

Michel Dector

Entretien avec Léo Marin

Leo Marin : Peux-tu évoquer ton retour à la peinture après des années de travail plutôt performatif en duo avec Michel Dupuy ?

Michel Dector : Il ne s'agit pas vraiment d'un retour, j'ai toujours fait de la peinture, aussi bien dans les expositions que dans les performances. Le regard que nous portions sur les villes était très pictural. Ce qui a changé c'est plutôt ma pratique d'atelier qui s'est faite plus régulière, en même temps qu'une sorte de retrait à la campagne. Je me suis retrouvé à parler aux feuilles, à les compter. A retrouver la joie de soustraire, d'additionner, de diviser... Ou encore d'énumérer les chiffres comme quand on le fait dans l'enfance. C'est avec ce mélange de nature et de langage premier que j'ai commencé à peindre.

L. M. : Les dimensions sociales et politiques sont-elles toujours présentes dans ces nouvelles réalisations ?

M.D. : N'y a t'il pas toujours une dimension politique dans le travail artistique ? Son coefficient est plus ou moins élevé. Proposer des modes d'apparition des chiffres dans des postures inattendues, dessiner des opérations mathématiques déviantes est une façon d'interroger l'arbitraire de certaines conventions et d'inquiéter la rationalité dominante sur laquelle s'appuie les lois, les pouvoirs et les constructions sociales en générale.

Mais il est vrai que je me sens moins lié aux événements, plus éloigné des tumultes. Mon champ de références est devenu plus abstrait, plus contemplatif aussi. Comme si je tentais de donner à mon travail une assise plus ontologique que politique.

L. M. : Pourquoi as-tu choisi de peindre des chiffres ?

M.D. : Parce que c'est un non sujet, tellement il y a une évidence des chiffres. Plus abstraits que les lettres qui forment très vite des mots, les chiffres se constituent en nombres qui peuvent avoir certes des connotations précises mais le plus souvent restent sans signification particulière. Les chiffres attendent des opérations plus qu'ils ne construisent du sens.

Cette confrontation des chiffres tendant vers l'abstraction et des formes autonomes m'intéresse. Quand par exemple j'investis par un geste tout l'espace d'un chiffre gigantesque cela produit des lignes, une surface, une forme relativement abstraite puisque trop importante pour être identifiée comme chiffre. Le chiffre, même déformé, torturé ou agrandi reste néanmoins un chiffre tellement il est inscrit dans notre culture et notre imaginaire. Au final, la forme apparue – de par son caractère équivoque - n'est pas uniquement une forme et le chiffre n'est plus un chiffre puisqu'il n'est plus présenté dans une lecture habituelle. Chacun y perd ou y gagne c'est selon. Moi j'y gagne une liberté parce que je me sens extériorisé. Comme si ce dialogue ou cette lutte ne me concernait pas complètement. Le chiffre et la forme s'arrangent entre eux. Quand c'est réussi c'est quand je n'y suis pour rien.

L. M. : Le chiffre 1 revient très souvent, Est-ce un outil visuel ? Un motif plus fort que d'autres ?

M.D. : La simplicité formelle du 1, faite de lignes droites permet d'explorer l'espace assez facilement. Le 1 a une parenté formelle avec l'homme, il a un corps une tête et un pied. De façon subjective, j'imagine qu'il a été inventé en se souvenant du moment où l'homme s'est mis debout, à l'instant de cette mise en œuvre du redressement dans lequel se joue quelque chose de l'humanité comme espèce singulière. Cet homme se découvre unique, seul face à la vie et la mort. Et ce faisant, cherche des relations, des partages. C'est pourquoi j'ai mis dans l'exposition à Doc cette série faite de couples de 1. Il s'agit dans ce cas davantage d'un motif que d'un outil visuel. Mais je ne peins pas seulement des chiffres, je peins aussi des formes colorées, simples, autonomes.

L. M. : Mais tu peins toujours sur des draps. Comment est venue l'idée de travailler sur ce support ? Quel type de geste cela engendre-t-il ?

M.D. : Travailler sur des draps souples qui seront accrochés sans châssis est une façon d'échapper au tableau qui me semble appartenir à une forme dominante. Une autre raison est que ce sont des draps anciens qui ont une histoire spécifique. Ils ne sont pas vierges. Ils ont été utilisés pendant plusieurs années, puis relégués dans des armoires avant d'être donnés à Emmaüs ou dans des écocycleries. Ils ont été lavés de nombreuses fois ce qui leur confère une qualité précise selon qu'ils sont en coton, lin, soie, métis. Ils peuvent être brodés, il y a parfois des reprises. Chacun a donc une singularité, une personnalité même. Ce n'est pas un support neutre. Ils sont chargés des récits des autres.

Je suis très attentif à leur qualité et à leur singularité. Je pars de leur physicalité. Certains sont beaucoup plus sensuels que d'autres. Suivant la thématique choisie, je tiens plus ou moins compte de cette spécificité. Parfois, le drap lui-même peut déclencher le sujet et la forme. On pourrait dire que le drap passant d'une horizontalité à une verticalité devient le sujet de la peinture. C'est la vie qui s'approprie la peinture au travers du drap.

L. M. : Pourquoi utilises-tu la bombe pour peindre ? Est-ce un souvenir de tes interventions dans l'espace public ?

M. D. : Je ne sais pas si c'est nostalgique. Je ne suis jamais intervenu à la bombe dans l'espace public. A la craie seulement. Il est vrai que la première référence qui vient est celle de la rue. C'est le médium privilégié des graffeurs. Il peut y avoir également une connotation liée à la revendication. En utilisant la bombe je pourrais dire que je fais rentrer la rue dans l'espace personnel.

Son autre spécificité est que ce n'est pas une peinture de contact, le corps reste éloigné de la toile. Ce n'est pas un sport de combat. L'image qui me vient est celle du chœur dans le chant où les voix sont mises en commun sans que les corps ne se touchent.

Il y a une façon de peindre propre à la bombe. La vaporisation engendre un tracé aux limites floues que l'on ne maîtrise pas entièrement. Là encore c'est une façon d'éviter le tableau traditionnel. Je ne peins pas de manière frontale. Je dirige l'aérosol de façon biaisée, comme pour me surprendre moi-même. J'y vais doucement par une succession de pressions en changeant les caps des aérosols. Les mélanges se font directement sur la toile, dans une certaine urgence. C'est surtout une recherche fragile, incertaine, poudreuse, sereine, inconstante. Elle correspond à ma vision et mes doutes.

L. M. : « Des jours avec la nuit des autres » est le titre de ton expo à Doc. Pourquoi ce titre ?

M. D. : Travailler avec les draps des autres est un programme réel. C'est une activité qui dit mon désir d'altérité et de volonté de partage. C'est une manière de parler de ce qui nous relie à travers le repos. L'évoquer, c'est suggérer son envers, la cause du repos c'est à dire l'activité mais aussi la fatigue voire l'épuisement. La dimension sociale est ainsi présente de façon symbolique. Chaque drap a été habité par des rêves. Ils ont en eux la part inconsciente du monde. C'est le lieu de l'amour et de l'intimité.

L. M. : Pourquoi l'exposition est-elle organisée en « chambres » ?

M. D. : C'est une façon d'envelopper le spectateur, de cloisonner sans enfermer puisqu'il s'agit de textile. Il y a bien sûr une relation directe avec le drap et la nuit. La chambre est le lieu du sommeil et des secrets. Il y a une invitation à entrer dans la peinture comme dans son lit, pour rêver, méditer...

Par ailleurs, le lieu est un ancien réfectoire avec beaucoup de fenêtres et des cimaises très irrégulières. Il est difficile d'utiliser les murs. Pour des raisons pratiques donc, j'ai transformé le réfectoire en dortoir !

L. M. : Tu présentes à Doc deux séries de peintures qui semblent appartenir à deux univers différents. Comment interpréter ce choix ?

M. D. : Je vais revenir à ta première question concernant mon travail en duo. La forme volatile des visites performances que nous faisons permettait de réunir plusieurs intérêts : le presque rien, le micro politique, la peinture, le langage, l'histoire... en utilisant l'ironie, la surinterprétation, la poésie etc. Bref, nous avons trouvé une forme mature qui pouvait réunir toute l'hétérogénéité de notre vision du monde.

J'ai toujours plusieurs centres d'intérêt mais ce qui a changé c'est que je ne cherche plus une forme synthétique. Ainsi à Doc, les deux séries s'opposent formellement, l'une avec ses plages concerne la couleur et l'autre avec les chiffres est graphique. Le débat entre le coloris et le tracé est non résolu. Chacun reste dans son coin, la couleur est nue, le dessin est esseulé.

Leurs thématiques sont elle aussi éloignées : l'une parle du récit des autres et l'autre se construit avec des chiffres, plus exactement des couples de uns. Je ne cherche pas à trouver un lien. Je les confronte, je les fais se rencontrer. Des surprises naissent de leur proximité. L'exposition est une occasion de les faire coexister mais son sens général reste suspendu, irrésolu... Cette incohérence est aussi une façon de se déposséder des œuvres, de s'éloigner d'elles, d'en être à peine l'auteur. Chaque série est assez mûre pour être extériorisée mais l'assemblage des deux pose un problème et fait preuve d'une certaine immaturité. C'est un conflit intérieur universel évoqué par Gombrowicz, celui entre l'homme qui cherche à atteindre l'état adulte et celui qui, refuse cet état, s'en défend même. Ne pas résoudre ce tiraillement est une façon de maintenir une inquiétude active dans son paysage intérieur pour envisager d'autres recherches.

Mathématiques élémentaires. Les leçons de l'otiorhynque

Michel Dector consacre une partie de son travail à une réflexion sur les mathématiques. Plus exactement à une réflexion sur la formation des nombres, sur les quatre opérations élémentaires (addition, soustraction, multiplication, division) et sur les relations fondamentales.

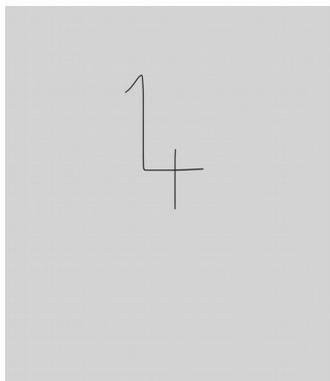
Quelques exemples.

Au sujet de la formation des nombres, nous trouvons une réflexion sur la variation historique des bases de numération, Michel Dector soulignant tout ce qu'elles peuvent devoir à un enracinement dans le corps humain :



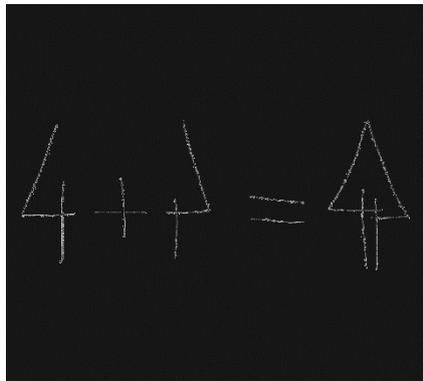
publication sur le compte Instagram @michel_dector, 17 juillet 2018,
avec la légende suivante : « Les Celtes comptaient avec leurs doigts
mais, loin de s'arrêter aux seuls doigts des mains, continuaient avec les orteils
et obtinrent ainsi une base vicésimale (Wikipédia) »

Autre travail allant dans ce sens, mais d'une façon différente : l'ajout d'un trait à la représentation graphique usuelle du chiffre « 4 », comme si le chiffre « 4 » dérivait du chiffre « 1 » ou comme si le chiffre « 1 » se prolongeait en chiffre « 4 », ce qui a pour effet de donner une image d'un oiseau stylisé, lequel semble ainsi apparaître comme la source réelle de ces deux chiffres :

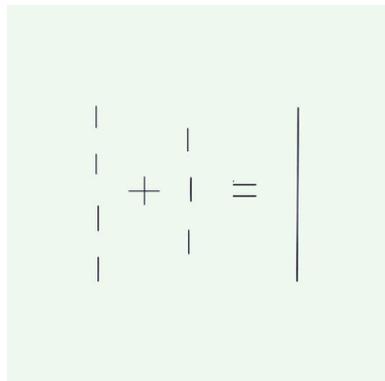


publication sur le compte Instagram @michel_dector, 13 juin 2019, sans légende

S'agissant de l'opération d'addition, nous trouvons une façon de ramener la signification conceptuelle des symboles mathématiques à leur notation strictement et exclusivement graphique :



publication sur le compte Instagram @michel_dector, 13 mars 2018, sans légende

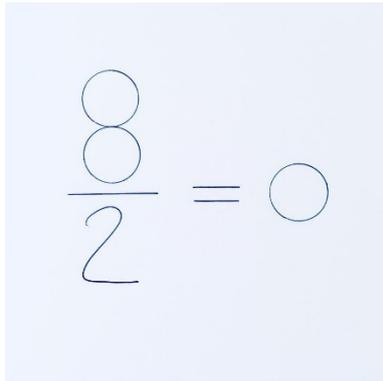


publication sur le compte Instagram @michel_dector, 30 décembre 2018, sans légende

$$30 + \varepsilon = 80$$

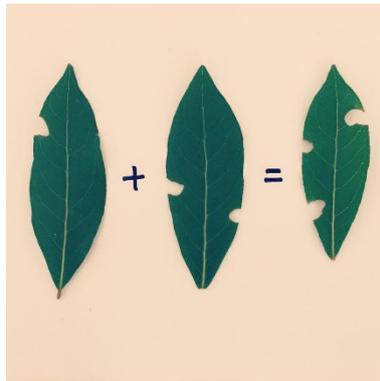
publication sur le compte Instagram @michel_dector, 7 août 2019, sans légende

Pareillement pour la division. Dans la division $8/2$, le chiffre « 8 » doit se comprendre comme deux cercles posés l'un sur l'autre, de sorte que le produit de cette opération est O :

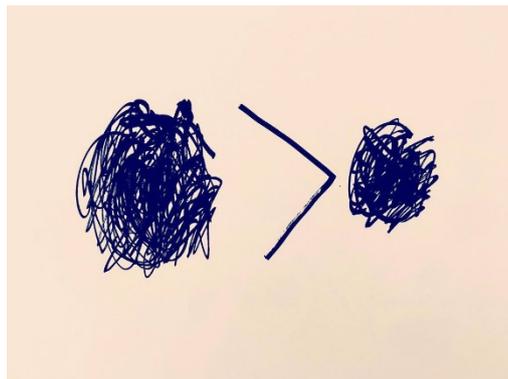


publication sur le compte Instagram @michel_dector, 12 février 2018, sans légende

Pour la relation d'égalité ou la relation d'inégalité, certains travaux suggèrent une réflexion sur la notation des quantités, en reconduisant ces dernières à une représentation exclusivement matérielle (des feuilles de végétaux, des gribouillis de tailles différentes) sans symbolisation conceptuelle :



publication sur le compte Instagram @michel_dector, 7 octobre 2018, sans légende



publication sur le compte Instagram @michel_dector, 7 juin 2019, sans légende

Cela ne fait aucun doute : il y a dans tous ces travaux de l'humour, peut-être même de l'ironie. Nous pouvons songer au mouvement *Fluxus*, à sa façon de détourner, de renverser ou d'introduire de l'écart dans les règles de certaines pratiques¹. À ce titre, comme un très grand

¹ George Maciunas, « Art / Art-distraktion Fluxus » (1965), dans *Fluxus dixit. Une anthologie*, Nicolas Feuillie (éd.), Dijon, Les Presses du Réel, coll. « L'écart absolu », 2002, vol. 1, p. 109 : *Fluxus* « tend vers les qualités

nombre d'artistes contemporains (la très grande majorité ?), Michel Dector semble considérer le jeu (le *play*, mais aussi, dans son cas, le *game*, puisqu'il y a dans son travail institution et codification de nouvelles formes) comme le modèle approprié du travail artistique.

Il est tentant également de rapporter ces différents travaux que Michel Dector consacre aux mathématiques à une opération critique d'historicisation, de contextualisation et de déconstruction : il s'agirait de faire apparaître, sous l'universalité supposée des concepts, des définitions et des opérations mathématiques, l'arbitraire de certaines conventions. Et le choix en faveur des mathématiques et, à l'intérieur de celles-ci, le choix en faveur des opérations les plus élémentaires et les plus fondamentales ont alors ici toute leur importance : comme s'il s'agissait de dégonfler les prétentions de l'activité de l'esprit humain qui passe généralement pour la plus rigoureuse et la plus rationnelle. Dans cette perspective, le travail de Michel Dector illustrerait à sa façon propre les approches de la connaissance et de la science, encore très largement dominantes dans le champ intellectuel contemporain, en termes de constructions sociales².

Mais quel peut être au juste l'intérêt d'une critique des relations mathématiques d'égalité et d'inégalité ? Et quelle peut être la portée exacte d'une critique de l'addition ou de la division ? Le but escompté est-il, par exemple, de nous faire renoncer à additionner et à diviser ? Ce serait étrange. Surtout, ce serait d'une pertinence quelque peu douteuse et d'une fécondité somme toute assez hasardeuse. Non sans raison, le gain d'une critique des sciences par les arts semblerait assez maigre.

La profondeur du travail de Michel Dector se situe en réalité ailleurs : dans la façon dont il nous invite à considérer à nouveaux frais ce que signifie une convention.

Michel Dector, en les détournant, attire notre attention sur des usages conventionnels. Mais, du caractère conventionnel d'une pratique à son arbitraire, la conséquence n'est pas nécessairement valable, et c'est là l'un des enseignements possibles qui ressort de ces divers travaux. Ce n'est pas parce que des conventions – c'est-à-dire des règles dans lesquelles s'expriment des formes d'adhésion commune – ne doivent rien à la nature, qu'elles doivent être considérées comme l'expression de choix *ipso facto* arbitraires. Le mot « convention » ne signifie du reste ni premièrement ni prioritairement l'idée d'une stipulation arbitraire : il désigne plutôt l'idée d'un « accord » ou d'une « concordance ». Comme l'écrit Ludwig Wittgenstein : « Les mots 'accord' et 'règle' sont apparentés, ils sont cousins. Si j'apprends à quelqu'un l'emploi de l'un, il apprend du même coup celui de l'autre »³.

La discussion est ici rendue difficile à cause de la confusion qui règne généralement sur ce qu'il faut entendre exactement par « arbitraire » et par « convention arbitraire ». L'arbitraire peut se définir comme ce qui pourrait être complètement différent sans que cela ne change rien. Nous en avons un exemple typique quand un mathématicien dit « Considérons arbitrairement un nombre ». Cela veut dire que ce nombre peut vraiment être n'importe lequel

monostructurelles et non-théâtrales d'un événement naturel simple, d'un jeu ou d'un gag. C'est la fusion de Spike Jones, du vaudeville, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp ».

2 Pour une présentation et une critique de ces approches, voir Ian Hacking dans *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?* (1999), trad. fr. Baudouin Jurdant, Paris, La Découverte, 2008 et Paul Boghossian, *La Peur du savoir. Sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance* (2006), trad. fr. Ophelia Deroy, Marseille, Agone, 2009.

3 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1936, puis 1945-1946, 1^{ère} partie ; entre 1945 et 1949, 2^{ème} partie ; 1^{ère} publication : 1953, posthume), I, § 224, trad. fr. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 132.

sans que cela change quoi que ce soit. Mais, en ce sens, la quasi-totalité de nos conventions, même si nous choisissons celles qui semblent être de type purement social ou culturel, ne sont pas arbitraires : nous ne pouvons pas dire que les conventions pourraient être complètement différentes sans que cela change quoi que ce soit, cela changerait au contraire grandement les choses. C'est exactement ce que montre Michel Dector. Il est sans doute arbitraire de décider de rouler à droite plutôt qu'à gauche ; mais ce qui n'est sûrement pas arbitraire, du fait de l'existence de la circulation sur les routes, c'est qu'il faille une règle de priorité.

Plus précisément, les travaux de Michel Dector suggèrent que les raisons des règles doivent moins être recherchées dans quelque fondement qui en constituerait la source, que dans ce que ces règles nous permettent de *faire* : les règles sont indissociables de nos pratiques et de nos usages. Et les règles mathématiques sont bien de cette sorte. Elles ne sont pas des règles d'optimisation (comme le sont, par exemple, les règles d'une fabrication). Elles ne sont pas non plus des règles de régulation (comme le sont, par exemple, les règlements administratifs). Elles sont des règles qui sont constitutives d'une pratique en ce sens qu'elles fixent de manière définitionnelle ce que c'est que faire des raisonnements et des opérations de type mathématique. Le trait propre d'une règle constitutive est de constituer la pratique qu'elle gouverne, c'est-à-dire d'être l'essence qui donne existence et identité à cette pratique. À ce titre, les règles des mathématiques sont de même nature que les règles du tango : deux corps ne dansent un tango qu'en accomplissant certains mouvements qui ne sont pas des moyens pour danser un tango plus aisément (règles optimisatrices) ou des ajouts cérémoniaux à la tendance naturelle des corps enlacés à danser un tango (règles régulatrices), mais qui *sont* le tango, qui sont l'*être* même du tango. Et il est pour le moins douteux de croire que les règles constitutives seraient des perturbateurs de l'arbitre naturel de l'agent : quelque chose qu'il doit faire mais peut ne pas désirer faire. Elles représentent au contraire ce que l'agent *doit vouloir* faire pour accomplir la pratique que les règles constituent. Nous pouvons très bien ne pas vouloir danser un tango, mais, si nous voulons danser un tango, nous devons vouloir faire ce qu'il y a à faire pour danser un tango : vouloir danser un tango et vouloir faire ce qu'il y a à faire pour danser un tango sont une seule et même chose. En ce sens, au regard des mathématiques ou du tango, les règles conventionnelles qui en constituent la pratique ne sont pas arbitraires : à défaut de celles-ci, il n'y aurait ni mathématiques ni tango du tout.

Mais en réalité la force du travail de Michel Dector peut s'énoncer d'une manière encore plus précise.

Non seulement il reconduit, en les détournant, les règles mathématiques à nos pratiques et à nos usages, donc à ce que Ludwig Wittgenstein appellerait nos « formes de vie » (*Lebensformen*)⁴, mais il reconduit ces pratiques, ces usages et ces « formes de vie » à un enracinement plus originaire encore : un enracinement dans le « monde de la vie » (*Lebenswelt*), pour le dire cette fois-ci dans le lexique d'Edmund Husserl⁵. À suivre Michel Dector, l'addition du chiffre « 4 » et du chiffre « 4 » inversé a en effet pour résultat un sapin. Le chiffre « 4 » dérivant du chiffre « 1 » ou le chiffre « 1 » se prolongeant en chiffre « 4 », c'est un oiseau. Quant à la base de numération vicésimale des Celtes, elle trouve son origine dans la complexion du corps humain. Plus largement, Michel Dector ramène la signification conceptuelle des réalités mathématiques à une teneur matérielle première. S'agit-il ici d'une

4 *Recherches philosophiques*, II, XI, éd. cit., p. 316 : « Ce qui doit être accepté, le donné – pourrait-on dire –, ce sont des formes de vie ».

5 Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1935-1936), § 36, trad. fr. Gérard Granel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 157 : « Ce monde de la vie est le monde spatio-temporel des choses, telles que nous les éprouvons dans notre vie pré- et extra-scientifique, et, au-delà de cette expérience, telles que nous savons qu'elles *peuvent* y être éprouvées ».

sorte de régression ? S'agit-il de revenir du concept au symbole et de perdre ainsi la dimension d'abstraction caractéristique des opérations mathématiques ? Une autre hypothèse peut être formulée : il s'agit plutôt de faire en sorte que les mathématiques ne se recourbent pas sur elles-mêmes, mais ouvrent sur le dehors qui les précèdent, les rend possibles et les constituent.

Le travail de Michel Dector enrichit par conséquent notre compréhension de ce que peut être une convention de deux manières.

Il rend notre compréhension plus distancée : il est indispensable de ne pas prendre une convention pour une loi de la nature, sans pour autant l'identifier à un ordre qui serait purement et simplement arbitraire au regard de nos pratiques et de nos usages.

Mais il rend aussi notre compréhension plus enracinée : en dernière instance, les règles de nos pratiques et de nos usages mathématiques trouvent leur ressource et leur sens dans ce que nous pouvons avoir tendance, par anthropocentrisme, à dévaluer : le dehors du monde de la vie. Du monde de la vie humaine, mais aussi, comme le montrent le sapin et l'oiseau, du monde des vies autres qu'humaines.

Dans un post-scriptum qu'il ajoute à une correspondance privée du lundi 26 août 2019, Michel Dector m'écrit : « Pour l'anecdote, l'animal qui fait de la dentelle aux feuilles et qui m'a permis de faire une addition avec ses 'soustractions' est un otiorhynque. Il travaille la nuit ».

Dominique Weber, août 2019