté par la Galerie Eva Hober, Paris.

Sélection d'expositions récentes

- 2017 • *Le Massacre des Innocents : Poussin, Picasso, Bacon*, Musée Condé, Chantilly
- *Garance, dernier volet*, galerie Eva Hober, Paris
- *À fleur de peau, Drawing Now Paris*, Le Carreau du Temple, Paris
- 2016 • *La Jeune Fille et la Mort*, Drawing Center, Diepenheim (Pays-Bas)
- *Portrait de l'artiste en alter*, FRAC Haute Normandie, Sotteville-lès-Rouen
- 2015 • *Fatum*, la Maison rouge, Paris
- 2014 • *Zone grise*, Le Parvis, Tarbes
- *Au village*, Le Lieu Unique, Nantes