

Le Figaro, no. 19099  
Jeudi 29 décembre 2005, p. 31

Dans l'éblouissement des recommencements  
théâtre. Les Contes de Grimm, l'intégrale, suite et fin à l'Atelier du Plateau

Armelle HELIOT

BLANC. Ce jour-là, il a neigé sur Paris. Là-haut, aux Buttes Chaumont, la neige tient et crisse sous les pas précautionneux... Blanc, tout est blanc et dedans aussi. Comme dans un conte. Hiver pour enfants attentifs et adultes aventureux. Les hauts murs de l'Atelier du Plateau sont transfigurés par la grâce imaginative et le trait sûr de Thomas Jankowski. On s'installe sur de petits sièges sous leurs housses... blanches. Une balançoire, quelques échelles. Un violoncelle esseulé.

Surgissent les artistes. Pierre Baux, visage lisse, silhouette nerveuse, regard intense, vivacité de tout l'être, s'empare des livres. Vincent Courtois, doux comme un grand frère, tourné en lui-même, à l'écoute des cordes tendues, tendre comme le bois verni, enlace son violoncelle. Un duo qui est une joute, un dialogue de la parole et de la musique, du conte et de ses détours, incisives, suspens. Grand art fraternel qui avait été imaginé par Gilles Zaepffel, prématurément disparu le 23 septembre dernier. L'âme de ce lieu pas comme les autres. A l'Atelier du Plateau, c'est à lui que chacun pense en poursuivant son rêve. Laetitia Zaepffel et Matthieu Malgrange savent qu'il le faut... Suite ouverte sans fin. Il était une fois...

Dans l'éblouissement des recommencements, on suit, subjugué, les belles histoires tout en pleins et déliés. Jamais les mêmes (le programme est différent chaque soir). Des histoires qu'on a le sentiment de connaître depuis toujours, polies comme cailloux des chemins oubliés au fond des poches, et d'autres histoires, inconnues, neuves comme des sous neufs, délicieuses, drôles, terribles.

L'entente enchantée de Pierre Baux, si clair et précis dans sa manière de nous offrir ces délicats précipités et de Vincent Courtois, dans la subtilité grisante de la musique, cette entente fascine. Les mots tintinnabulent, grelots du diable et chansons d'autrefois. C'est vif, intelligent, fraternel. Les artistes s'amuse jusqu'à la cocasserie. Ils ne craignent pas ce qu'il y a d'inquiétant dans ces histoires. C'est simple et profond. Comme un conte, un soir d'hiver, sous la neige.

n L'Atelier du Plateau, à 20 h 30 du mardi au samedi, jusqu'au 7 janvier. Relâche le 1er janvier. Tél. : 01.42.41.28.22.

© 2005 Le Figaro. Tous droits réservés.

# THOMAS JANKOWSKI



## Quel est ton parcours ??

J'ai fait un bac scientifique, j'aurais dû faire de la biologie, mais ça me plaisait pas trop, j'ai voulu faire de la peinture, mais mes parents n'ont pas trop aimé, alors je me suis mis à chercher une école et j'ai vu qu'il existait le design, le graphisme et tout ça. Je dessinais un peu comme tout le monde mais j'étais pas un fou de dessin. J'ai fait une classe préparatoire à l'Ecole Normale Supérieure et ça a marché, contre toute attente. J'y suis resté 4 ans, en design, j'ai aussi suivi des cours aux ateliers Saint-Sabin à Bastille, et à la fac en même temps où j'ai fait une maîtrise sur l'improvisation en design...

## Ta maîtrise était sur l'improvisation dans le jazz et le design ?

Oui, j'étudiais les relations entre les processus créatifs des improvisateurs, des peintres et des designers. Le titre c'est : Le jazzman, le peintre et le designer. Quelles sont les relations possibles, dans les structures de créations, entre ces 3 types de créateurs ? En fait c'était un peu une impasse, je m'en aperçois maintenant. Ma réponse est que c'est possible, mais les structures économiques du design sont plus complexes et plus contraignantes. Il y a des relations possibles dans les protocoles créatifs, dans ce qui se passe dans l'atelier du designer, la pièce où le musicien travaille : les protocoles peuvent être assez proches.

## Peux-tu donner un exemple de ces protocoles ?

Je suis un fou de Thelonius Monk, je reste amoureux de cette musique. Thelonius Monk utilise par exemple des clusters(1), il donne des coups de coude sur son piano, c'est pas juste pour donner des coups de coude, ça ouvre des nouvelles possibilités : il y a toutes les notes qui apparaissent, il continue son morceau en s'influençant des sonorités nouvelles qu'il a créées. Certains architectes ou designers font de même. Par exemple Eisenman, un architecte déconstructiviste, utilise des grilles et ensuite il provoque des accidents dessus, il décale la même grille pour créer du chaos volontairement, et du chaos il va recréer un ordre à l'intérieur. Pour moi c'est l'équivalent des clusters de Monk, c'est à dire : comment je provoque quelque chose de totalement informel et chaotique pour y puiser de la nouveauté et lui redonner un ordre et en refaire ensuite quelque chose de singulier. Ce n'est pas tout de créer un accident, il faut l'utiliser après.

**Oui, mais la grosse différence c'est que la musique est un art qui se développe sur la durée. Comment tu résous ce problème?**

C'est pour ça que je m'intéresse juste aux protocoles : quels sont les points de passage dans l'acte créatif. Dès le départ dans ma recherche personnelle, je ne tente pas de faire de la musique avec mon graphisme. C'est pas sur le résultat final que ça se joue, mais sur le processus lui-même. J'ai rencontré Vincent Courtois comme ça parce que j'allais interviewer des jazzmen, et je leur demandais comment ils bossent. Lui au début avait du mal à me raconter ça, parce que je comprenais pas totalement ce qu'il faisait - je crois d'ailleurs que je ne comprends pas toujours totalement ! - il me disait : il faut une forme de mise à nu, il faut à un moment se débarrasser de plein de tics et d'archétypes qu'on a et accepter de se dévoiler et d'aller vers des zones où on est pas forcément le plus à l'aise... En graphisme c'est des fois un peu pareil. Certains graphistes ont un peu la même démarche ; par exemple Moscoso, graphiste de l'époque psychédélique à San Francisco, dit ceci : "Ce qui s'est passé d'intéressant avec les affiches, c'est qu'en renversant les règles, je me suis aperçu qu'elles fonctionnaient beaucoup mieux. J'ai donc renversé tout ce qu'on m'avait enseigné à l'école." (2) Et en effet il est allé contre le lisible, contre la composition simple, contre les couleurs agréables... C'est une forme de provocation volontaire d'un accident pour ouvrir des réserves de sens, des réserves de possibilités... Et les musiciens quand ils improvisent, quand ils jouent avec d'autres musiciens qu'ils ne connaissent pratiquement pas, on s'aperçoit que la rencontre peut être assez fructueuse parce que ils sont emmenés autre part par l'autre et vice versa.

S'il y a une différence fondamentale entre le processus d'un musicien et d'un graphiste c'est le partage. Un peintre, ou un designer ne peut pas être dans le même mode opératoire que les musiciens de Bitches Brew : sur cet album chaque musicien est identifiable et garde son identité propre ; quelque part ils sont encore plus eux-mêmes, poussés par les autres. Alors qu'en peinture tout se fond un peu quand on travaille ensemble, la peinture collective me semble utopique, la peinture reste une activité solitaire. Bon, Braque et Picasso, c'est quand même un duo, même si tout le

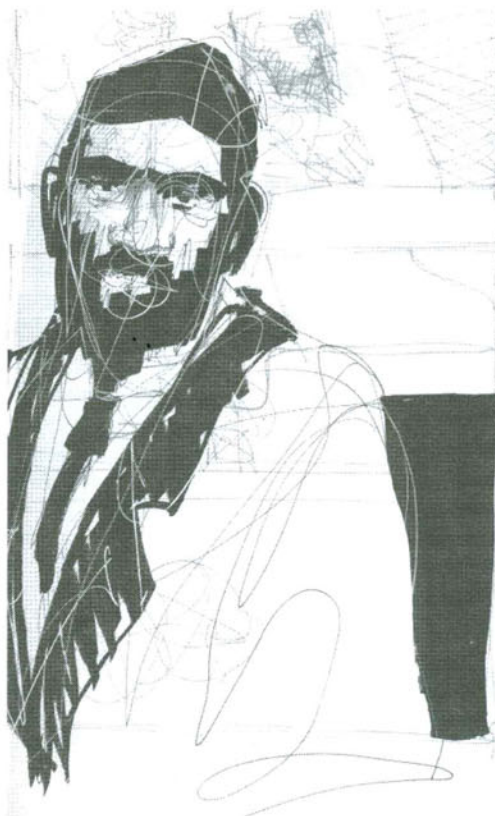
monde retient Picasso, ils se sont mis à deux pour inventer le cubisme synthétique. Personne n'est complètement seul, mais au moment du processus de création le peintre, le graphiste est souvent seul. Même dans un travail en agence par exemple, c'est chacun son tour. Il n'y a que dans la musique que l'on se retrouve et qu'on participe ensemble à l'oeuvre en train de se faire.

**La pochette de What Do You Mean By Silence ?**

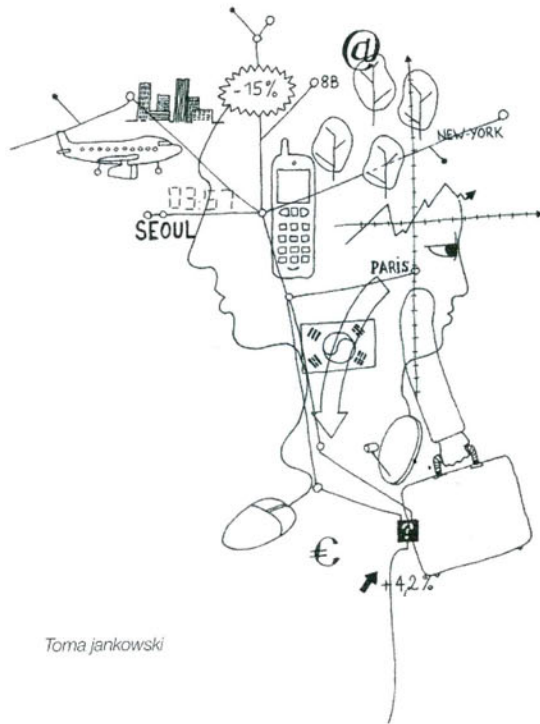
Avec Vincent on bosse ensemble depuis pas mal de temps, il me faisait pas mal confiance donc j'ai eu de la chance en tant que graphiste : quelqu'un qui me donnait carte blanche, qui me disait : "Fais ce que tu veux, tout ce que je demande c'est que ça soit en relation avec ma musique." Donc d'abord j'ai passé peut-être 4 h à la FNAC dans le rayon jazz en regardant toutes les pochettes : ce qui existe, ce qui me plaît, ce qui me plaît pas, beaucoup d'images abstraites un peu toujours les mêmes et toute une esthétique de l'album de jazz très propre actuellement, ordinateur, très léché - j'aime bien aussi ça, mais je me disais que Vincent ne sonne pas comme ça, c'est pas de la trip-hop anglaise, quoi... ça ne collerait



Tomasz Jarkowski



"CLUSTER : LITTÉRALEMENT AMAS. GROUPE. TECHNIQUE DE PIANO QUI CONSISTE À PLAQUER PLUSIEURS NOTES EN MÊME TEMPS, DU PLAT DE LA MAIN, DU POING, DU COUDE OU DE L'AVANT-BRAS."



Toma Jankowski

pas, il est trop grinçant, le son ne correspond à cette froideur. Alors j'ai repris cette question des processus de création et je me suis dit : je vais plutôt me mettre dans les mêmes dispositions qu'un jazzman, plutôt que d'essayer d'illustrer le jazz. Blue Note l'a superbement fait dans les années 60, maintenant je ne suis pas sûr que ça fonctionne encore. Donc je suis parti sans tracé préparatoire, et je dessine tout à la main, je ne passe pas par une machine qui va m'assister, je voulais un truc qui sente le vécu pour que des accidents puissent rentrer dans le processus créatif et que je puisse m'en servir. J'ai pris mon carnet pour aller les dessiner au premier concert qu'ils ont fait, ce qui a donné le premier dessin de Vincent qui est sur la pochette. Y a pas de tracé préparatoire, ça vient comme ça vient, et je pense qu'il y a une forme d'improvisation, pas parce que j'ai rien prévu en fait, il y a les milliers de dessins que j'ai faits avant, tout comme un jazzman qui improvise ne fait pas n'importe quoi. On a la possibilité de se laisser pas mal de marge, on a comme des sortes de balises créatives sur lesquelles on se raccroche : je sais que j'aime bien superposer, j'aime bien certains vides dans le dessin, et le reste c'est suivant ce qui se passe le soir, la musique elle-même... Et on trouvait que ce dessin représentait bien Vincent et pour le rapport au silence ça marchait bien. Pour le reste je l'ai envoyé dans un univers complètement délirant, comme si les objets (les objets graphiques) poussaient, donc tout ça a été fait sans filet, comme eux font de la musique. Comme il dit : "je me mets à nu". Je n'ai pas voulu utiliser l'ordinateur, recadrer proprement les choses, en m'appuyant sur des typos qui existent déjà, j'ai voulu prendre le risque de tout faire sans filet. J'ai bien écouté l'album en faisant ce

boulot, ça peut paraître vite fait, mais j'ai mis 3 mois à le faire. Il y a toujours une page de silence et une page très dense, parce que dans l'album le silence dont il est question n'est pas le silence zen : 4 notes, un grand silence etc. non, c'est plutôt comme il dit : "on ne joue que quand on en a besoin", et moi graphiquement j'avais besoin d'indiquer pas mal d'informations, mais j'avais pas besoin d'écrire un roman sur Vincent... Donc pas d'explication, j'ai juste pris quelques paroles que Jeanne Added chante, et puis c'est tout. J'étais dans une espèce d'univers généreux, avec plein de choses à regarder quand on a la pochette sous les yeux. J'ai voulu mettre des couleurs, faire un objet un peu joyeux. Les musiciens de jazz se prennent parfois très au sérieux avec des pochettes très sobres, je voulais aller à l'encontre de cette tendance. C'est de la musique improvisée, je voulais aller ailleurs que l'ambiance musicien en gloire et cave enfumée. Vincent n'est pas du tout là-dedans...

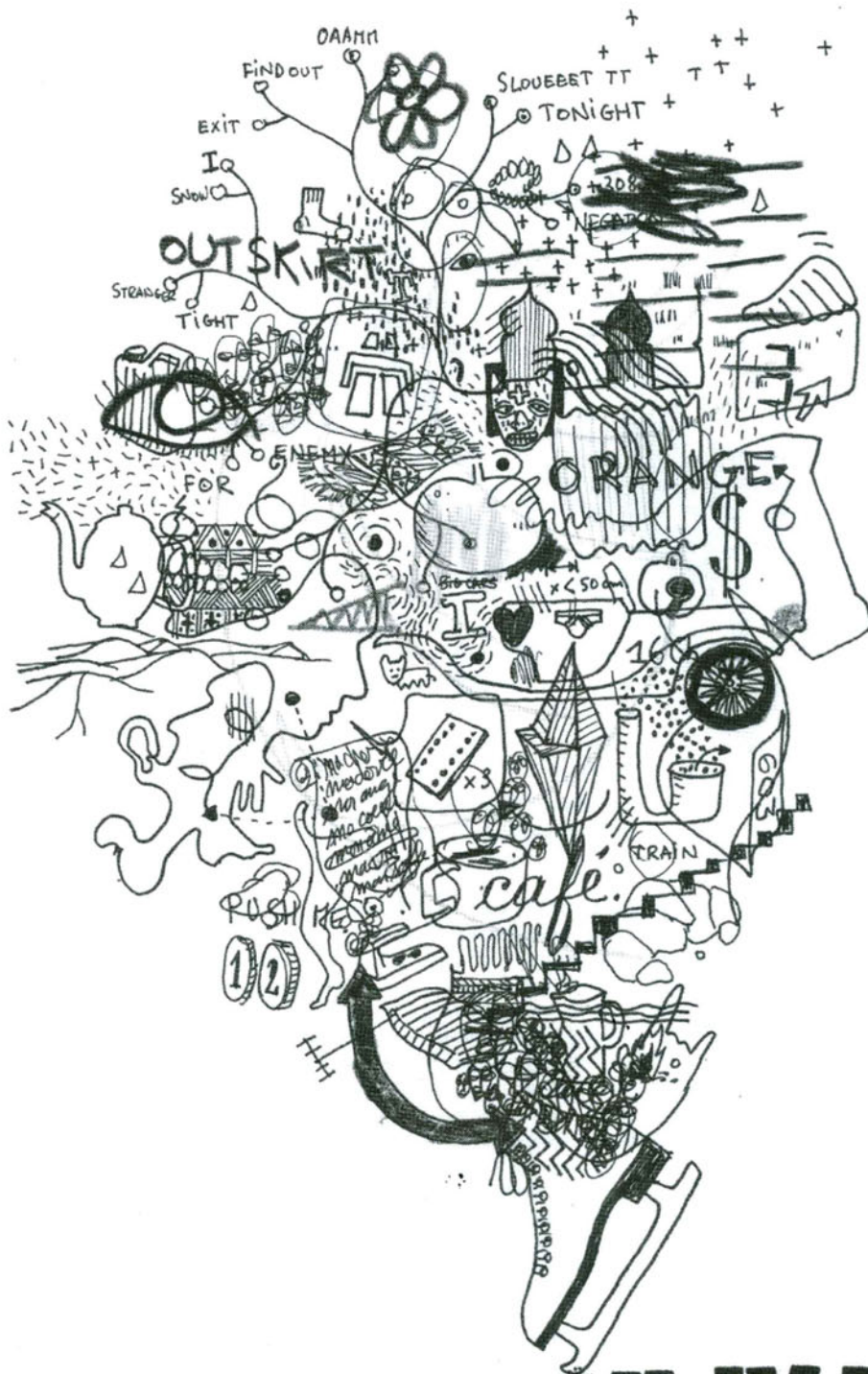
### Comme graphiste, tes influences, qu'est-ce qui te fait vraiment tripper?

Giacometti, les dessins du Moyen-Age, l'art asiatique... La peinture coréenne par exemple a été une pure révélation pour moi. Pourquoi ? Ils n'ont pas la distinction peinture-dessin. Le geste, l'acte direct est présent, comme dans la musique improvisée d'ailleurs. En Occident on est fort dans l'illusion, dans la peinture à l'huile il y a beaucoup de couches mais l'acte se perd, on ne le voit plus : quand on regarde Mona Lisa on ne voit pas les 150 couches que Léonard de Vinci a dû mettre dans sa peinture. Par contre quand on regarde une peinture coréenne du XV<sup>e</sup> siècle, le trait de pinceau est encore visible. Il n'y a pas de tracé préparatoire : c'est de l'encre directement sur une feuille blanche. J'aime ça, il y a une proximité avec l'artiste, même à 500 ans de distance. Donc c'est une profonde influence, le fait que je peigne directement, mais je ne veux pas imiter l'art asiatique pour autant, ça ne m'intéresse pas de dessiner des bambous, sauf par pur entraînement, comme exercice. Par contre, travailler la calligraphie, apprendre à maîtriser son bras, à respirer, à bien se positionner, à fabriquer son encre, à tenir son pinceau, c'est fondamental. Ce qui m'intéresse c'est le réel, c'est de traduire une sensation que je vis, je préfère peindre un poteau électrique qu'un bambou. Dans mes dessins de Corée j'ai dessiné la ville, les gens dans le métro, mais il y a des trucs qui viennent de leur art, le rythme des noir et blanc, l'impact des masses, le travail du vide. Mais je peins ce que j'ai devant les yeux, en prise directe avec le réel.

Ces carnets, c'est capital dans ma démarche, c'est-à-dire que j'ai besoin d'un outil, le carnet, qui me mette en prise avec le réel, qui m'oblige à m'asseoir, à regarder, à attendre et à dessiner ce qui arrive, face à quelque chose qui existe. Je ne peins pas tout seul dans mon atelier : je puise dans le réel et après les éléments qui me semblent intéressants prennent du sens.

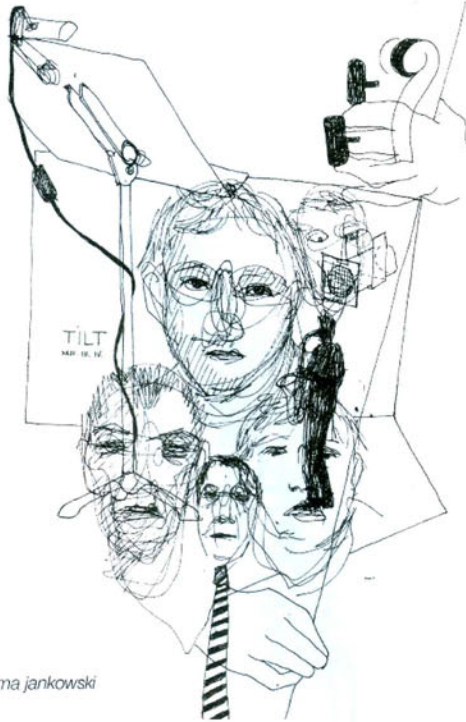
### Tu ne gomes jamais, on dirait...?

J'ai eu la chance d'avoir un prof en cours qui m'a pris ma gomme un jour et qui m'a dit : "maintenant tu n'utilises plus jamais la



**VI.IV.VI.**  
**ESKELIN CONCERT**

Toma Jankowski



Toma jankowski

gomme." C'est ça qui m'a permis d'assumer mon trait, de comprendre que même un trait raté peut apporter quelque chose, comme les clusters de Monk... Et puis j'aime bien quand les dessins ne mentent pas, quand on voit tout ce qui s'est passé, y compris ce qui rate. C'est pour ça aussi que j'aime bien les carnets, les feuilles sont attachées, on ne peut pas les arracher. Même ce qui est raté je le garde, c'est important de savoir aussi ce qui ne marche pas et pourquoi ça ne marche pas. J'ai pleins de types de carnets : des tout petits carnets qui tiennent dans la main que j'ai fabriqués moi-même et que j'avais toujours sur moi, partout où j'allais je dessinais ce qui m'arrivait, dans le métro, etc. c'est ce que j'appelle le varech artistique ! J'utilise aussi des carnets d'hexa compta, ce sont des carnets de comptabilité : on écrit sur une page, ça se reporte sur la page d'après et celle d'encre après, comme avec du carbone, sur 6 pages si tu appuies bien. Donc j'avais un carnet où j'étais obligé d'improviser, où tout ce que je faisais se reportait ensuite sur d'autres pages, et je devais faire avec ce chaos qui s'était créé, avec un même dessin qui mute en permanence... Là on est obligé d'improviser, le mélange des dessins crée des compositions que je n'aurais pas imaginées sans ce processus.

#### La plupart de ce que tu fais est d'après modèle apparemment ?

Oui, j'invente très peu. Sauf sur certains projets, par exemple un projet de scéno à l'Atelier du Plateau, je commence par dessiner en imaginant.

#### La fresque que tu as faite pour II à l'Atelier du Plateau, c'était d'après croquis ?

Non là, c'était la première fois que je bossais comme ça, le protocole créatif, pour parler comme ça, s'est fait en 2 temps : d'abord je me suis promené une journée avec un appareil photo partout en ville, là j'ai pris plein de fragments qui d'habitude n'intéressent pas les gens : des plaques d'égout, des panneaux signalétiques, des zones de travaux, des ombres au sol, des choses qui ont apparemment peu d'intérêt mais qui font pour moi un univers urbain. J'avais à peu près 300 photos à la fin, j'ai tout imprimé et j'ai ensuite puisé dans cette bibliothèque en improvisant ; mon seul fillet était ces photos qui existaient. Là je n'avais que ça, un mur blanc, et 24 h pour le remplir. Je ne voulais pas que ce soit un quartier reconnaissable, Belleville ou le 9-3, donc j'ai mis plutôt des objets neutres, qui ne sont pas propres à un arrondissement ou un lieu.

#### Un truc toujours difficile quand on dessine des musiciens, c'est : comment rendre le mouvement. Comment tu fais ?

Moi j'ai remarqué que si on se crispe trop sur ce qu'on est en train de dessiner ça ne marche pas, des fois il faut presque laisser sa main choisir pour soi, mais ça ne marche que si on dessine beaucoup : la main acquiert une sorte d'autonomie comme un musicien qui n'a plus besoin de chercher ses notes, c'est la main qui pense pour toi. C'est comme un sismographe qui récupère les vibrations qu'il y a autour... C'est comme ça que je conçois une relation possible entre graphisme et musique. En fait l'illustration ne m'intéresse pas.

#### Tu es crédité sur une des compositions de l'album.

Ouais... J'avais fait un rythme abstrait de lignes dues à un accident, c'était des chutes d'un dessin dont j'avais coupé le bord, que j'avais gardées. Je les ai trempées dans de l'encre, il y avait deux parties, une noire et une blanche et je les ai réorganisées dans un rythme un peu bancal, sur une verticale, et il y avait un balancement qui m'a immédiatement fait penser aux mouvements de l'archet. Je montre ça à Vincent, je lui demande ce qu'il en pense, et il me dit : "Super, c'est un morceau". Il l'a traduit en musique, c'est le 2e morceau de l'album. Quand j'entends le morceau, je vois mon dessin, très précisément.



**Paul Klee a fait des trucs comme ça aussi.- Oui oui, Klee d'ailleurs était un fou de musique...**

C'est un vrai compositeur moderne, Klee a toute une science de ce qui apporte ou prend de l'énergie dans un dessin et il composait ses toiles comme un organisme vivant où des énergies se rencontrent mais doivent être contrôlées, des poids, des contrepoids, des couleurs plus ou moins lourdes, qu'il équilibrait comme un musicien avec des moments plus ou moins denses et espacés, etc. et il travaille vraiment le rythme des couleurs comme dans *Ad Parnassum*. Et à la fin de sa vie il est proche de l'abstraction lyrique que des Américains ont fait des années après : ce n'est plus qu'un geste sur un fond. Et son processus de création était intéressant : il travaillait d'abord tous ses fonds simultanément, et puis il ajoutait jusqu'à ce que le fond lui évoque quelque chose, et là il gravait sa machine à gazouiller dessus, quelquefois il travaillait à l'aveugle, il provoquait des accidents. Et son style a évolué, il a vraiment voulu redevenir un enfant, désapprendre à dessiner. C'est à la naissance de son fils qu'il s'est rendu compte de ça : que son fils dessinait peut-être mieux que lui, sa manière a basculé à ce moment. Il s'est autorisé tout, comme un enfant qui trouve un tube de rouge à lèvres et commence à dessiner avec, ou découpe sa feuille pour changer la forme du support. Klee s'est remis à s'étonner de tout, comme un enfant. C'est un maître pour moi !?

**Propos recueillis par Damien Panerai**

**Notes**

2) citation extraite du catalogue de l'exposition *Off the Wall*, affiches psychédélics de San Francisco 1966-1969, Thames & Hudson.