

Interview avec Alexandre Joly, 17 juillet 2009, SIK-ISEA

Interview avec Alexandre Joly (AJ)
conduit par Laurence Cesa-Mugny (LCM)
dans l'atelier de l'artiste, Genève
17 juillet 2009

LCM: Vous vous définissez comme un artiste plasticien sonore. Cela recouvre un domaine d'activité plutôt vaste. Quelle est votre formation pour aboutir à ce statut?

AJ: Souvent, j'ai écrit «artiste sonore», «plasticien», voire même «artiste» tout court. Je me retrouve dans différents types de création possibles, que ce soit des concerts, des expositions ou une scénographie. Dernièrement, je dansais dans un spectacle: du coup, j'étais danseur. J'ai fait une formation de céramiste ici à Genève, à l'Ecole des arts décoratifs, pendant trois ans¹. Je suis allé ensuite aux Beaux-arts, toujours à Genève, pour faire une sorte de complément B². Il s'agit d'un diplôme permettant d'enseigner les arts visuels dans le canton de Genève – je ne sais d'ailleurs pas si cette formation existe encore. Puis, vu que le diplôme obtenu aux arts décoratifs était équivalent à celui des beaux-arts, j'ai continué par un postgrade aux beaux-arts, que j'ai décidé de faire sur deux ans mais que je n'ai pas terminé³. J'ai quitté l'école après une année parce que j'avais déjà un atelier, un espace où je pouvais travailler et des projets qui commençaient à se concrétiser. Le postgrade me prenait par conséquent beaucoup d'énergie et ma place dans l'école n'avait plus vraiment de sens.

LCM: Vous aviez l'impression que l'obtention du diplôme postgrade n'allait pas vous apporter ce que vous recherchiez au moment où vous l'avez entamé?

AJ: Non, parce que je commençais déjà à faire mon petit bout de chemin. Ce choix de quitter l'école est venu vraiment naturellement et il a été très bien accepté par ceux qui me suivaient à l'ESBA. Je suis parti, tout simplement, parce que j'avais à faire à l'extérieur.

LCM: N'y avait-il pas une attitude de rejet par rapport à la formation de type académique?

AJ: Non, pas du tout. Je souhaitais seulement être plus tranquille. Disons que pour finir le cursus postgrade, il faut quand même fournir un mémoire. Cela est sûrement très enrichissant, mais je sentais que j'avais mieux à faire.

LCM: Vous vous êtes orienté tout d'abord vers une formation de céramiste. A cette époque, quel en était l'objectif? Était-il déjà de devenir par la suite artiste ou de faire l'école des beaux-arts?

AJ: Non. C'est un choix que j'ai fait de manière assez instinctive. J'ai visité l'Ecole des arts décoratifs lors d'une journée portes ouvertes et j'ai rencontré les étudiants qui étaient en céramique. J'ai vu ce qu'ils faisaient et j'ai senti qu'il y avait beaucoup de liberté. En même temps, la magie de cette matière demandait un vrai apprentissage technique qui m'intéressait. J'aime toucher la matière. Mais je ne me projetais pas dans ce métier de céramiste. Le but était de mettre un premier pied dans le monde de l'art. Parce qu'auparavant, à part bricoler chez moi, dans ma chambre ou dehors, je ne me projetais pas dans ce métier plus que dans un autre.

LCM: Perceviez-vous toutefois cette envie de devenir artiste dès votre adolescence?

AJ: Elle n'était pas évidente et ce n'était pas encore clair. Je ne me posais pas beaucoup de questions et je me laissais porter. J'ai simplement suivi une voie que je ressentais assez bien. En fait, après le bac que j'ai passé en France⁴, j'hésitais entre une école de cirque et une école d'art. J'ai choisi l'école d'art, sans même aller visiter une école de cirque parce qu'à l'époque je traînais avec un certain nombre d'amis branchés là-dedans et qui, pour la plupart, sont maintenant des artistes du spectacle. C'est aussi pour cette raison que j'ai toujours maintenu un lien avec les arts vivants et que je conserve un intérêt marqué pour la scène. Même si cet aspect reste secondaire, puisque mon travail aujourd'hui est constitué par mes propres projets de création. Les collaborations avec des compagnies de théâtre ou de danse demeurent des extras.

LCM: Ce côté performatif transparaît néanmoins fréquemment dans votre œuvre, n'est-ce pas?

AJ: On le retrouve effectivement dans mon travail, notamment quand je fais des concerts, qui sont souvent improvisés ou déguisés et qui présentent par conséquent une idée de

performance. J'éprouve toujours une excitation à présenter quelque chose en live, c'est-à-dire dans un temps donné, avec une écoute particulière et dans un lieu défini.

LCM: Quelle est l'importance de ce côté live dans vos créations?

AJ: Il se retrouve principalement dans les concerts que je fais en parallèle. Si on remonte un peu le temps, lorsque j'étais adolescent, j'ai eu la chance de pouvoir utiliser le grenier qui se trouvait chez mes parents. J'y avais une liberté complète. J'y créais des sortes de tableaux-matières sur lesquels je mettais tout et n'importe quoi. Je construisais également des circuits pour des petites billes. Je faisais aussi fondre des bougies pour en faire des châteaux. Bref, toutes sortes de petites expériences. Parallèlement, j'aimais bien démonter des radio-cassettes et enregistrer la radio. Je manifestais déjà un intérêt pour le son brut. Même si je n'ai pas appris la musique, j'ai toujours «bidouillé»: je réalisais des cassettes expérimentales que je faisais écouter aux copains. Bien sûr, je me faisais incendier à chaque fois (rires). Donc assez tôt, je me suis acheté un appareil pour enregistrer les sons. C'était à la période où je commençais l'École des arts décoratifs en céramique. Très vite j'ai relié les deux, le son et la matière. Cela a constitué un premier point d'intérêt que j'ai développé par la suite dans mes premiers travaux, de différentes manières. Petit à petit, j'ai quitté cet intérêt «physique» pour le son pour aller vers des choses plus narratives et plus libres.

LCM: L'aspect technique et expérimental semble tenir une place essentielle dans vos réalisations.

AJ: La technique, en soi, ne m'intéresse pas spécialement. C'est un résultat que je recherche. Je passe par une technique, que parfois je m'invente ou que j'apprends sur le tas. Tout le processus avance de manière empirique. Si je dois reconnaître que la technique occupe une place importante, elle ne se situe pas au centre de ma démarche. Je suis souvent amené à partager l'aspect technique de mes créations. Les spectateurs montrent une certaine curiosité, la même que celle des enfants. Devant un mouvement ou un son, on ne comprend pas toujours quelle en est la source, ce qui se passe exactement. C'est pourquoi il m'arrive de parler de la technique avec le public devant une pièce.

LCM: Est-ce que cela vous gêne?

AJ: Non, je trouve même cela assez drôle. Cela me ramène à des souvenirs d'enfance: chez la tante de mon père, dans le débarras, il y avait une de ces vieilles machines qui, lorsqu'on faisait chauffer de l'eau, créait de la vapeur qui entraînait elle-même un moteur. Le côté petit laboratoire de la machine m'avait fasciné. Et tout de suite des questions m'ont assailli: Comment est-ce que cela marche? Qu'est-ce qui se passe? Comment est-ce possible? Notez que c'est davantage l'excitation qui en découle qui m'intéresse que le savoir en lui-même. Si je sens qu'une œuvre déclenche chez quelqu'un une fascination, un mystère, je le ressens aussi et j'ai plaisir à partager un peu des explications.

LCM: Mais cette curiosité pour le mécanisme technique n'est pas la réaction que vous cherchez à susciter chez le public?

AJ: Non, pas du tout.

LCM: Vous évoquez votre famille. Y a-t-il eu dès le départ un large soutien par rapport à votre démarche artistique ou cela a-t-il été plutôt difficile?

AJ: Cela n'a pas été difficile, mais mes proches ont témoigné pendant quelque temps une certaine appréhension. Ils me demandaient: « Et après, que veux-tu faire? Ensuite, il faudrait que tu fasses un autre métier ». Ils ne voyaient pas, dans ce chemin, une réalité possible. Que je choisisse cette direction ne constituait cependant pas un problème et je me suis toujours senti soutenu. Simplement, ils n'entrevoyaient pas de quelle manière on peut vivre de ce genre de choses, surtout l'art contemporain qu'ils ne connaissent pas bien.

LCM: Vous nous l'avez expliqué, vous entamez d'abord une formation de céramiste, donc plutôt artisanale, et vous vous tournez ensuite vers l'art. Est-ce que vous faites une distinction particulière entre le concept d'artisan et celui d'artiste? Votre parcours vous place en effet à la frontière entre ces deux métiers.

AJ: Bien sûr, je vois des différences, notamment dans les champs d'application de chacun des métiers. Mais pour moi, un artisan peut être artiste et un artiste artisan. Par exemple, un jardinier peut tout à fait être un artiste. J'aime rendre possible le mélange. Dans le travail d'autres artistes, j'apprécie quand je perçois un savoir-faire. De même, je n'ai aucun problème à faire faire une pièce. Cela m'arrive de déléguer quand je suis débordé. Par contre, si je devais

travailler pour un autre artiste, j'aimerais qu'il ait une idée du savoir-faire que je lui mets à disposition et qu'il soit capable de le réaliser seul s'il devait le faire. En même temps, il est vrai que si j'ai besoin d'exécuter une peinture murale, étant donné que je ne connais rien à cette technique, je vais avoir recours à quelqu'un qui possède un savoir-faire dans ce domaine. Et je trouve ce partage intéressant et enrichissant. Mais je dois reconnaître qu'en ce qui me concerne, je préfère, dans la mesure du possible, faire les choses moi-même.

LCM: Vous avez abordé vos débuts avec des réalisations sonores et des concerts. Votre œuvre a évolué vers davantage de figuratif ou de narratif. Comment expliquez-vous ce glissement?

AJ: Pour gagner en liberté, je crois. Au début, l'idée de réfléchir à tous les possibles entre la matière et le son, de travailler avec la vibration des choses, de me servir de la mécanique (avec les tourne-disques par exemple) me correspondait bien. Je travaillais le son dans sa perception physique, dans sa matérialisation par un mouvement dans l'air. Je commençais également à m'intéresser aux possibilités de travailler le son avec l'ordinateur et notamment de le monter. Tout doucement, j'ai fait confiance à des images délirantes qui me venaient et je n'hésitais plus à les réaliser. Cette confiance en cette gymnastique de l'esprit qui se produit quand on cherche l'inspiration a fait l'effet d'un déclic. Tout est alors bon à prendre: le paysage, une situation, le quotidien, la nature. J'ai le sentiment de travailler de manière très libre, quoique cela puisse apparaître parfois comme un manque de sens ou rendre difficile le dégagement d'une thématique unitaire. J'aime bien sauter d'un point à un autre. J'ai cette image d'un paysage sauvage sans chemin et dans lequel il s'agit de se rendre d'un point à un autre, comme une idée qui développe un processus, qui lui-même engendre de nouvelles idées. Le but est de tracer une route sans chemin prédéterminé. Evidemment, on retrouve dans mon travail des logiques internes, tout ne vient pas de nulle part. C'est d'ailleurs pour cette raison que je me donne une grande liberté dans la réutilisation des pièces, jusque dans leur titre ou dans les possibles rencontres entre les pièces, dans une idée de ne pas figer le travail. D'un lieu à un autre, elles peuvent changer, raconter une autre histoire ou faire ressentir une autre atmosphère. Prenons pour exemple le tapis en plumes de paon, *Le repos du guerrier*, sous lequel sont placées de toutes petites pastilles haut-parleurs qui émettent du son⁵. Chaque fois que j'installe cette pièce, je suis dans un autre lieu et je change le son. Le son que je vais choisir sera en lien avec ce que je vis à ce moment-là. Cela s'est passé trois fois, et à chaque fois c'est une nouvelle aventure avec ce travail⁶. En revanche, il y a certaines pièces que je ne

change pas. Je me donne cette liberté: si je le sens, je modifie les pièces ou les relie à d'autres éléments.

LCM: Les pièces que vous ne changez pas, sont-elles celles que vous considérez comme parfaites telles qu'elles sont?

AJ: Il s'agit plutôt de celles qui fonctionnent comme des bulles autonomes. L'espace a son importance, mais le type de son et la manière dont il est diffusé ne doivent pas se faire parasiter ou mal servir par l'architecture ou l'acoustique d'un lieu. Je pense ici à *Tropical corner*, le manège avec la vache et cette musique hawaïenne⁷. Présenté quatre fois, le son est toujours resté le même, avec l'idée de ritournelle et d'ambiance soporifique. Il fait partie d'une bulle dans laquelle on entre et qui fonctionne comme une entité.

LCM: Donc dans ce cas, vous ne modifierez pas l'installation?

AJ: Il est vrai que je ne l'ai jamais présentée en extérieur. Cette installation pourrait être assez drôle sur une place, présentée comme un manège. Dans ce cas, il pourrait être marrant de mixer en live, voire même de proposer des tours de manège aux enfants, sur le dos de la vache (rires).

LM: Dans vos installations sonores, le son est tantôt pré-enregistré, tantôt live. Est-ce interchangeable?

AJ: C'est interchangeable. Mais pour la plupart des installations, le son final est écrit. La technique est souvent assez simple. J'utilise des éléments qui permettent de diffuser le son: soit de tout petits haut-parleurs avec lesquels je vais faire une fresque ou que je vais dissimuler ça et là; soit un système plus standard de haut-parleurs; soit même du son inaudible; soit encore de la vibration. En général, j'obtiens une composition de sons, qui est enregistrée sur un CD, puis lue par un lecteur et finalement amplifiée par un amplificateur. Pour le live, cela concerne principalement les concerts que je présente, avec un aspect de performance ou de curiosité musicale. Dans ce cas, j'utilise un instrument que je me suis inventé, comme un micro qui tourne en rond. Au début, je le faisais tourner en utilisant un tourne-disque; maintenant j'utilise un moteur. Ce micro particulier capte le champ magnétique qui se trouve dans l'air et qui se dégage des objets électriques. En tournant, il capte différents champs de

fréquences que l'homme n'entend pas. Je place des objets dans le périmètre et je sample ou traite les sons obtenus. Ce sont donc des improvisations. Plus que la musique, c'est l'expérience du son qu'il m'intéresse de partager.

LCM: L'objectif est-il aussi de rendre audibles des sons qui habituellement ne le sont pas?

AJ: Le résultat peut s'apparenter parfois à de la musique électronique. Par moments, il n'est absolument pas dansant; d'autres fois se dégagent des rythmes qui laissent s'imaginer se déhancher dessus dans un futur lointain. Le partage de cette expérience et l'origine des ces sons sont véritablement les éléments qui m'interpellent dans cette démarche. Le procédé est assez ludique.

LCM: Quand vous prévoyez une nouvelle œuvre, qui de la poule ou de l'œuf vient en premier? Le son, l'objet, le concept?

AJ: Les deux sont possibles, voire même les deux ensemble. Un son peut être la source, générer une idée ou peut susciter un tel intérêt que j'ai envie de l'utiliser, de l'habiller. Il arrive également que ce soit l'inverse. Tout est possible.

LCM: Et comment abordez-vous vos premiers pas de création? Par des croquis par exemple?

AJ: Le plus souvent en faisant de petites expériences dans l'atelier. Cela rejoint ce que je disais tout à l'heure: la réalisation d'un travail apporte des pistes possibles, crée des liens. Cela me conduit à faire de nouvelles expériences qui vont à leur tour développer une idée, une image, une vision sur laquelle je vais m'arrêter. Et pendant le processus de réalisation, les choses peuvent encore changer. J'effectue aussi des croquis techniques que je différencie des dessins. Ces derniers peuvent s'apparenter à des projections d'installation, mais ils ne le sont pas nécessairement. Le dessin me permet d'être encore plus onirique, de toucher des choses qui ne sont pas réalisables. On retrouve cependant dans le dessin des éléments qui font précisément référence à des composants que l'on peut retrouver dans certaines installations.

LCM: Dans votre dernière exposition au Locle, *Polyphonie animale*, vous avez justement présenté pour la première fois des dessins⁸. S'agit-il d'une nouvelle voie, d'un nouveau médium?

AJ: Cela l'a toujours été sauf que je ne les avais jamais présentés. J'ai toujours dessiné, mais de manière cyclique. Le dessin ne m'accompagne pas tout le temps. J'aime l'état dans lequel me met l'acte de dessiner. J'apprécie ce temps-là, si je peux l'attraper. Je ne peux pas choisir de faire un dessin: j'ai besoin d'être dans un bon état d'esprit. Ces dessins me prennent du temps parce qu'ils sont constitués de traits fins et soignés. J'aime commencer un dessin et le finir d'une traite. Je n'aurais jamais pensé montrer mes dessins, mais Stéphanie Guex, la conservatrice du musée du Locle, m'a soutenu en me convainquant qu'ils étaient de qualité.

LCM: C'est donc Stéphanie Guex qui vous a poussé à les montrer?

AJ: Oui, elle m'a encouragé à les montrer. A cette époque, nous parlions encore de la manière dont nous allions travailler pour monter l'exposition *Polyphonie animale*. Je partais pour un voyage au Maroc et je me suis mis dans une période de dessin⁹. Le voyage m'aide à me retrouver dans un bon moment pour dessiner, au contraire de l'atelier où mon attention est accaparée par ce qui m'entoure.

LCM: Cette présentation a-t-elle eu l'effet d'un déclic? Est-ce que dorénavant les dessins vont faire partie intégrante de vos expositions?

AJ: On ne peut peut-être pas parler de déclic, mais j'aimerais développer davantage le travail de dessin, oui. Je voudrais aussi les réfléchir comme des pièces à part entière et, pourquoi pas, aller doucement vers des idées de plus grand format, ce que je n'ai jamais fait. En ce moment, j'ai des idées assez fraîches qu'il faut que je trouve le temps de concrétiser.

LCM: Avez-vous aussi le désir de les intégrer à des installations?

AJ: Oui, éventuellement.

LCM: Nous avons évoqué le type de son expérimental que vous mettez en scène dans vos installations. Dans l'installation *Dance floor*, en 2005, vous avez poussé le public à marcher sur des vinyles¹⁰...

AJ: Ce qui n'est pas nouveau: Christian Marclay l'avait fait¹¹.

LCM: Tout à fait. Mais dans le contexte de votre œuvre, peut-on l'associer à une démarche qui tend à opposer musique «commerciale» et musique «expérimentale»?

AJ: Non, pas du tout. A l'époque, j'étais encore dans un rapport assez concret matière et son. L'installation comportait un dance floor de vinyles, avec une boule à facettes, un grand bras de tourne-disque de trois mètres et une grosse aiguille pour lire les vinyles sur son passage. Il ne résultait que du bruit de cette aiguille qui passe sur les sillons, jamais dans le bon angle. Elle traversait, grattait des disques et, de temps en temps, apparaissaient des bouts de mélodies ou de voix. Le résultat était assez «bruitiste», voire même violent dans la manière de lire ces disques. Le choix de recouvrir l'espace de vinyles découle aussi du lieu, qui n'était pas facile. Les sous-sols du Forum de Meyrin ne sont pas un espace d'exposition en soi¹². Je sentais qu'il fallait être assez fort dans l'intervention plastique. J'aurais pu mettre le bras sans vinyles et qu'il lise simplement le sol, ce que j'avais fait à Bâle pour les bourses, la première fois que j'y ai présenté mon travail¹³. J'avais besoin d'aller vers quelque chose de nouveau, d'avancer avec cette pièce. C'est pourquoi je me suis donné cette liberté d'utiliser le dispositif du grand bras qui lit ce qu'on lui donne à lire et, cette fois, de recouvrir le sol de vinyles. Il faut dire que j'étais également extrêmement excité de faire marcher les gens sur ces vinyles (rires).

LCM: Dans vos installations, le son apparaît également de manière inaudible, notamment dans le cas de plans d'eau qui vibrent au gré du son (*Absolute sine*¹⁴). Peut-on y percevoir une démarche visant à montrer le son sous tous ces aspects?

AJ: Je fuis maintenant cette idée physique des sons ou celle de révéler un phénomène ou de parler d'une technique particulière. Je cherche à créer un trouble ou une curiosité qui rappelle des curiosités d'enfant, donc une certaine magie. Cela permet d'ouvrir les pièces sur des paysages imaginaires. L'intérêt est aussi de me surprendre moi-même ou de me laisser hypnotiser. En ce qui concerne les bassins, je suis sensible à une certaine esthétique, parfois «foutoire» ou parfois «clean». Ces œuvres deviennent des paysages qui me donne la possibilité de partager une idée de contemplation, un temps particulier, une tension, des limites.

LCM: Dans certains paysages que vous mettez en scène, les appareils sonores sont visibles. On voit le tourne-disque ou les haut-parleurs comme dans *Cendra Wasi*¹⁵. Le paysage figuratif comporte des éléments qui rappellent visuellement le sonore...

AJ: Et par moments ils sont invisibles! Vu que je touche maintenant plus à des formes narratives, le dispositif devient de plus en plus trouble: soit il n'est pas là, soit on ne sait pas ce qui se passe.

LCM: *Le Paravent*, pour lequel le son provient de tous les petits haut-parleurs disposés pour former un cerf, en est, semble-t-il, un bon exemple¹⁶.

AJ: Il y a eu deux versions de cette œuvre. Je l'ai présenté en tant que paravent; on pouvait donc passer derrière l'objet et découvrir tout le réseau de fils de cuivre qui relie tous les haut-parleurs piézos entre eux¹⁷. Le spectateur voit le fil qui va dans un ampli qui se trouve derrière le paravent avec un lecteur CD. Au Locle, je l'ai présenté comme une toile accrochée au mur; là, on ne voit rien¹⁸. Avec cette version, je mets en avant une fresque sonore: un motif, un son, une matière. Le fil a parfois sa raison d'être: on le retrouve beaucoup dans mes dessins, dans mes projections libres d'idées avec ces fils qui relient les choses entre elles. Cela rejoint ma manière de travailler, en réseau, avec tous les liens qui se forment.

LCM: Et avez-vous l'impression que cela est symptomatique de votre évolution artistique? Lorsque le son avait une place plus essentielle dans vos installations vous le rendiez visible et là, peu à peu, vous tendez à le cacher, à cacher sa matérialisation?

AJ: Ce sont deux choses différentes. Certaines installations partent effectivement de l'idée de matérialiser du son. La technique peut être visible comme ne pas l'être.

LCM: Et ces deux positions peuvent être adoptées de manière parallèle, durant une même période de création?

AJ: Oui.

LCM: On ne peut pas affirmer que vous aurez tendance à cacher la technique parce vous tendez vers des œuvres plus narratives?

AJ: Non. Et il y a sûrement des pièces que je vais créer prochainement où, à nouveau, on verra tous ces fils, la technique, le moteur qui fait tourner l'objet... Notez que chaque détail a son importance: même le trajet que suit un fil. Dès qu'il y a quelque chose à brancher dans un espace d'exposition, il en résulte un fil qui doit passer quelque part. Parfois, le lieu vous amène à le dissimuler, parce que vous cherchez à mettre plutôt en avant la magie. Parfois, vous êtes dans un autre rapport avec le lieu et vous laissez le fil apparent parce qu'il est à sa place et a sa raison d'être. Comme dans un dessin. Il arrive qu'on me suggère de scotcher mon fil au sol pour que le public ne s'y achoppe pas. Mais j'aime le laisser là en disant simplement: «Attention au fil».

LCM: Et faire ainsi interagir le public en le rendant attentif?

AJ: Pas plus que cela. Je n'ai jamais peur que quelqu'un se prenne les pieds dedans.

LCM: Dans les thématiques principales qui ressortent de vos productions, on peut citer les animaux. Etes-vous un fan des musées d'histoire naturelle?

AJ: Pas plus que des autres musées, ni des zoos (rires). Je ne veux pas prendre n'importe quel animal empaillé et en faire quelque chose. Le choix est conditionné par l'image ou l'idée que je souhaite développer. Dans ce cas, je travaille avec un taxidermiste à qui je commande un animal naturalisé. Je peux aussi tomber par hasard sur un animal et l'acheter parce qu'il évoque pour moi une idée potentielle. Ce qui m'intéresse dans ces objets, c'est leur trouble de base: ils sont empaillés, donc morts, et ils deviennent des objets comme d'autres, sauf qu'ils ont ce trouble d'avoir été auparavant des choses en vie. L'idée n'est pas de les mettre en scène pour leur redonner vie ni pour dire que je les réanime. En revanche, je les place dans une dynamique vivante, dans un mouvement, par leur installation dans l'espace ou par l'ajout de sons. Je pense notamment à mes canards ou à mes poussins empaillés, mes escadrilles avec leurs traces comme des traces d'avions dans le ciel¹⁹. Il y a là pour moi un humour certain, des idées fraîches, même si tout cela est mort. Les animaux sont mis dans une «dynamique de vie vitaminée».

LCM: Et vous ne cherchez pas à tenir ici un discours sur la consommation qui nous pousse à jeter tout ce qui ne nous sert plus?

AJ: Non, pas du tout. Je fonctionne beaucoup plus par rapport à un imaginaire que j'ai et que je me construis. C'est vraiment tout un monde. Remarquez que je ne travaille pas comme un autiste (rires). J'aime nourrir ce monde interne. Comme un enfant qui se crée tout un monde et qui invente les créatures qui vont vivre à l'intérieur.

LCM: Est-ce pour cette raison qu'il s'agit principalement d'animaux de la basse-cour?

AJ: (rires) Non, pas forcément. Il y a eu aussi des poissons, un porc-épic. Je dois toutefois reconnaître que les principaux sont la vache, le cochon, les oiseaux, les canards, les poussins. Ma réponse peut paraître bizarre, mais il est vrai que, étant enfant, les visites chez mes grands-parents, qui sont agriculteurs et où il y a beaucoup d'animaux – des vaches, des poules, des lapins –, m'ont beaucoup marqué. Je n'ai jamais été très aventureux avec les animaux, vu que je n'ai pas grandi à la ferme. Mais j'ai toujours été fan de l'univers de la ferme: les machines agricoles, les animaux, les champs et la nature en général. Cette idée de nature et d'animaux, de monstres aussi, a toujours été très présente et cela continue à l'être dans mon travail.

LCM: Cet imaginaire de l'enfant semble essentiel chez vous?

AJ: Ce terme d'imaginaire de l'enfant ou d'enfance n'est pas vraiment adéquat. Plus que l'imaginaire, c'est la curiosité qui est un moteur. Je ne crois pas que l'imaginaire que j'avais étant gamin peut se transposer sur ce que je suis en train de faire maintenant.

LCM: Le peut-il en tant que source d'inspiration indirecte?

AJ: Sûrement, mais de manière inconsciente.

LCM: Vos œuvres ont un caractère synesthésique fort. Les commentaires que l'on a pu lire sur votre exposition au Locle mettent également en avant l'odorat, sensibilisé notamment par les peaux tannées, la paille, les animaux naturalisés, etc. Vous dirigez-vous vers une mise à contribution de tous les sens du spectateur?

AJ: Je me donne la liberté de prendre en compte au besoin l'odeur ou le toucher. Pour l'installation *Good or ill will*, j'ai vraiment voulu travailler avec l'odeur²⁰. C'était extrêmement intéressant et je pense que cela va amorcer de nouvelles possibilités pour moi. J'ai pris rendez-vous à Givaudan avec un nez et j'ai découvert un monde que je ne connaissais que par les livres²¹. Je me suis retrouvé dans un laboratoire d'odeurs et cela était assez surprenant. Cette personne qui me parle des odeurs avec tellement d'adjectifs qui rejoignent la peinture, le son, le goût, m'a beaucoup touché. Je trouvais cela total. Cette rencontre et le fait de tester ces odeurs m'ont impressionné. Cela m'a fait beaucoup penser aux sons, cette manière dont une odeur peut aussi sculpter un espace ou diriger vers une sensation particulière. Par contre, cette matière se révèle compliquée à gérer. Dans cette expérience de *Good or ill will*, l'odeur était légère, mais pour moi elle était très présente et avait un véritable rôle à jouer. Il s'agissait d'une odeur de clinique, qui fait penser «médicament», «javel», «carrelage», «clinique». Bref, quelque chose d'assez particulier.

LCM: Et cela convenait-il à l'installation?

AJ: Oui, parce que pour moi la scène entre le grand personnage en peau de mouton avec la carapace et le cochon piqué par les cymbales représentait un traitement en train de se dérouler, avec un patient et un docteur. J'ai pris la liberté de les séparer pour le musée du Locle et de leur donner des petits noms²², dans l'idée qu'il s'agit de personnages, comme dans une bande dessinée, qui peuvent être amenés à vivre plein d'aventures dans différents paysages et rencontrer d'autres personnages. C'est pour cela qu'il y a réutilisation assez libre des pièces. Dès le départ, j'ai réalisé ces deux sculptures pour les faire se rencontrer. Ensuite, elles deviennent des entités qui peuvent fonctionner en solo.

LCM: Plus tôt, vous avez évoqué Christian Marclay, entre autres. Peut-on définir des figures tutélaires qui ont marqué votre parcours artistique?

AJ: Quand j'ai commencé à étudier, j'ai été marqué par la plupart des artistes du Land Art. Ces concepts m'excitaient beaucoup. Je pense notamment à Richard Long²³. J'ai également été touché par de nombreux artistes sonores, comme Otomo Yoshihide²⁴ et toute une famille de japonais, Jérôme Noetinger²⁵, etc. Je peux citer également Pierre Bastien²⁶ chez qui je trouvais le rapport avec la musique, bien que moins expérimental, passionnant, notamment

du fait de tout l'apport mécanique. Beaucoup d'autres artistes m'intéressent et véhiculent des choses qui me parlent.

LCM: Nous nous trouvons ici dans votre atelier à l'Usine à Genève²⁷. Ce bâtiment comporte quatorze autres ateliers occupés par différents artistes. C'est un lieu vivant et dynamique du point de vue de l'art contemporain. Ce contexte vous influence-t-il aussi?

AJ: Cela ne m'influence pas vraiment.

LCM: Mais peut-on percevoir une certaine émulation qui se dégage de ces locaux?

AJ: Ce n'est pas le cas partout. Auparavant, j'étais au Grütli où j'ai énormément utilisé l'atelier. J'étais là tout le temps. Le bâtiment y est particulier: les espaces sont hermétiques les uns aux autres; les portes se referment automatiquement si on ne met pas de cale. Chacun est seul dans son atelier, isolé des autres – mais ce n'est pas une critique. Les artistes ont parfois des projets qui leur demandent d'être ailleurs ou ont d'autres occupations qui ont pour conséquence qu'ils sont moins présents. Au Grütli, je n'ai donc pas croisé grand monde. J'ai été amené à rencontrer plutôt les personnes du théâtre du Grütli et à fréquenter les gens qui prenaient chaque jour leur café au Café du Grütli. A l'Usine c'est différent : je croise beaucoup plus mes voisins. Cela crée une petite dynamique agréable. Il est chouette de faire une pause et de passer d'un atelier à un autre. Dans l'atelier dans lequel je vais m'installer prochainement, au Vélodrome, je serai entouré d'artisans et d'artistes et je m'en réjouis. Cela permet de partager plein de choses, parfois très concrètes comme des outils mais aussi des conseils.

LCM: Ces deux ateliers, soit la Maison du Grütli, soit ici l'Usine, sont liés à des bourses dispensées par la ville de Genève. Ce soutien de la ville à l'art contemporain a-t-il eu des conséquences sur votre travail, par exemple en vous mettant une pression?

AJ: Non, je ne dirais pas cela. Les conséquences sont très concrètes: cela m'a permis de me lancer. Il en va de même de toutes les aides que j'ai reçues, que ce soit des aides à la réalisation de projets spécifiques ou des ateliers. Avant d'avoir l'atelier au Grütli, je travaillais dans une toute petite pièce d'un squat dans le centre de Genève, dans un très vieil immeuble. Il est très vite devenu impossible d'y travailler en raison de ma manière de fonctionner qui me pousse à m'entourer de choses. Au début surtout, je récupérais beaucoup d'objets, notamment aux

puces: j'achetais des amplis pour mes installations; j'avais presque une collection de tourne-disques et de ventilateurs. Cela devenait donc impossible. En même temps, je n'ai pas hésité à présenter très tôt mon travail, surtout dans le milieu alternatif genevois. Cela a permis qu'on découvre peu à peu ce que je faisais et qu'ensuite on m'invite à participer à des bourses, puis qu'on retienne mon travail et finalement qu'on m'offre un atelier. Arriver au Grütli a été assez fou pour moi. Me retrouver tout à coup dans un atelier extrêmement spacieux m'a donné l'occasion de réaliser de grandes pièces. A mon arrivée, j'étais très excité: je voyais toutes les choses possibles qui s'ouvraient à moi. Et j'ai très tôt pris conscience que les deux ans seraient vite passés, c'est pourquoi j'ai utilisé l'atelier à 100%. Cela m'a également permis de réaliser mes pièces de manière plus régulière, d'adopter un rythme plus soutenu dans mon travail. J'ai alors quitté l'emploi que j'occupais pour vivre: je travaillais avec des handicapés mentaux, organisant notamment des séjours autour de la création. Cela a été une très belle expérience. En quittant cet emploi, et avec l'atelier du Grütli, je suis entré de manière professionnelle dans le milieu de l'art. On m'a ensuite offert de continuer l'atelier à l'Usine. Cette opportunité n'existe plus aujourd'hui: il est obligatoire d'attendre un certain temps avant d'obtenir à nouveau un atelier. En résumé, l'atelier est pour moi une structure importante. Cela me pose en même temps un certain nombre de questions parce que je suis fortement attiré par des processus plus nomades. Je réalise que n'ai pas besoin de toutes ces choses autour de moi pour créer.

LCM: Vous sentez-vous enfermé dans un atelier?

AJ: Non, cette situation me demande cependant beaucoup d'énergie, dans les transports et dans les montages pour les expositions. J'aime ce rapport physique du travail, mais peu à peu j'appréhende des manières de faire qui sont plus légères et qui me permettent d'être plus nomade. J'ai envie de pouvoir mettre deux ou trois choses dans une valise et de pouvoir partir travailler quelque part. Les deux dernières expositions ont été conduites dans cet état d'esprit²⁸. A force de faire mes expériences avec les haut-parleurs piézos, j'ai mis au point des techniques qui me permettent d'être plus rapide et efficace dans la mise en place. J'ai déjà réalisé plusieurs pièces de fresques sonores, comme le cerf²⁹, ainsi qu'une autre dernièrement au Portugal, plus minimale, une sorte de pattern avec six cents petits haut-parleurs³⁰. Dans ce contexte, comme je travaille avec de petits objets, je mets dans ma valise les éléments, de la corde de piano, un petit ampli, l'ordinateur. Et c'est parti! J'arrive sur place, je prends un

moment pour observer le lieu et ensuite je crée *in situ*. Cela me motive beaucoup, aussi parce que c'est nouveau. Je n'avais jamais jusque-là répondu à une invitation de cette manière.

LCM: Vous gardez néanmoins une certaine stabilité, un port d'attache, à travers votre site internet personnel qui, où que vous soyez, permet de présenter votre travail. Comment concevez-vous cette vitrine virtuelle?

AJ: Il constitue surtout un instrument pratique. Je trouve stimulant toutes les possibilités offertes par internet, mais ce n'est pas mon domaine. Mon site ne propose par exemple ni sons ni vidéos alors que ce serait techniquement réalisable. Pour certaines pièces, cela découle d'un choix délibéré et pour d'autres, j'aimerais que le son y soit. Je ne m'occupe pas personnellement du site parce que je n'ai jamais voulu prendre le temps d'apprendre. J'estime avoir d'autres choses à faire, disons d'autres priorités. Je le conçois comme une fenêtre me permettant de montrer mon travail à tout le monde. Si l'on devait envoyer des catalogues à tout le monde, il faudrait augmenter exponentiellement le nombre d'exemplaires, ce qui n'est pas envisageable. Je constate également que des personnes découvrent mon travail sur le site, sans l'avoir jamais vu ailleurs, et me proposent ensuite des choses. Les retombées sont donc très concrètes et je le considère comme un outil de travail. Par contre, ce n'est pas évident à gérer, justement à cause de ma manière de déconstruire mon œuvre. Je me retrouve dans des pièges, notamment à propos du titre des pièces. Cela me donne l'envie de revoir prochainement certains aspects de mon site.

LCM: Est-il également plus facile de déléguer ce type de travail promotionnel à des galeries?

AJ: Les galeries ont aussi leur fenêtre sur internet. Et j'aime bien avoir la mienne sur laquelle je présente presque tout. La galerie ne montre que les pièces avec lesquelles elle pense pouvoir travailler. Elle a son importance, mais il existe à mon sens d'autres lieux qui sont tout aussi intéressants et qui offrent la possibilité de collaborer d'une autre manière. J'ai travaillé dans des espaces comme la White Box du Grütli³¹ ou à l'extérieur comme pour *Art en plein air*, à Môtiers³², ou pour des scénographies dans des théâtres³³. Pour chaque projet, j'essaie de négocier un budget, soit une aide à la production, soit simplement un défraiement. J'arrive à gagner un peu d'argent sur certains, que je réinvestis sur un nouveau projet. D'autres fois je ne gagne rien mais je possède déjà la matière. Sur d'autres encore je peux bénéficier d'un soutien total, comme dernièrement à Faro au Portugal. C'était très professionnel, un cachet

était payé parce que je venais travailler. Le voyage, les transports, tout était très bien organisé. Mais ce n'est pas toujours le cas. J'ai enchaîné avec l'Italie où c'était l'inverse. Il faut jouer le jeu. Avec la galerie, le rapport est différent. J'apprends tous les projets et les gens avec lesquels je collabore de la même manière, tous sont sur un pied d'égalité. Ce milieu est rempli de stratégies à connaître et certains en jouent. Je dois aussi en jouer d'une manière ou d'une autre, même si j'essaie de rester intègre, que ce soit dans ma manière d'être ou dans mes décisions de présenter telle ou telle pièce.

LCM: Votre bourse pour cet atelier à l'Usine se termine à la fin de cette année, quels sont vos projets ensuite? Vous avez mentionné un atelier au Vélodrome³⁴?

AJ: Oui, je loue déjà cet espace et je pourrai y rester, je l'espère, autant de temps que je le souhaite. Ce sont des espaces libérés par la ville de Genève pour les proposer aux anciens membres d'Artamis. Artamis est un espace au centre de la ville qui regroupe des artisans, des artistes, des lieux de fêtes, etc., et qui est aujourd'hui détruit au profit d'un projet d'éco-quartier. La ville a proposé deux lieux où les anciens membres d'Artamis pouvaient s'installer, toutefois plus au même tarif. Tous les anciens membres d'Artamis n'ont pas pu obtenir des espaces dans ces endroits, et il y a une longue liste d'attente puisque nous sommes beaucoup à chercher des ateliers. Je commence déjà à utiliser cet endroit pour le stockage des pièces et je vais progressivement déménager de l'Usine au Vélodrome.

© SIK-ISEA. Les interviews seront citées comme suit: Interview d'Alexandre Joly par Laurence Cesa-Mugny, 17 juillet 2009, SIK-ISEA.

-
- 1 1997-2000, Diplôme de designer HES en Design industriel et de produits, section céramique/objet, Haute école d'arts appliqués – Haute école supérieure, Genève.
 - 2 2000-2002, Diplôme d'enseignement des arts visuels, Ecole supérieure des beaux-arts (ESBA), Genève.
 - 3 2002-2003 Postgrade, Ecole supérieure des beaux-arts (ESBA), Genève.
 - 4 Lycée Mme de Staël, Saint-Julien-en-Genevois (F), 1997.
 - 5 Alexandre Joly, Le Repos du guerrier, 2007, tapis circulaire en plumes de paons (œil), ours en peluche recouvert de plumes de paon, haut-parleurs piézos, amplificateurs, lecteur CD, composition, éclairage, 3000 cm de diamètre.
 - 6 Home, Villa Bernasconi, Grand Lancy, 17.5.2007-1.7.2007. Alexandre Joly. Skins, Antico Monastero delle Agostiniane. I Sotteranei dell'Arte, Monte Carasso, 27.7.2008-24.8.2008. Ombres & lumières, Le château de Nyon, 31.10.2008-29.3.2009.
 - 7 Alexandre Joly, Tropical corner, 2007, vache empaillée, moteur, cabanon, haut-parleurs, musique hawaïenne, chaises, dimensions variables.
 - 8 Alexandre Joly. Polyphonie animale, éd. par Stéphanie Guex, cat. expo, Musée des beaux-arts, Le Locle, 2009 (29.3.2009-14.6.2009). Pièces numéros 13 à 28.
 - 9 Février 2009.
 - 10 Alexandre Joly, Dance floor, 2005, environ 700 disques vinyles, moteur, piézos, aiguille, amplificateur, pochettes, boule à facette, éclairage, renard empaillé téléguidé, dimensions variables.
 - 11 Christian Marclay, Footsteps, 1989, disques vinyles. Exposé lors de: Christian Marclay, Shedalle, Rote Fabrik, Zurich, 1.6.1989-6.7.1989.
 - 12 La Bâtie. Festival de Genève, Forum Meyrin, 1.9.2005-11.9.2005.
 - 13 Swiss Art Awards 2004, Messe Basel, 15.6.2004-21.6.2004.
 - 14 Alexandre Joly, Absolute sine, 2008, bois, fougères artificielles, bâche, eau colorée, vibreur, amplificateur, lecteur CD, composition sonore de basses fréquences sinusoïdale, 9000 x 4000 cm.
 - 15 Alexandre Joly, Cendra Wasi, 2007, matériaux divers, dimensions variables.
 - 16 Alexandre Joly, Paravent, 2008, bois, mousseline de velours, haut-parleurs piézos, pointes d'acier, perles de serrage, fil de cuivre, lecteur CD, amplificateur, composition sonore, 400 x 187 x 3 cm.
 - 17 Présenté sous cette forme lors de l'exposition Alexandre Joly. Skins, Antico Monastero delle Agostiniane. I Sotteranei dell'Arte, Monte Carasso, 27.7.2008-24.8.2008.
 - 18 Présenté sous cette forme lors de l'exposition Alexandre Joly. Polyphonie animale, Musée des beaux-arts, Le Locle, 29.3.2009-14.6.2009.
 - 19 Alexandre Joly, Escadrille 50 S, 2008, fil de fer, ouate, fil nylon, poussins naturalisés, pop corn, dimensions variables.
 - 20 Alexandre Joly, Good or ill will, 2008, tapis fuchsia, bottes de paille, cochon naturalisé, cymbales, tiges métalliques, fil de cuivre, plaque en plexiglas bleu, haut-parleurs piézos,

-
- lecteur CD, amplificateur, composition sonore, peau de mouton, bois, carapace de tortue, dents de cheval, bottes et gants de cuir, dimensions variables.
- 21 En automne 2008.
 - 22 Le cochon avec ces cymbales devient Don Juan et le personnage mi-homme-tortue-mouton-cheval devient Dersou, dès l'exposition Polyphonie animale.
 - 23 Richard Long (*1945): sculpteur, photographe et peintre anglais, membre du Land Art.
 - 24 Otomo Yoshihide (*1959): musicien expérimental, DJ et compositeur japonais.
 - 25 Jérôme Noetinger (*1966): musicien et compositeur français de musique électroacoustique.
 - 26 Pierre Bastien (*1953): musicien expérimental, compositeur et fabricant d'instruments français.
 - 27 Atelier de la ville de Genève, Usine, 2007-2009. Atelier de la ville de Genève, Maison des Arts du Grütli, 2005-2006.
 - 28 Expositions au Portugal et en Italie: Paisagens oblíquas, Galeria Arco (dans le cadre de la manifestation As bright as the sun / Art Algarve 2009), Faro (P), 20.06.2009-27.09.2009;
13 Paradiso canto, Birgit Kahle & Peter Gilles (cur.), Isola Bella, Stresa (I), 03.07.2009-30.09.2009.
 - 29 Alexandre Joly, Cerf-volant, 2004, haut-parleurs piézos, fils de cuivre, amplificateur, lecteur CD, 6000 x 2000 cm.
 - 30 Alexandre Joly, Pattern, 2008, plumes de paon (œil), colle, dimensions variables.
 - 31 Alexandre Joly. Escadrille 50 S - Mission chaos, White box - Théâtre Le Grütli, Genève, 29.08.2008-29.9.2008.
 - 32 Môtiers 2007, Art en plein air, Môtiers, 23.6.2007-23.9.2007
 - 33 Notamment collaboration au projet scénographique et ambiance sonore pour Cie 7273, Lai lai lai lai, 2008, Coproduction Les Subsistances, Lyon; O Espaco do Tempo, Montemor-o-novo ; Dampfzentral, Berne ; Gessneralle, Zurich.
 - 34 Centre artisanal de la Jonction, rue du Vélodrome, Genève.