

TOUT EST POUPÉE

MICHEL NEDJAR



TOUT EST POUPÉE

Conversations avec Jean-Michel Bouhours

BUCHET • CHASTEL

Avertissement : Les œuvres de l'artiste citées dans le texte ne pouvant toutes être reproduites ici, un numéro suivant le titre renvoie à la nomenclature du catalogue d'exposition *Michel Nedjar, Introspective*, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille-Métropole, LaM, 24 février-4 juin 2017. Commissariat : Corinne Barbant et Jean-Michel Bouhours.

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2021

ISBN : 978-2-283-03221-3

PRÉFACE

Nous sommes dans l'atelier de l'artiste Michel Nedjar, à Paris près de la gare de l'Est, autour d'une petite table encombrée d'objets et de papiers. L'espace fait fonction, accessoirement, de lieu de vie : un lit de 90 cm, une table de travail, une cuisine et une petite salle de bains attenante ; accessoirement seulement, car cette intendance du quotidien occupe peu l'attention détournée par les milliers d'objets et d'images épinglés au mur, accrochés au plafond, empilés à droite et à gauche ; ce sont eux qui composent l'antre de l'artiste, l'athanor de l'alchimiste ou plutôt l'atelier d'un « faux tailleur », d'un tailleur qui aurait mal tourné. Je me souviens de la réaction interloquée de Daniel Cordier quand nous l'avions fait venir là à l'automne 2016 pour un entretien filmé. En 1988, Daniel Cordier avait gravi les six étages pour parvenir à la chambre de bonne sous les toits, dans le quartier de Belleville où Nedjar lui avait montré ses poupées *Chairdâmes*. Enthousiaste, Cordier choisit un ensemble de ces poupées pour la donation de sa collection au Centre Pompidou. Je me souviens de son étonnement et de son émotion, devant un lieu où le temps avait fait son œuvre et qui ne ressemblait à rien de ce qu'il avait connu dans le passé. Pourtant, il devait en avoir vu d'autres ! Lui qui était particulièrement féru d'artistes inclassables et hors limites : d'Henri Michaux à Jean Dubuffet, de Bernard Réquichot à Dado... Daniel Cordier dira avec toute sa sensibilité : « Ce que

je vois ne me rappelle rien (...). Tout d'un coup, je suis ailleurs, et c'est splendide. C'est un rêve, c'est merveilleux »¹.

C'est là, dans cet atelier aux murs couverts d'images d'idoles, encombré de poupées pendues au plafond, de caisses d'objets prêts à être emballés définitivement dans des *Coudrages*, de fétiches, d'ex-voto, de livres en piles, de feuilles de papier et de cartons à pizzas, – l'inventaire est dérisoire ! – que nous avons tenté avec Michel Nedjar de dépasser des souvenirs qui cristallisaient parfois la parole, pour retrouver, en des couches plus profondes de la mémoire, le déroulé d'une vie et d'une carrière, parfois à la surprise du principal intéressé.

Ce furent une suite d'échanges à intervalles réguliers qui finirent par composer ce livre d'entretiens. Les souvenirs viennent y éclairer le présent. Si l'exercice induit inévitablement un regard rétrospectif, d'emblée il suscite chez l'artiste une volte-face, une projection vers le futur, parfois vers une ascèse.

Nous sommes au mois de février 2020, quelques semaines avant la mise en confinement sanitaire qui allait interrompre provisoirement ce travail. Michel me demande si j'ai entendu l'émission « À voix nue » (produite par Maylis Besserie) avec la philosophe et écrivaine Catherine Clément sur France Culture : il y était question d'une histoire juive liée à la guerre, de l'extermination des grands-parents maternels à Auschwitz-Birkenau. Dans l'après-guerre, Catherine Clément découvre sa judéité à l'hôtel Lutetia, alors qu'elle attend avec sa mère ces grands-parents qui ne reviendront pas. Mais au détour de ce récit, une histoire de poupée s'invite, elle vient enrichir ce que nous nous sommes dit, et c'est pour cela que Michel m'invite avec tant d'insistance à écouter l'émission. Catherine Clément y décrit en effet les offices religieux salle Pleyel, après la guerre, le jour de Kippour. Le service religieux de la synagogue de la rue Copernic se déplaçait alors dans cette mythique salle de concerts. Elle décrit le défilé de

1. Extrait de « Michel Nedjar rencontre Daniel Cordier » in C. Barbant et J.-M. Bouhours (dir.), catalogue *Michel Nedjar, Introspective*, Lille Métropole, 2017, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM).

« Torahs majestueuses », habillées de soies et de taffetas comme de véritables poupées. Un Juif sépharade de Smyrne avait même décidé de se marier avec ces poupées, « pour épouser la Torah »...

Michel Nedjar et moi nous connaissons depuis longtemps ; nous nous sommes rencontrés au début des années 1980, autour du cinéma expérimental et du collectif *MétroBarbèsRochechou'Art* qu'il avait formé avec Teo Hernández, Jakoboïs et Gaël Badaud. Avec son film *Gestuel* réalisé en 1978, Michel avait ouvert, au sein de ce groupe d'amis et cinéastes, la voie à un cinéma totalement affranchi de la stabilité du cadre de vision, un tabou déjà brisé par le cinéaste Stan Brakhage aux États-Unis. À Stan Brakhage, Michel Nedjar empruntait volontiers le concept d'une « vision sauvage », dont l'origine est à chercher à la fois du côté du romantisme européen et de celui de la pensée transcendantaliste américaine de Ralph Waldo Emerson.

Pour mieux situer le contexte de l'époque, en ce début des années 1980, il est utile de préciser que le Centre Pompidou avait présenté ces films dès 1976 dans la manifestation conçue par Peter Kubelka : *Une histoire du cinéma*. Cinq années plus tard, la même institution consacrait une rétrospective au peintre Jackson Pollock : en qualité de responsable de la programmation du Cinéma du Musée national d'art moderne, pour célébrer la révolution qu'avait représentée l'expressionnisme abstrait dans l'histoire de la peinture occidentale et plus largement dans les arts visuels, je demandai au théoricien américain, spécialiste du cinéma underground, P. Adams Sitney la conception d'un cycle de films, intitulé : *Cinema in the Age of Pollock*, en accompagnement de l'exposition. Ce cycle montrait, entre autres choses, comment le travail de Pollock et la gestualité mise en œuvre avaient pu essaimer dans le cinéma indépendant américain, à partir des travaux de Marie Menken puis de Stan Brakhage. Nedjar avait déjà tourné *Gestuel*. Sa propre gestualité consistait en un véritable corps à corps entre le cinéaste et le modèle, une danse dionysiaque dans laquelle la pensée est momentanément suspendue au profit de la pulsion. Le processus aux accents chamaniques du cycle de la poupée trouvait sa traduction au cinéma.

En 1997, pour l'exposition *Made in France 1947-1997*¹, je proposais un mur consacré au travail de Michel Nedjar avec l'accrochage d'un ensemble de poupées *Chairdâmes* provenant de la donation Cordier, au milieu desquelles était projeté le film *Gestuel* : ainsi se révélait au grand jour le point de fusion entre l'œuvre plastique et l'œuvre cinématographique de l'artiste.

Cette intermédialité – relation et interaction entre des médias distincts au sein d'une même œuvre – s'était naturellement opérée, chez Michel Nedjar, à partir d'une réflexion sur la figure et la forme et d'un transfert de procédures d'un médium à un autre. À ce moment précis, vers la fin des années 1970, Michel Nedjar réalise le rêve, déjà conçu par Dziga Vertov dans les années 1920, d'un « ciné-œil » ; son propre regard s'abstient de choisir, ne cadre plus, ne photographie plus, ne cinématographie plus, ne compose plus. C'en est terminé des conventions de la représentation issues de la Renaissance, de la pyramide visuelle entre l'œil au sommet et le plan du tableau à la base. L'objet-caméra que Michel Nedjar a dans la main, machine visuelle désorbitée, greffe prolongeant un corps désirant dans un rituel de danse et d'extase, cette machine – prothèse du corps aurait dit Marshall Mc Luhan –, tresse, enveloppe, coud, ficelle, serre et noue l'objet de la concupiscence de son maître. Aller au-delà du désir voyeuriste, grâce à une véritable machine optique et haptique qui défigure puis transfigure son sujet : hypothèse d'une première incursion du sacré dans l'œuvre de Nedjar, qui se vérifiera plus tard avec la rencontre d'Istanbul (cf. *infra*). Avec *Gestuel*, Nedjar apportait sa propre contribution à l'art cinématographique en taillant en pièces le principe de l'espace cinématographique compris à l'intérieur du cadre de l'image. Ce « mur Nedjar » dans l'exposition *Made in France* marquait une étape significative dans la place réservée aux images mobiles dans les accrochages du musée, à un moment de mutation de la muséographie contemporaine où la cohabitation entre médiums traditionnels et médiums issus de la modernité

1. Commissariat de Germain Viatte, alors directeur du Musée national d'art moderne à l'occasion du double anniversaire : les vingt années du Centre et le cinquantenaire de la création du Musée national d'art moderne.

– photographie, cinéma, vidéo – était encore regardée avec suspicion par beaucoup de collègues. Quant à Michel Nedjar, il dévoilait alors au grand jour la pluridisciplinarité de sa création affranchie des catégories artistiques. L'artiste, déjà repéré par Alain Bourbonnais puis par Jean Dubuffet, Daniel Cordier et enfin par Madeleine Lommel, avait désormais des œuvres dans les collections nationales d'art contemporain. Ses poupées mais aussi ses films révélaient sa personnalité de Janus, affranchi des courants et des chapelles.

Le tropisme de Nedjar à l'égard de l'objet-poupée relève-t-il de ce phénomène psychologique de la petite enfance que le psychanalyste anglais Donald Winnicott désignait comme « objet transitionnel » ? Je ne saurais l'affirmer. Au musée de l'Orangerie, on peut voir un tableau du Douanier Rousseau peint en 1904-1905 et intitulé *L'Enfant à la poupée*, dont Michel Nedjar pourrait se prévaloir pour ses « Maternités » ou ses silhouettes portant leurs doubles. Le tableau du Douanier Rousseau montre un regard d'enfant à la gravité inédite, dont l'angoisse se transmet à celui de l'objet-poupée, qui devient en quelque sorte un double. Choisi par l'enfant, cet objet transitionnel qui pourrait aussi bien être un ours, une poupée ou un simple bout de tissu, vient compenser chez l'enfant une désillusion et une frustration vis-à-vis d'une réalité extérieure qu'il ne domine pas. Cette frustration survient après une période de sensation d'omnipotence, au cours de laquelle la mère répond à tous les besoins de l'enfant. Un simple bout de tissu : voilà qui résonne de manière tout à fait particulière chez un fils de tailleur juif. Dans le cas de Michel Nedjar, le tissu représente le processus à rebours du *pharmakon*, tel que le définissait Platon : le poison qui va devenir remède.

Michel Nedjar a échappé à son destin : celui de tailleur ou de styliste. Il a été un déviant, un ailleurs ou un « tailleur » qui a mal tourné, comme il aime à le répéter lui-même. Pour autant, il n'a pas pu se débarrasser du morceau de tissu, le *shmattès*, mot qui en yiddish signifie le chiffon des tailleurs des petits villages de Pologne de sa grand-mère, personnage clé de son propre récit familial. Dès lors qu'on évoque le *shmattès*, surgit la dimension sacrée de ce petit rien, oublié ou abandonné des autres. À partir de ces chiffons, Michel Nedjar fit la poupée, un mot générique qui sur-subjectivait son geste. Peut-être est-ce la raison pour

laquelle il réfuta toujours le mot « sculpture ». Winnicott s'intéressera aux phénomènes de transitionnalité, au transfert et à l'extension à tous les domaines de la culture de l'objet transitionnel d'origine dont on ne fait pas son deuil¹. Cette interprétation de l'objet appliquée à la poupée de Michel Nedjar permet en tout cas de penser que sa création consiste en une extension permanente, peut-être en une répétition *ad infinitum* d'une réappropriation de l'objet transitionnel, objet refusé pendant l'enfance au nom d'un comportement non conforme aux normes dominantes de la société de l'époque.

S'il s'agit là d'une tentative d'explicitation de l'origine que l'artiste ne peut que réfuter, la poupée n'en restera pas là : au gré de l'œuvre, elle s'enrichira de l'apprentissage d'autres cultures, en particulier au Mexique. La poupée mute. Sa transformation confère à l'œuvre de Nedjar une dimension universelle que démontre en particulier le cycle des « poupées de voyage ».

Profondément attachée à la figure humaine, l'œuvre de Michel Nedjar, figurative par définition même si elle est souvent défigurante, fut néanmoins rattrapée par une nécessité d'ordre géométrique. Ce basculement fut provoqué par une vision fugitive, en croisant un passant, un religieux, une « aura » selon la description qu'en donne l'artiste, sur un pont d'Istanbul en 2005, pendant la période du Ramadan, lorsque le quotidien est rythmé par les appels à la prière. Ainsi, les visages des *Kalatas* sonnent-elles la légalité de la géométrie, un mouvement vers une « purification de la figure » comme l'écrira l'historien d'art allemand Wilhelm Worringer². Ils traduisent une aspiration à une perfection, comme si l'aiguille aimantée de la boussole nedjarienne, jusqu'alors folle dans sa course entre diverses cardinalités, s'orientait irrémédiablement vers un nord magnétique spirituel. Le cycle des *Kalatas* marque la récupération de la partie paternelle de

1. Cf. D. W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » (1951), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, P.B.P, tr. fr., 1969, p. 170, cité in J. Cabassut, « Transition et/ou Transitionnalité ? Quelques modèles analytiques à l'usage des sciences humaines... » (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01549160/document>)

2. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1978, p. 53.

TOUT EST POUPEE

lui-même, cette partie manquante du puzzle, une réconciliation avec l'ombre du tailleur qui soudain pouvait s'inverser en lumière.

Si Michel Nedjar revendique de toujours faire appel au *yin* et au *yang*, aux forces antagoniques qui ont rythmé son œuvre, comme un roulis indispensable entre ordre et désordre, pulsion et réflexion, ombre et lumière, déchirage, arrachage et recouture – doit-on dire rapiécages ? –, ce qui s'impose à l'observateur que je suis devenu en le côtoyant régulièrement, c'est un mouvement profond et lent de renversement entre la noire inquiétude de ses débuts vers une certaine sérénité spirituelle devant l'accomplissement d'un cycle. Le temps retrouvé.

I.

LA POUPÉE

JMB : Michel, ma première question serait : pourquoi toute cette création autour de toi ? Gilles Deleuze définissait l'« acte de création » comme un « acte de résistance », résistance notamment à la mort et, a-t-il ajouté, acte qui permet de « libérer une puissance de vie »¹. Qu'aurait été la vie s'il n'y avait pas eu cette création ?

MN : Comment savoir ? Mes premiers souvenirs de ce qu'on pourrait appeler un geste créateur, d'une création ou d'une invention, remontent à l'enfance. Quand on me demande comment c'est venu, j'ai envie de répondre : c'était déjà là. Sans doute dans le ventre de ma mère, je devais dessiner avec son placenta. C'est une métaphore mais je pense que c'est mon « état d'être ». Quand j'étais enfant, à l'âge de la scolarisation, ma mère me disait souvent : « Tu es à côté de tes pompes. » C'est douloureux d'être cancre, d'être le dernier de la classe, à l'écart évidemment et rejeté par le groupe, mais cela m'a permis de réagir contre le destin qu'on m'avait tracé. Devant un problème de maths par exemple, j'inventais, j'interprétais à ma façon et on me disait : « Mais où es-tu allé chercher cela ? » Dans mon esprit, qui était fantaisiste, il y avait une logique mais ce n'était pas la logique commune, rationnelle. En grammaire par exemple, le jour où on m'a expliqué que le féminin prenait un « e », j'en ai mis partout, à tous les mots.

1. Cité par Giorgio Agamben, *Création et anarchie*, chapitre « Qu'est-ce que la création ? », Paris, Bibliothèque Éditions Payot & Rivages, 2019, pp. 29-30.

Tout devait être féminin ?

J'étais dévoré par le féminin. Je ne voulais pas porter de pantalons, j'étais toujours en short pour que la blouse par-dessus fasse une jupe. Je pense qu'on est masculin et féminin mais chez moi, le féminin prenait le dessus, un féminin intérieur. Les jeux de garçons ne m'intéressaient pas ; dans les jeux de cow-boys, je ne pouvais qu'être l'Indien. J'étais surtout fasciné par l'univers des filles. J'avais énormément de difficultés avec les règles imposées. Heureusement, venant d'une famille nombreuse, j'ai échappé à la surveillance de ma mère qui m'a laissé une grande liberté et m'a permis de donner libre cours à mon imagination. Plus tard, on m'a découvert une dyslexie.

Finally, la création au départ n'est-elle pas d'abord dans le « faire », le geste en lieu et place d'un apprentissage, avant même de dessiner ? Une nécessité qui se situe entre le jeu et le faire ?

Le souvenir que j'ai de mes premières inventions, de mes premières créations – aujourd'hui j'appelle cela des créations mais à l'époque je ne les définissais pas –, je dessinais avec de la boue que je trouvais dans le fond des bouteilles retournées, dans les culs de bouteilles qui faisaient office de bordures de jardin. C'étaient de véritables encriers. Avec la pluie, la terre devenait de la boue et, avec une baguette ou directement avec les doigts, je dessinais par terre, je traçais des signes, des dessins. Je ne me souviens plus de ce que je dessinais mais j'ai gardé en mémoire le geste.

Ce geste précède de très loin la poupée ?

Oui, le dessin a précédé la poupée. Je revois le lieu où je faisais ces dessins. C'était dans le pavillon, allée de la Clairière à Aulnay-sous-Bois. Ensuite, nous avons déménagé avenue des Pavillons, toujours à Aulnay, et c'est là qu'a commencé la création de la poupée.

Avec la poupée cassée comme acte fondateur ?

C'était un gros baigneur qui devait appartenir à Hélène, ma sœur aînée. Elle l'a fait tomber. À l'époque, ces baigneurs étaient fabriqués en matière celluloïd, donc assez fragiles et, sous le choc, celui-ci s'est cassé en plusieurs morceaux. Et moi, j'ai eu l'instinct, rapide, de m'emparer d'un morceau, de « voler » une jambe. Ensuite j'ai entouré cette jambe d'un morceau de tissu car chez les Nedjar, il y avait toujours du tissu. Mon père était tailleur, et, derrière le pavillon, il avait un petit atelier avec des morceaux de tissus qui traînaient. C'était le royaume des machines à coudre.

Un lieu où pullulent toutes sortes de tissus ?

Des bouts de tissu qui traînent, des rebuts ; ce qu'on appelle le *shmattès* en yiddish. Cette jambe de baigneur entourée d'un morceau de tissu est devenue ma première poupée. À l'époque, un petit garçon n'avait pas le droit de jouer à la poupée. Rétrospectivement, j'ai compris que les jouets étaient très « genrés ». Or, d'une certaine façon, j'ai échappé à ce conditionnement. L'interdiction de jouer à la poupée, ma fascination devant la poupée, le désir de posséder une poupée... tout cela m'a amené à en créer une. J'ai transgressé une interdiction : transgression ! transgression !

Cette poupée ne peut représenter un corps puisqu'il n'y a qu'une jambe. C'est le morceau d'un corps morcelé qui fait corps. C'est un geste extrêmement primitif dans lequel un morceau peut représenter le tout. En rhétorique c'est une synecdoque.

Si on réfléchit bien, la jambe avec le pied, c'est quand même assez anthropomorphe, non ? J'aurais pu prendre le bras, la main, mais la jambe est déjà en soi un corps... Plus tard, j'ai utilisé de simples bouts de bois, voire des morceaux de branches pour faire des poupées. À partir de là, j'avais compris que je pouvais faire mes poupées, imaginer ma poupée, créer la poupée avec des bribes de choses, des « peu de choses ».

Habiller, emmailloter la jambe c'était lui donner du corps, incarner un être. Cette idée d'emmailloter est également à l'œuvre dans Salomé, le film de Teo Hernández¹ tourné en 1976 autour du thème des sept voiles, film dans lequel tu es protagoniste. Novalis écrivait : « Celui qui ne veut pas, celui qui n'a plus la volonté de lever le voile, celui-là n'est pas un disciple véritable, digne d'être à Saïs. » Et ajouta en note : « Quelqu'un y parvint. Mais que vit-il ? Il vit – merveille des merveilles – soi-même. » (Fragment de 1798). Dans ce film, Salomé danse peu. En revanche les actrices n'arrêtent pas de se voiler et de se dévoiler, de s'emmailloter et de se déemmailloter. Et toi, au même moment, tu fabriquais des poupées en dehors des heures de tournage. La concomitance des deux projets autour d'un thème qui leur est commun, à savoir des rites d'enveloppements/développements est notoire².

J'ai réalisé trois poupées rue de la Goutte-d'Or, là où le film de Teo³ a été tourné. Elles sont faites des chutes et de la pacotille utilisée dans le film. *Salomé* c'est l'univers de la boutique du marché aux puces où travaillait Teo (marché Malik, NdE) : il vendait des perles, de la passementerie, mais aussi des robes de Poiret, des voilages : c'était Byzance !

1. Teo Hernández (1939-1992), cinéaste expérimental d'origine mexicaine que Michel Nedjar rencontre en 1967. Pour le travail de Teo Hernández, se reporter aux ouvrages : J.-M. Bouhours, M. Nedjar et D. Noguez, *Teo Hernández : Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne* (Sélection de textes et notes du cinéaste traduits et présentés par Xochitl Cambolor-Macherel), coll 15x21. Paris, éd. du Centre Pompidou, 1997 ; Andrea Ancira García et Neil Mauricio Andrade, *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico, Buró-Buró/Tumbalacasa, 2019 ; A. Constantin et N. Klanchar, *Teo Hernández. Fragments dispersés de mémoire et de rêve*, Paris, Centre Pompidou/Institut culturel du Mexique, 2019.

2. Cf. mon texte « Mon père était ailleurs » in catalogue *Introspective*, op. cit., pp. 9-21. Dans le champ de la philosophie néoplatonicienne, on retrouve la dichotomie d'enveloppements (*complicatio* : indissoluble unité divine) et de développements (*explicatio* : explication imparfaite). C'est aussi une dichotomie entre mouvement et repos chez Nicolas de Cues : « Le repos est l'unité ponctuelle qui enveloppe le mouvement sous un mode complicatif. Mais si on scrute le mouvement de plus près, on constatera alors que c'est un repos ordonné dans une série. Le mouvement consiste en un développement explicatif du repos, dans le mouvement n'est rien d'autre que l'instant ponctuel. » Nicolas de Cues, *De Docta II*, 3 cité in H. Schwaetzer et K. Reinhardt, *Nicolas de Cues : Anthologie*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 71.

3. Ces poupées (n° 40 à 43) ont été mentionnées par erreur comme ayant été réalisées rue Quincampoix dans le catalogue *Introspective*.

Cela me rappelle le fantasme du cinéaste new-yorkais Jack Smith pour Bagdad et l'univers des Mille et une nuits : Teo Hernández reproduit un univers de l'artificialité propre à l'esthétique queer...

On bouffait, on chiait de la perle, on en donnait aux amis. C'était le premier long métrage de Teo qui alors était sous l'influence du cinéaste Werner Schroeter et de son film *La Mort de Maria Malibran*. Dans la journée, je faisais mes poupées et le soir, Teo tournait son film. L'intuition de faire une œuvre avec la poupée m'était venue au Mexique mais au moment du film, cela était devenu une évidence.

On retrouve dans Salomé la féminité, l'ambiguïté des genres, la lenteur, la lumière du film de Schroeter. On retrouve également le jeu exagérément « posé » des actrices qui s'enveloppent de voiles, dansent avec les tissus et jouent de leur transparence devant la caméra. Pour la rétrospective de tes propres films au Centre Pompidou en 1987, j'avais demandé un texte à Dominique Noguez, qui avait titré son essai avec la formule tellement appropriée de « poupée de lumière ». Il visait sans doute plus spécifiquement ton film Gestuel (1978). Mais est-ce que Monica Carpiaux dans Salomé (1976) n'est pas déjà une « poupée de lumière » ? Est-ce que la continuité transdisciplinaire entre ton travail des poupées et tes films – dont nous parlerons plus loin – n'est pas déjà à l'œuvre en 1977 au travers d'une osmose entre l'univers de Teo Hernández et le tien ?

Cela ne m'a jamais traversé l'esprit. Une de ces poupées par exemple est faite avec des accessoires de la boutique de Teo (n° 41 et 42) ; une autre avec des perles (n° 43) et une troisième avec de la ficelle, de la paille et de la dentelle (n° 40).

Le principe d'enveloppement est récurrent dans ton œuvre car on le retrouve aujourd'hui avec les paquets d'objets arrêtés. Tu continues selon d'autres procédures d'envelopper, d'emballer, de ficeler.

Je continue d'habiller, n'oublions pas que j'ai été apprenti tailleur ! Il y a quelque chose de l'atavisme et de la transmission : je suis fils de tailleur.

On pourrait évoquer les momies ?

Enfant, lorsque j'ai commencé à faire mes poupées, je les enterrais. Donc, retour à la terre, comme mes premiers dessins avec la terre. Je les enterrais pour les déterrer. En les exhumant, quand j'arrivais à les retrouver, il y avait aussi cette notion de temps qui passe, peut-être une métaphysique sur le temps. Je le dis maintenant, bien sûr... Dans mon travail il y a « exhumer » et « inhumer », deux processus antagoniques mais complémentaires. Dans mes dessins, je couvre, j'enterre par des couches successives au moyen de la cire. D'abord, je dessine avec la cire, ainsi les autres couleurs n'adhèrent pas. Ensuite je passe le fer chaud, outil du métier de tailleur, que j'ai dévoyé. Par exemple, l'œuvre n° 207 (cat. *Introspective*) est recouverte de noir. Je pose un papier journal, passe le fer qui fait fondre la cire et fait redécouvrir les couches profondes. Cela accidente le travail et rend le résultat aléatoire, surprenant, inattendu. C'est en regardant le travail d'une restauratrice d'œuvres d'art, Catherine Lascroux, que j'ai vu qu'elle posait de la cire à certains endroits. « Pourquoi la cire ? », lui ai-je demandé. Elle m'a répondu : « Pour protéger ce qui est en dessous. » Et j'ai trouvé cela génial. Mon travail est moins minutieux que celui des restaurateurs mais cela m'a donné l'idée de garder les traces anciennes, comme un palimpseste.

À l'époque le geste d'enterrer était-il surtout destiné à cacher ? Ou bien y avait-il une autre motivation ?

J'ai redécouvert, il n'y a pas très longtemps parce que je l'avais complètement oublié, que quand on circonçoit un enfant dans la tradition juive, on enterre le prépuce. C'était il y a une dizaine d'années : j'assistais à une cérémonie familiale de circoncision, je m'étais installé dans le fond de la synagogue parce que je comptais partir sur la pointe des pieds une fois que ce serait terminé sans dire au revoir à personne... Je ne voyais rien, étant trop loin de la scène où se déroulait le rituel. À un moment donné, je demande à mon neveu Jérémy¹ qui

1. Jérémy Nedjar, neveu de l'artiste et réalisateur de films.

m'accompagnait ce qu'était en train de faire le rabbin penché sur l'enfant, et il me répond : « Il lui donne un morceau de sucre avec un peu d'alcool pour l'endormir légèrement. Après, le rabbin se penchera sur l'enfant et lui coupera le prépuce. » « Et ensuite ? » demandai-je. « Il va mettre le prépuce dans une boîte. Ensuite on va lui faire une poupée... » Je sursaute en entendant cela. « Quoi ? » Il ajoute : « On va lui mettre un pansement, on appelle ça faire une poupée. » Le mot « poupée » résonne à mes oreilles. La poupée, le sexe, la blessure : j'étais secoué. Finalement, je reste à la cérémonie, intrigué. Ensuite, la grand-mère du petit, ma cousine Lydia, vient me voir avec la boîte et me dit : « Tu vois, je pense qu'il doit y avoir beaucoup de prépuces dans le jardin d'Aulnay. » Je reste un peu éberlué et elle ajoute : « Parce que le prépuce, on l'enterre. » Nous étions quatre garçons dans la famille ! Alors tout cela faisait sens : la poupée, le sexe, le pansement... Et puis il y a un autre souvenir d'enfance : nous étions en vacances avec mes parents à Saint-Martin de Bréhal en Normandie : un jour, mon père se coince la peau du pénis avec la fermeture Éclair de sa braguette ; à l'époque, il y avait de grosses fermetures Éclair ! On l'entend hurler « Aïe ! aïe ! aïe ! » Il s'en va se faire soigner puis revient en disant : « Je me suis fait une poupée. »

Ce souvenir et cette cérémonie ont produit deux échos dans ma tête.

L'un s'est produit il y a une dizaine d'années, mais l'autre est un souvenir beaucoup plus ancien, n'est-ce pas ? Était-ce conscient ou une réminiscence ?

Il est devenu conscient au moment où j'ai participé à l'émission à France Culture avec Allen S. Weiss sur la poupée¹. À ce moment-là, j'ai raconté l'histoire de mon père. Mais la cérémonie dont je viens de parler a produit un second écho plus récemment. La connotation sexuelle de la poupée est limpide mais en revanche ses liens avec la religion ne sont pas si évidents. La poupée, Israël, la circoncision... D'un seul coup, je suis rattrapé par ma judaïté. Elle me saute

1. Allen S. Weiss et Gregory Whitehead, *L'Indomptable (La Danse des poupées)*, « Atelier de création radiophonique », France Culture, 22 décembre 1996.

en pleine figure ! Quand j'ai exposé au musée d'art et d'histoire du Judaïsme (mahJ), jamais dans ma vie j'avais imaginé exposer dans un musée d'art juif. Et pourtant mon univers était imprégné du traumatisme de la Shoah, mais sans une conscience aiguë de ma judaïté.

Pourtant, en 1961, la diffusion à la télévision française du film d'Alain Resnais Nuit et brouillard te fait prendre conscience d'une appartenance à un peuple et une culture qui avaient été les victimes du plus grand génocide de l'Histoire. Le mystère de l'origine de la poupée est-il levé ?

Surtout pas ! C'est une explication qui doit rester ouverte : des éléments nouveaux peuvent surgir. La poupée est présente physiquement, symboliquement, religieusement, culturellement, métaphysiquement...

Les Chairdâmes m'amènent au mythe juif du Golem dans lequel le rabbin de Prague reçoit le commandement divin de créer une créature surhumaine, un Golem, avec de l'argile, qui protégera la communauté juive menacée. N'as-tu pas toi-même cherché à créer des golems pour conjurer tes mauvais démons ? N'est-ce pas là le premier signe d'une judaïté impensée ? Marc-Alain Ouaknin, dans un texte intitulé « La nudité des visages » publié dans le catalogue de ton exposition au LaM, m'a appris que le mot Golem avait dans la langue hébraïque au cours de son évolution, à un moment donné, signifié « Poupée ». Le mot « poupée » est pour le moins polysémique. Nietzsche qualifiait l'acteur dans les tragédies grecques de poupée parce que, incarnant une forme d'idéalité, il était dissimulé sous un masque, le corps recouvert de manteaux et coussins, autant d'artifices pour déplacer l'apparence anthropomorphe.

C'est Adâm le glébeux dans la Genèse : « Nous ferons Adâm le glébeux à notre réplique, selon notre ressemblance¹. » Dans le film de Pabst, *Golem*, on place une lettre sacrée sur le plexus du Golem et quand on veut le détruire, c'est une petite fille qui réussit à le lui arracher. Avec ce mot « création » qui

1. La Genèse I-26.

est ambigu, il ne faut pas se prendre pour le Dieu créateur : nous ne sommes que des humains, de vagues *ersatz*. Dans notre inconscient, il y a une ambiguïté quant à la volonté d'être des démiurges.

Tu m'avais aussi parlé d'un autre souvenir, celui de ta grand-mère qui te parlait toujours des enfants en Pologne dont on emmaillottait le corps.

Je crois que c'était moins pour pallier une faiblesse que tout simplement par tradition. Pour autant, ma mère me disait que c'était pour que les enfants n'aient pas les jambes arquées et que leurs membres restent bien droits. Dans les tableaux religieux du Moyen Âge, le petit Jésus y est représenté avec tout le corps enveloppé. Je pense que c'était une pratique assez universelle.

Au-delà des tentatives d'explicitations des origines, transparait dans ton œuvre, de manière de plus en plus transparente avec le temps, la question de la mort et de la disparition. La fonction de la momie est de s'opposer à la disparition du corps, de tenter ainsi de conjurer ce phénomène naturel de la vie et la mort, de donner de l'éternité au charnel.

Dans le plus ancien de mes dessins qui date de 1960 (n° 1 du cat. *Introspective*), le visage a des yeux en amande dont la forme est empruntée à l'iconographie égyptienne. J'avais treize ans, c'est un dessin à la gouache. Ma mère me demandait souvent : « Pourquoi tes visages sont si tristes ? » (Entre parenthèses, plus je le regarde, plus je le trouve ressemblant à ma mère !) J'étais complètement fasciné par l'art égyptien quand j'étais enfant. La momie permet de rendre le corps éternel au moment du voyage vers le royaume des morts : le *Ka* m'a beaucoup intéressé, le double spirituel du mort. La momie, l'art égyptien, tout cela m'a évidemment interpellé. Enfant, je dessinais des objets, je faisais des petits autels avec de la pâte à modeler, à partir de la symbolique égyptienne.

Dans la mythologie égyptienne, Osiris, qui règne sur le pays, est tué par son frère Seth, par jalousie. Alors Isis, qui est à la fois la sœur mais aussi l'épouse d'Osiris, va chercher à reconstituer le corps d'Osiris tué et découpé, en rassemblant

les morceaux éparpillés et en les emmaillotant (d'où la momie) pour lui redonner magiquement le souffle de la vie ; tout cela provisoirement, le temps qu'Osiris puisse donner à Isis un enfant, qui sera Horus. On retrouve ce mythe chez les Grecs avec le démantèlement du corps de Dionysos, né trois fois, et qui fut dépecé par les Titans. Dans le récit de Diodore de Sicile, c'est sa mère Demeter qui va rassembler les morceaux et ainsi lui redonner vie. Ta propre scène primitive où tu ramasses cette jambe de baigneur cassé pour en faire une poupée reproduit de manière « insue » et inconsciente un des grands mythes de l'humanité. Ce n'est pas banal !

Mais il manque chez Osiris quelque chose dans la reconstitution du corps. Il manque même un sacré morceau ! C'est très important.

*Il manque le sexe jeté dans le Nil et avalé par un poisson ; il manque la poupée...
Il manque la poupée, eh oui !*

Cependant ce n'est pas si clair car Osiris ensemence Isis transformée en oiseau posé sur son phallus ! Il a dû être retrouvé...

Je connais d'autres histoires personnelles de poupées. L'une des plus étranges est celle de la poupée du Guatemala. Un jour, je me promenais dans un marché au Guatemala lorsque j'ai aperçu, près d'un petit étalage de pommes (ou de pommes de terre, je ne me rappelle plus au juste, je crois que c'étaient des légumes), une dame qui vendait des poupées qu'elle avait fabriquées. Ces poupées étaient vraiment très fragiles, non pas cousues mais juste nouées, faites de bric et de broc. Je m'arrête et c'est le flash car la poupée de mon enfance se trouvait devant mes yeux. La dame en avait une dizaine. Je lui demande le prix ; je n'avais pas assez d'argent sur moi mais je lui dis de me les mettre de côté. Je parlais un peu espagnol et je conviens avec elle de repasser le lendemain ; je lui avais même laissé des arrhes avec le peu de monnaie que j'avais sur moi. Marché conclu, je m'en vais tout heureux. Le lendemain, impossible de retrouver le stand ; il faut dire que le marché était immense ; c'était à Chichicastenango, au pays des Mayas. Je revois encore le costume de cette femme, le bleu des tissus

guatémaltèques. Je cherche, affolé, mais impossible de la retrouver. En fait, ce n'est plus elle qui est sur le stand, mais une jeune fille. Je demande à celle-ci où est passée la dame d'hier, et elle me répond : « Elle est morte. – Comment ça, elle est morte ? – Oui, elle est morte cette nuit. »

Sais-tu à quoi étaient destinées ces poupées ?

Elles étaient destinées aux petits enfants pauvres.

Elles n'avaient aucune fonction rituelle ?

Non, elles étaient fabriquées pour les petits enfants. Il n'y avait pas encore de plastique à l'époque. Quand je suis retourné au Mexique, le plastique avait envahi tous les marchés. Maintenant, pour trouver une poupée en tissu, il faut chercher longtemps. J'en ai trouvé quand même, mais il a fallu que je cherche sous les stands, dans la poussière, parce que la poupée en plastique avait tout envahi. Donc, la fille me dit : « Elle est morte. » J'ai compris que c'était une mort subite. Elle me dit : « On est tellement pauvres qu'il me faut de l'argent pour l'enterrement. » Je lui ai donné de l'argent. La mort et la poupée sont toujours liées... Dans ma tête, ce lien est intime, la poupée est habillée par la mort. Dans les Cyclades ou au Pérou, les poupées sont des objets psychopompes : on les trouve dans les tombes.

L'emballage qui caractérise les poupées baptisées Chairdâmes, remarquées par Jean Dubuffet puis par Daniel Cordier, marque une rupture brutale : ces objets perdent l'aspect joyeux et folklorique de la production des années 1976-1977 dans laquelle les tissus étaient très colorés, après le retour du Mexique. Les poupées deviennent ensuite sombres et terreuses, avec de vieux tissus trempés dans la boue, le sang d'animal, etc. Soudain, à la manière d'Alice, nous passons de l'autre côté du miroir. Ces Chairdâmes semblent provenir d'un outre-monde, de l'Hadès grec. Devant elles, nous plongeons nous-mêmes dans l'univers des cryptes et des catacombes : tu as toi-même évoqué une fosse dans laquelle tu étais tombé après avoir pris conscience du génocide juif. Dans ton histoire personnelle

et familiale, il s'agissait de la Shoah mais ce pourrait être également l'enfer des tranchées de la Somme pendant la Première Guerre mondiale : un effet de béance, de gouffre. On pourrait regarder ces Chairdâmes comme des objets d'archéologie funéraire. Le sac de jute et la boue en font des objets chtoniens ; la terre devient un matériau de prédilection, quasi impératif. Ton travail ne relève pas du modelage au sens traditionnel du terme mais consiste en de véritables cérémonies au cours desquelles tu enterres, tu ensevelis ce qu'ont fabriqué tes mains puis tu les exhumes longtemps après. Ce sont des gestes et des processus quasi rituels.

Il est arrivé que je ne sache plus où j'avais enterré les poupées. Lorsque je les déterrais, il y avait eu une métamorphose de la matière. Je me souviens de l'odeur, une odeur assez forte de moisissure, de pourriture. La matière changeait aussi un peu de couleur. L'état des poupées, leur aspect m'impressionnait.

Quand tu commences les Chairdâmes, tu réactives ce principe de l'enfance, de la pourriture ?

Oui, je pense qu'il y a quelque chose comme cela. Les poupées que j'ai fabriquées à mon retour du Mexique sont encore reconnaissables dans leurs couleurs. Puis j'ai connu une mésaventure amoureuse et j'ai fait un retour sur moi-même : qu'avais-je fait de ma vie, quel en était le sens ? Pourquoi mon désir était-il homosexuel et non hétérosexuel, pourquoi l'un et pourquoi pas l'autre ? Tout cela m'a conduit à une profonde dépression, une déstabilisation profonde de mon être. Et puis je suis devenu très violent, je ne me supportais plus... même quand j'allais au cinéma et que je voyais les gens s'embrasser, je sortais, je gueulais, j'étais vraiment très en colère. À ce moment-là, Teo, constatant mon état de violence, m'a dit : « Écoute Michel, tu dois te soigner ; soit tu vas voir un psychiatre à l'hôpital, soit tu prends des médicaments, mais ça devient grave maintenant. » Alors, je me suis dit que je n'irais pas à l'hôpital et que je ne prendrais pas de médicaments non plus, mais que j'allais essayer de m'en sortir avec la création de la poupée. Elle revenait pour m'aider.

En même temps, pour me faire de l'argent, je confectionnais des vêtements que je vendais au marché aux puces, dans le stand de ma grand-mère. Il y avait même une machine à coudre à Belleville¹, celle de mon père qui me l'avait prêtée. Dans cette descente aux enfers, je déchire les vêtements, je déchire la doublure, je mets les vêtements à l'envers, et, entre la doublure et l'apparence du vêtement, je découvre tout le travail qui a été fait à la main. L'envers était un miracle !

Justement, je voulais venir à cette autre procédure, la déchirure, qui caractérise aussi ton travail des années 1976-1978. Cette déchirure a-t-elle finalement vocation à te faire désapprendre le métier qui était le tien ?

J'ai noué... j'ai déchiré le vêtement, et entre la doublure et le vêtement il y avait tout ce travail à la main que j'avais trouvé très beau et qu'on ne voit jamais puisque c'est caché, mais tout est là, la structure pour tenir le vêtement, la carcasse, le squelette du vêtement ; c'est un travail incroyable qui est protégé à l'abri des regards. On cache tout cela avec une doublure. Ces entrailles du vêtement m'avaient émerveillé. Ensuite, j'ai voulu souiller ces tissus démantelés, j'avais acheté des grandes bassines dans lesquelles je trempais les poupées dans des bains de matières, faites d'eaux sales et boueuses : un bain rituel. Abîmer, m'abîmer dans l'urgence de me saigner, de me chercher ainsi.

Dans la déchirure, il y a l'idée de renier le métier d'antan.

L'idée de tout foutre en l'air. De déchirer ou bien de hurler.

... de tout mettre en l'air, de renverser les choses, d'aller voir le squelette, de montrer l'intérieur des choses, l'organisme, les mystères de l'organisme du vêtement ?

De rompre avec le métier du père, de bousculer le destin, mon propre destin.

1. Quartier du premier atelier que Michel Nedjar a occupé après sa séparation physique avec Teo Hernández (NdE).

Cette rupture passe par un langage plastique que tu inventes. Tes propres tourments psychologiques trouvent soudain en la poupée la catharsis. Cela te paraît-il une explication assez juste ?

Aujourd'hui, cela peut s'analyser comme cela.

Le renversement, on va le retrouver plus tard, avec les poupées dites « enversées ».

Une vieille amie du marché aux puces m'avait offert ses tapisseries *kitsch* à mourir ; leur envers m'intéressait beaucoup plus. L'envers des choses c'est l'univers du chaos, le bordel, les nœuds.

C'est très nietzschéen ce que tu dis : la dialectique de l'apollinien (image/apparence) et du dionysiaque (pulsionnel). Et les poupées enversées ?

Cela commence en 2007. Sophie Besnehard, une amie, m'apporte un jour des poupées folkloriques en me disant : « Tu feras bien quelque chose avec cela. » Cela a provoqué une création nouvelle ; j'ai démonté leur apparence. Je les déshabille pour les rhabiller à l'envers, à savoir les vêtements qui étaient au-dessus passent en dessous et vice versa. Elles en deviennent méconnaissables, leur apparence originelle s'évanouit. Elles deviennent plus intéressantes, plus énigmatiques, plus fortes ; elles deviennent chamaniques. Il faut se méfier des apparences !

La déchirure comme geste artistique, est-ce une déchirure intérieure ?

Dans ce moment de ma vie où je tombe dans cette mélancolie, cette fragilité, cette faille, je quitte Teo ; on reste amis, mais je décide de ne plus vivre avec lui et de vivre à Belleville, seul. Au Mexique déjà¹, je sentais que si je voulais faire quelque chose, je devais prendre le large... J'ai continué le lien du cinéma

1. M. Nedjar évoque un voyage de plusieurs années au Mexique qu'il fait en compagnie de Teo Hernández et dont ils reviennent en 1976. À Roger Cardinal, il confiera qu'il avait au retour du Mexique « le désir d'œuvrer dans la magie », in publications de la Collection de l'Art Brut (Fascicule n° 16), Lausanne, 1990.

avec lui, je le voyais tous les jours, on s'appelait régulièrement, mais je voulais me connaître au travers de cette crise. Qui suis-je, moi, Michel Nedjar ? Et je sentais que si je restais avec lui, je ne pourrais pas faire ce travail sur moi. Mais Teo était toujours là, en moi bien sûr.

Si tu n'avais pas rencontré Teo, aurais-tu été artiste ?

Ce n'est pas sûr. Je pense que mon destin aurait été tout autre. Je ne sais pas.

Tu as souvent raconté qu'il t'avait conforté dans la voie de la création, qu'il t'avait mis une caméra dans les mains. On comprend qu'il a été un véritable mentor...

Il m'a fait confiance... Comme souvent quand tu entends des témoignages, « il faut quitter le maître à un moment donné ». Cela s'est fait sans crise. C'est moi qui ai décidé. Teo était toujours là à côté de moi. J'avais rencontré Pascal¹ mais lorsque j'étais pris d'angoisse, ce n'est pas à Pascal que je me confiais mais à Teo. C'était autre chose avec Pascal mais je ne pouvais pas lui parler de mon mal-être... C'était Teo qui pouvait m'aider.

Une personnalité solide par rapport à toi ?

Pas si solide que ça. Les angoisses, les moments de fragilité, il les connaissait aussi. Je connaissais la fragilité de Teo puisqu'on avait quand même vécu ensemble. Mais il était de sept ans l'aîné. Dans ma tête, c'était quelqu'un de plus âgé qui avait déjà une expérience dans la vie. Pascal était plus jeune que moi de sept années. A contrario, j'avais l'impression que j'éduquais Pascal. J'étais juste au milieu des deux. Quand ils sont morts tous les deux, je n'avais plus mes béquilles, plus rien ! Vas-y Nedjar, démerde-toi tout seul. Pour revenir à ma relation avec Teo, il n'y a jamais eu de séparation. La rencontre de Teo, c'est

1. Pascal Martin : peintre, dessinateur et photographe, compagnon de Michel Nedjar de 1978 jusqu'à sa disparition en 1994. Outre les films de Nedjar dont il est le protagoniste, Teo Hernández lui a dédié un film intitulé *Pascal* et Gérard Courant le *Cinématon* n° 485 avec la mention de profession : « concierge et photographe ». Il a également exercé le métier de « formateur » pour un centre de réfugiés tamouls.

la rencontre d'un homme doux et bienveillant. Quand je revois les films avec Jean Gabin ou bien que je rencontre des amis de mon âge, le rôle du père, c'est en noir et blanc, ce sont des personnages en costumes gris à veste croisée. Mon père... je le voyais très peu. Le peu que je le voyais, ce n'était pas marrant, mais je me rends compte que je n'étais pas le seul. Quand je pose des questions à mes frères et sœurs, est-ce qu'il était violent avec vous, ils me disent : « Non, tu étais vraiment la bête noire... » J'ai beaucoup réfléchi à cela. J'étais très proche de ma mère : il y avait même une complicité particulière entre moi et ma mère. Elle m'emmenait souvent au cinéma ; on partait tous les deux comme des amoureux. On allait au Moulin Rouge, je me souviens du *Ballon rouge*, du *Petit canard*, de Saturnin avec la voix de Robert Lamoureux... Nous rentrions comme deux complices à la maison. Je me souviens d'un jour : nous étions dans le bus, elle portait un manteau de fourrure, et je m'étais blotti dans son manteau, c'était le pied ! C'était un amour très très fort. Une fois, au lieu de partir avec moi, elle est partie avec mon frère, et dans la rue, je l'ai traitée de putain ! Elle l'a raconté à mon père et mon père m'a mis une sacrée rouste ! Plus tard, quand j'ai demandé à mes frères et sœurs si elle les emmenait au cinéma, ils m'ont répondu : « Une fois ou deux mais pas souvent. » Alors que j'allais souvent au cinéma avec elle ; l'esquimau ou le petit gâteau à l'entracte, le caramel Dupont d'Isigny, ah...

Le fait d'avoir eu cette relation privilégiée...

Une fois, mon père m'a dit : « Si j'ai un fils pédé, je le tue », en me regardant avec un couteau dans les mains. Il devait se douter, vu ma sensibilité et que j'étais toujours fourré avec mes sœurs en train de me déguiser en fille... Mes sœurs étaient heureuses, elles me maquillaient, me déguisaient, et j'étais heureux ainsi... On jouait à la princesse et j'étais toujours une princesse, mais jamais le prince, le héros ou le chevalier. Le monde des femmes m'attirait beaucoup, et l'univers féminin continue de m'attirer beaucoup. Quand je suis dans un groupe de femmes et d'hommes, je vais toujours vers les femmes. Ce sont mes affinités électives, des liens de sensibilité sans doute.

Revenons au nœud. Nous en avons parlé brièvement mais c'est quelque chose qui est très présent dans ton travail. Les nœuds sont omniprésents. Tu fais des nœuds pour « fermer » la poupée, afin qu'elle ne se désemmailote pas. De la même manière que la boue du jardin dans le culot de la bouteille étalée avec un bâton, c'est un geste encore une fois primordial qui nous ramène aux sources du « faire » artistique. Mircea Eliade avait étudié les contenus magiques et religieux du liage dans les mythes, les religions et les superstitions dans un panel géoculturel suffisamment vaste pour en démontrer le caractère universel. Dans la culture grecque, les trois Moires, qui deviendront chez les Latins les trois Parques, sont des fileuses qui président aux destinées humaines. Dans la religion brahmanique, Varuna est un dieu qui noue ses victimes, et puis d'autres dieux comme Indra sont invoqués par les victimes pour dénouer des liens, qui sont associés à la maladie et à la mort. Le nœud, le lacet, la corde sont des symboliques universelles, des archétypes que l'on retrouve également dans le langage. On parle du fil du temps, du fil de la vie rompu avec la mort, du nœud d'un problème à résoudre...

On faisait un nœud à son mouchoir quand on était petit pour se rappeler certaines choses.

De manière plus prosaïque, un nœud, c'est la convergence d'éléments qui vont se rencontrer et qui faisant nœuds ne se séparent plus : le nœud assure une stabilité, une pérennité. Chez toi, il y a tout cela en même temps, me semble-t-il. Tu travailles avec du tissu, du fil, de la ficelle et tout cela a l'obligation de se nouer pour se structurer. C'est en faisant des nœuds que tu construis, et ta propre vie, pour laquelle tu évoques souvent la métaphore de la toile d'araignée, est une construction de fils reliés entre eux.

Des liens, un réseau de fils...

Parmi tes derniers travaux, les Coudrages pourraient être qualifiés d'assemblages ou de collages par le monde de l'art. Mais ce serait réducteur, voire inexact. Le collage est une coupe, une procédure assez « froide » qui se fonde sur l'écart dans

la juxtaposition pour donner un nouveau sens, créer une autre dimension spatiale, temporelle, onirique ou irrationnelle en référence aux « Cadavres exquis » surréalistes par exemple. À cause de la symbolique universelle dont nous avons parlé, la couture qui prévaut pour les Coudrages est une procédure « chaude », qui associe des éléments de bribes de vie représentées par les images et les vignettes, publicités, emballages, avec une dimension magique forte.

Des réseaux. Des bouts de monde, des bouts de « peu » de monde. Le « peu » c'est-à-dire des papiers sans importance. « Le coudrage d'être soi ».

Qu'est-ce qui t'intéresse dans le « peu », dans le « sans importance » dans – pour paraphraser Robert Musil – le « sans qualités » ?

Il y a toujours cette dimension de récupération qui relève du *shmattès*. On peut donner au *shmattès* une dimension philosophique, c'est transcender le « peu de rien » dans une nouvelle existence, c'est retrouver une part de sacré qui est nichée en toute chose, même dans le déchet. Faire du déchet, de la chute, un miracle ; c'est là, c'est tout.

Le peu est un tremblement, un moment d'équilibre instable au cours duquel ton geste in extremis rattrape de la chute et de la disparition définitive.

Cela peut être lié à ma culture juive : les juifs sont obsédés par les traces, par la mémoire. C'est le geste insensé de vouloir tout sauver de la disparition. Une fois, on m'a demandé pourquoi je dessinais sur des papiers ou cartons de récupération, voire les emballages gras de mes déchets alimentaires.

Dessiner sur le sale, sur l'impropre...

J'ai répondu que cela me donnait une très grande liberté. Parce que quand j'achète des feuilles à dessin qui ont un prix, le matériau à ce moment-là me conditionne, me met la pression ; je ne peux pas rater mon coup. Je ne cherche pas à faire du « beau dessin ». Ces papiers de récupération me permettent de récupérer l'aléatoire du geste de la création... la stupéfaction !

C'est un acte rédempteur, une sublimation. Tu as évoqué la transcendance dans le shmattès tout à l'heure...

Mon acte créatif est *shmattès*. Les papiers usagés ont une mémoire ; ils m'offrent une possibilité, une chance de faire survivre la matière.

Revenons à l'énigmatique expression « Coudrage d'être soi », au-delà du calembour...

Pour moi, c'est tellement évident. Par exemple, cette crise vis-à-vis du métier de mon père, l'envie de me débarrasser de la machine à coudre, était une faille. Je me suis faufilé dans cette faille. Je me souviens, quand je faisais les *Chairdâmes*, ça allait vite, j'étais dans un état de transe, je n'avais pas le temps de coudre et par conséquent je nouais au lieu de coudre. Et dans la douleur, en plus, car au cours du « coudrage » je me piquais souvent, je saignais. Mais, dans la douleur, dans la faille, dans cette descente, je n'étais pas très conscient du moment présent. Je parlais en déliquescence et le nœud rassemblait, il rassemblait les matières mais il rassemblait mon être aussi. Quand je faisais une poupée, dès qu'elle était terminée je la plongeais dans ce « bain rituel » de matières « excrémentielles » que j'avais préparé dans une grande lessiveuse. Je n'attendais pas d'avoir dix poupées pour le faire. Non, chaque poupée devait être baignée tout de suite, ritualisée tout de suite ! Une fois trempée, je la faisais sécher à la fenêtre à Belleville.

Le nœud, c'est ce qui procède de la transformation de l'informe vers la forme ?

C'était pour rassembler... l'informe de la forme... oui sans doute parce que sinon c'était mou. Au contraire, avec le nœud, je voulais aller très vite et rassembler les matières. Je cousais de temps en temps, en plus avec des grosses aiguilles parce que les matières étaient dures et épaisses à traverser, presque impénétrables... J'étais dans un tel état, dans la transe du travail, que je ne voyais pas ce que je faisais. Je l'ai nommé « poupée » mais le processus allait plus loin... je pense qu'en fin de compte, je n'ai jamais confectionné de poupées, dans le sens de leur usage commun. La poupée dans mon univers personnel,

c'est un désir ; ce que je crée est la conséquence de la poupée interdite, c'est un acte transgressif. C'est au-delà de la poupée ; j'avoue que je n'y avais pas pensé auparavant. Vers 1980, j'ai eu une expérience mystique en trempant la poupée dans ce « bain rituel » : ce fut très court mais j'ai été pris de panique. Ce n'était plus moi. J'ai décrit cette expérience mystique dans les entretiens avec Françoise Monnin : « J'étais dans un mille-feuille que je traversais, et je sentais que je traversais des couches de matière, végétale, animale... J'étais presque arrivé au "noyau". J'ai eu si peur que j'ai relevé la poupée¹. »

Ce moment que tu décris comme mystique, était-ce la mort que tu avais convoquée ?

Pas du tout. J'ai eu le sentiment intuitif de toucher le noyau fondamental de la vie.

C'est un en-deçà de la poupée ?

Il y a le désir : la poupée, c'est inaccessible, je pense que cela a toujours été inaccessible et que cela n'a jamais été une chose-poupée, même si je la nomme poupée. C'est peut-être même en-deçà. Trans-poupée ? Un en-deçà ? Une méta-poupée ? D'un seul coup, là, je réalise que cela n'a jamais été une poupée, puisque quand on m'offre des poupées, je n'ai qu'une obsession, les transformer pour en faire autre chose ; une chose que je ne parviens pas à dire avec des mots.

Tu veux dire que la poupée n'est qu'un stade transitoire ?

La poupée a été pulsionnelle, sismique, tellurique.

Nietzsche dans Par-delà bien et mal, prétend que tout est d'origine pulsionnelle, y compris la philosophie ou les sciences. Il aurait rangé assurément ce « moment de la poupée » comme une « volonté de puissance ». Une causa prima. Tu sais

1. Michel Nedjar et Françoise Monnin, *Michel Nedjar : Le chantier des consolations. Entretiens avec Françoise Monnin*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2017, p. 38.

qu'André Masson, qui était un nietzschéen convaincu, décrivait des sensations semblables quand il exécutait ses dessins automatiques et qu'aux États-Unis, pendant la guerre, il qualifiait sa peinture de peinture tellurique ? Mais je reviens aux Chairdâmes : elles ont un aspect fœtal et, il faut bien le dire, morbide qui souvent impressionne ton public.

Moi je ne les vois pas comme cela. Il n'y a rien de morbide dans mon travail. Bien au contraire. Je les vois autant comme des fœtus, c'est-à-dire des origines de la vie, que comme des cadavres. Elles sont à la fois naissance, mort et renaissance. Elles sont le Tout-être de la vie. Je voulais construire avec cela un fondement de mon Être, pour retrouver au détour de cette crise profonde l'enchantement de l'enfance. Alfred de Vigny a dit : « Une vie réussie est un rêve d'adolescent réalisé dans l'âge mûr. » Je me pose la question, est-ce que ce que je fais relève de la catégorie « art » ? C'est peut-être plus que de l'art en fin de compte ? Ce sont des questions pour lesquelles je n'ai pas la réponse mais en fin de compte ce que je crée n'a jamais été une poupée.

On ne peut pas réduire ton processus artistique au simple fait d'un interdit et d'une nécessité de substitution d'un objet auquel tu n'as pas accès, puisque, devenu adulte et indépendant, c'est une chose assumée.

Quand je suis allé voir le film sur l'artiste brut André Robillard¹, il y a eu à la fin du film un débat, et comme je le connaissais bien, on m'a invité à parler au nom de l'association L'Aracine. À un moment donné, une dame d'un certain âge me demande : « Monsieur Nedjar, vous êtes artiste, qu'est-ce que vous faites ? », et j'ai répondu : « Je ne suis pas là pour parler de moi, mais pour parler de Robillard, mais si vous voulez savoir, allez sur Internet, vous verrez tout mon travail. » J'ai ajouté : « j'ai commencé par faire des poupées. » Après avoir dit ça, je sentais que je trichais. Cela a déclenché un trouble dans ma tête. Une poupée est une poupée, mais ce n'était pas ce que je voulais dire ! J'ai senti que cela dérapait, que quelque chose n'allait pas dans ma « terminologie ».

1. Henri-François Imbert, *André Robillard, en compagnie*, 2018, 92 min.

Pour les *Chairdâmes*, je ne parle pas de création mais d'exhumation. Un jour, un collectionneur vient me voir pour m'acheter une poupée : il me demande : « Est-ce que vous pouvez me la signer ? » Or je ne signe pas les poupées – c'est compliqué de signer là-dessus – ou alors je signe un bout de papier ou un truc comme cela. Je lui ai répondu : « Elles ne sont pas signées, mais elles sont saignées, je peux vous le garantir ! » Souvent, je me pique avec les aiguilles en les faisant, on peut retrouver mon ADN là-dessus, on saura que c'est du Nedjar, cela vaut toutes les signatures ! Il n'a pas bien compris... Mes dessins non plus, je ne les signe pas, j'ai des collectionneurs qui viennent et qui veulent des œuvres de la première époque. Mais comme elles ne sont pas signées, ils me demandent de les signer à l'arrière. Cela me dérange un peu, mais je le fais pour leur être agréable.

C'est toi-même qui as refusé qu'on nomme tes objets des sculptures et qui a voulu garder le mot « poupée ». Finalement, aujourd'hui, tu sembles plus indécis.

Oui mais ce ne sont pas des sculptures non plus. Je ne mettrais pas le mot « sculpture » là-dessus, même si ce sont des objets en trois dimensions. Je trouve d'abord que le mot « sculpture » est tellement lourd culturellement, tellement académique bien que cela ait beaucoup évolué au xx^e siècle. Le mot « sculpture » n'est pas dans mon vocabulaire, il me gêne énormément. Le mot crée trop de distance. Le mot « poupée » est plus intime, plus affectif, plus désirant.

Depuis Marcel Duchamp, on emploie souvent le mot « objet » plutôt que sculpture. On a vu que la poupée était polysémique, et que le mot recouvrait d'autres objets que le simple jouet d'enfance. La poupée pourrait être « objet », mais elle disparaîtrait sans doute sous le mot « objet », avec la dimension émotive, passionnelle, rituelle de ce que tu crées. Parmi toutes ces poupées, il y a la poupée Barbie... Une poupée particulière puisque tu ne l'as pas fabriquée, tu l'as trouvée. C'est un ready-made mais aussi une poupée « enveloppée ».

Elle n'est pas enveloppée, elle est ficelée de fil noir.