
ENTRETIEN AVEC HIPPOLYTE HENTGEN

PAR SOPHIE BECKER

Sophie Becker: À L'ORIGINE, VOUS ÊTES TOUTES DEUX ARTISTES ISSUES DES ARTS VISUELS. POUVEZ-VOUS EXPLIQUER AU PUBLIC DU THÉÂTRE EN QUOI CONSISTE VOTRE PRATIQUE ?

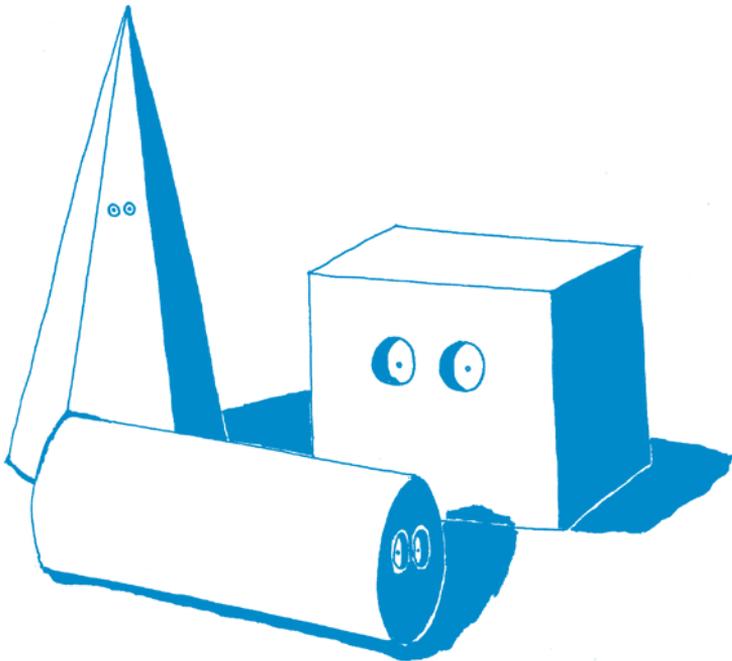
Hippolyte Hentgen: Nous travaillons principalement autour de la pratique du dessin. Notre vocabulaire se décline également sous la forme de tableaux ainsi que d'installations, lesquelles tentent de spatialiser les dessins.

Nous avons une activité assez prolifique de dessins. La quantité d'images ainsi produite compose un répertoire de formes à partir desquelles nous développons d'autres projets plus complexes (scénographie, sculptures, installations...).

Les dessins prennent leurs sources autant dans l'affichisme du XX^e siècle que dans les *cartoons* ou encore dans l'histoire de l'art moderne.

Le passage à la troisième dimension, à l'exposition ou au spectacle, est l'occasion d'une sorte de « pause » dans le temps et une « pose » dans l'espace.

Dans le passage à la 3D, nous tentons de rendre compte du contenu des dessins (mécanismes qui ont contribué au refroidissement des images), mais aussi et surtout nous nous efforçons de les incarner.



Nous leur bricolons autant de corps possibles à échelle 1 ; ils se dressent alors dans l'espace, en vis-à-vis (ou en corps à corps) avec le spectateur ; les mimes se désarticulent, les clowns s'engluent...

Les figures simplifiées et burlesques que nous utilisons dans les images fonctionnent comme autant de collages protéiformes et composites qui vont chercher à se dialectiser avec les usages du lieu de présentation, qu'il s'agisse d'un lieu d'exposition ou d'une salle de spectacle.

SB: QU'EST-CE QUI VOUS A AMENÉES À TRAVAILLER EN DUO ?

HH: Nous travaillons ensemble depuis un peu plus de quatre ans... Nous connaissons nos travaux respectifs, lesquels avaient en commun le fait de se nourrir d'un drôle de dessin, d'une musique bizarre et d'une littérature qui ne l'est pas moins... En plus de cette culture commune, nous étions troublées par certaines ressemblances.

Ces centres d'intérêts partagés ont d'abord donné lieu à de la curiosité, puis à une grande complicité. Travailler à deux c'est aussi l'occasion de se soutenir mais aussi de sans cesse remettre en question les enjeux du travail, sa position et sa pertinence. Enfin et surtout, le fait de travailler à quatre mains nous permet d'interroger certains enjeux de la pratique du dessin, par exemple la notion d'auteur(s).

D'un point de vue pratique, nous dessinons souvent ensemble sur la même feuille quand le format le permet, sinon nous travaillons plusieurs dessins simultanément et nous tournons régulièrement.

L'espace de la feuille est un lieu totalement dramatisé mais aussi dédramatisé, c'est une scène sans complexe et sans retenue.

SB: QUELS SONT CES THÈMES QUI VOUS INTÉRESSENT TOUTES LES DEUX ?

HH: Bien sûr en premier lieu la pratique du dessin en elle-même et de façon plus générale la question de l'image. Le dessin est pour nous associé à une activité intime, à l'idée qu'on ne « triche » pas, qu'il est le moyen, le lien direct, sans étape intermédiaire entre le cerveau et la main. En ce sens, il est une forme absolument maniable, manipulable et surtout un vecteur de liberté.

Les thèmes qui inspirent ou qui émergent de cette pratique sont aussi nombreux que l'activité est prolifique. Ce qui les rassemble (et de ce fait nous rassemble), c'est une tonalité particulière, entre burlesque et mélancolie. Il s'agit d'un monde où se croisent figures de cinéma des débuts de l'image mécanisée, personnages de bandes dessinées, héros de l'histoire de l'art, anti-héros de l'histoire du rock'n'roll, etc.

SB: QUELLES SONT VOS DIFFÉRENCES ?

HH: Nos différences sont certainement plus nombreuses que nos ressemblances mais nous les remarquons moins. D'autre part nous signons notre travail d'un nom commun : Hippolyte Hentgen est un seul et même auteur. Si nous étions Hippolyte & Hentgen nous pourrions peut-être parler de nos différences comme d'une éventuelle complémentarité, en étant une seule entité nous ne nous posons pas vraiment cette question.

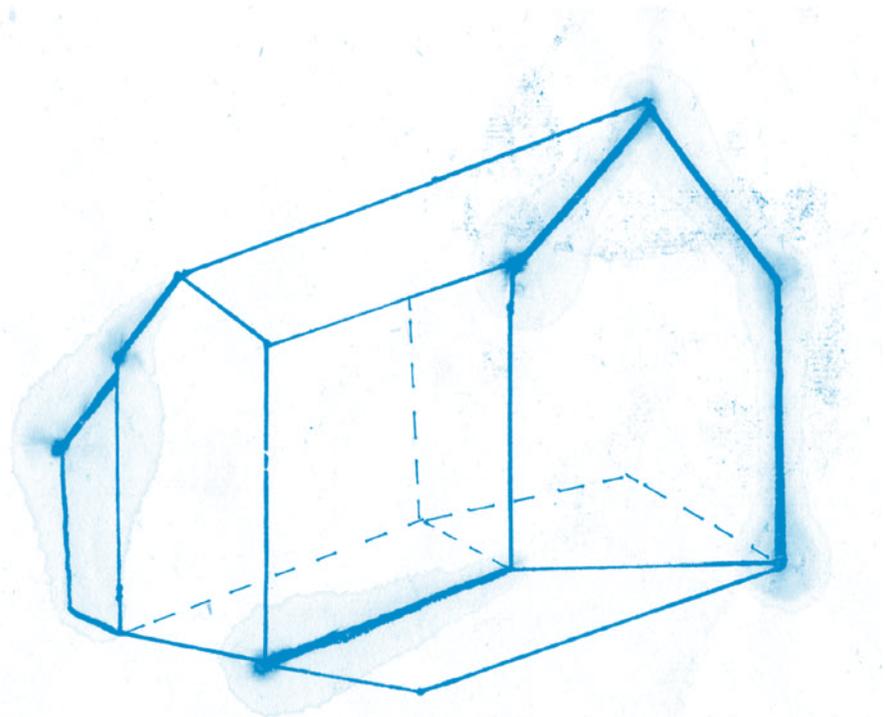
SB: QUEL RAPPORT ENTRETIENEZ-VOUS AVEC LE THÉÂTRE ?

HH: La volonté de faire évoluer le dessin vers la troisième dimension est directement liée à un désir d'animation des images et de ses figures. L'animation de ces formes est justement le sujet du spectacle que nous présentons ici. Des formes géométriques simples tentent de trouver prétextes à une sorte d'incarnation, de manière à rendre efficient le rapport de frontalité avec les spectateurs.

Le théâtre est une sorte de paysage idéal ; on peut y jouer à animer des figures comme sur une feuille de papier devenue scène.

SB: AVEC *LES GÉOMÈTRES*, VOUS TRAVAILLEZ SANS TEXTE. QUELLE A ÉTÉ VOTRE MANIÈRE DE PROCÉDER, QUEL EST VOTRE CONCEPT ?

HH: Il s'agit d'un scénario plutôt que d'un concept. Ce scénario est lui-même dessiné plus qu'écrit, c'est peut-être une des raisons de l'absence de texte. En fait, nous cherchons à approfondir les questions que l'image peinte ou dessinée et la sculpture nous posent dans l'atelier. Par conséquent, l'animation du dessin, les notions de bases de la sculpture dans un monde quasi silencieux nous sont apparues comme un sujet naturel.



SB: D'APRÈS CE QUE J'AI COMPRIS, IL EXISTE DEUX GROUPES DE SCULPTURES: DES FORMES BLANCHES STRICTEMENT GÉOMÉTRIQUES ET DES MONSTRES MULTICOLORES TRANSFORMABLES. EST-CE QUE CE SONT DES ANTAGONISMES? QUE SIGNIFIENT-ELLES?

HH: Les formes géométriques sont à l'origine de tout système de représentation.

Lorsque l'on apprend à dessiner, on commence par s'exercer et comprendre que toute forme se décompose par la géométrie simple et s'étoffe ensuite, peu à peu, de précisions qui vont finalement définir leur sujet...

Par conséquent on peut dire que le monstre serait emprunt d'une antériorité géométrique, une certaine idée de la généalogie en somme.

La forme géométrique est donc le moyen du monstre (on entendra ici par monstre « ce que l'on montre »).

Dans le spectacle, les monstres déjà formés tentent de donner une forme de vie aux éléments géométriques. Ils sont un peu à l'image des chimpanzés de la scène d'introduction de *2001 l'Odyssée de l'espace*, devant le monolithe.

SB: QUELS RÔLES JOUENT LES INTERPRÈTES JUNG-AE KIM, HENRIK HEGRAY ET YVAN CLÉDAT DANS VOTRE SPECTACLE?

HH: Hippolyte Hentgen est né d'une certaine forme de curiosité du travail en groupe. Nous connaissons le travail respectif de Jung-Ae Kim (danseuse et chorégraphe), Hendrik Hegray (issu de la scène du graphisme, musicien et curieux personnage) et Yvan Clédat artiste plasticien dans le duo Clédat & Petitpierre.

Nous souhaitons travailler avec des gens qui veulent partager quelques idées sur la relation entre le spectacle et les arts plastiques. Plus généralement nous cherchions des gens, plasticiens, comédiens ou bien danseurs, dont les préoccupations et les tonalités du travail nous semblaient proches des nôtres. Un certain humour et probablement une petite bizarrerie nous rassemblent.

SB: POURRIEZ-VOUS NOUS DIRE COMMENT VOUS AVEZ TRAVAILLÉ?

HH: De même, lorsque nous dessinons, nous n'avons jamais de postulat de départ ou une illustration de tel ou tel énoncé. Il s'agit de chercher, tout au plus de proposer des hypothèses. La rencontre avec l'univers du théâtre nous permet de scénariser cette situation, de plus, la visée commune à tous les dessins est l'« anthropomorphie ». Sûrement parce que c'est aussi une des capacités de l'homme de voir en chaque forme sa propre image.

Les modèles de bonshommes qui habitent nos dessins sont apparus avec la reproductibilité et la mécanisation. Ces figures ont été pensées avec des affects réduits pour être rapidement accessibles à tous et ce à grande échelle de diffusion. Elles sont comme vidées de toute existentialité et sont presque dans l'impossibilité de dire « je ». Nous en tentons néanmoins une appropriation et nous nous occupons de rendre à ces caractères un peu de la drôlerie et de la fierté qu'ils semblent avoir égarées dans la machine industrielle.



Et même s'ils ont l'air confus de leur présence, de leur énième rôle fantomatique, nous nous amusons de leur propre incapacité à changer le monde, à dire de grandes choses : des choses nouvelles.

La pratique du dessin est donc un moteur joyeux, mais qui est aussi la manifestation paradoxale d'un constat plus mélancolique, qui nous renvoie à nos propres limites et à nos propres incapacités à changer le monde via notre condition d'artiste.

SB: À QUELLES DIMENSIONS DU BURLESQUE VOUS RÉFÉREZ-VOUS?

HH: Il y a beaucoup d'éléments récurrents dans notre travail : les cordages, les mécanismes et jeux de rouages, les espaces intermédiaires, les briques rouges des cheminées d'usines, les chapeaux hauts-de-forme et autre main gantée. C'est pour ainsi dire une façon de dresser une possible généalogie des dessins.

Nous évoquons clairement l'univers ouvrier du début du XX^e siècle. C'est bien sûr le décor essentiel du début de la modernité, dans le cinéma burlesque (Buster Keaton ou Laurel et Hardy bien sûr mais aussi Charley Bowers ou Harold Lloyd), dans les premiers comics également (les briques de Crazy Kat ou les mondes oniriques de Little Némó), la peinture aussi (les figures tragicomiques de Philip Guston ou les paysages d'Henri Rousseau, la littérature, la musique *outsider*, etc.).

Août 2011. Entretien réalisé à l'occasion du Festival CONNECT CONNECT / Spielart (Munich).

© Hippolyte Hentgen