

DÉRANGER L'ORDINAIRE
DISTURBING THE ORDINARY

Valérie Da Costa *entretien avec Stéphane Thidet*
Valérie Da Costa *interview with Stéphane Thidet*

J'ai découvert ton travail en 2006, au moment de l'exposition *Guet-Apens* à La Générale, et ce que tu montrais (une sorte de valise) tenait à la fois de la sculpture et de l'installation. Tes travaux antérieurs se situaient-ils déjà dans ces registres-là ?

J'ai commencé par faire des micro-installations appelées « petits opéras » avec des enceintes et des diapositives, des pièces en volume, de la vidéo et beaucoup de son en tant que matériau [...] sans jamais vraiment me sentir sculpteur, même encore aujourd'hui. J'utilise des espaces, des objets, des lieux et des dispositifs, sans avoir un propos sur la forme, qui arrive bien souvent en deuxième plan. La question du médium et du matériau ne s'est jamais vraiment posée car je m'intéresse avant tout à une intention et ensuite à sa condition de réalisation. Il ne s'agit pas d'inventer de nouvelles formes, mais d'utiliser ce qui m'entoure en travaillant avec des objets, des lieux, des espaces existants.

Certaines de tes réalisations récentes présentent une monumentalité qui confère parfois à une forme de spectaculaire. Est-ce quelque chose que tu recherches ?

Mes différentes pièces sont le résultat d'un geste simple, que j'applique à des objets, des situations. La question du monumental ne me préoccupe pas : il se trouve que je travaille à l'échelle 1, cela dépend donc des objets choisis. Je ne réduis pas et n'augmente pas. Lorsque je travaille avec une cabane, elle est de la taille d'une cabane. Si je choisis parfois de travailler avec des objets qui ont une certaine dimension, c'est parce que je souhaite que, de l'objet, on tende vers l'idée de lieu – et donc de la manière dont on l'habite : les situations d'inaccessibilité, d'exclusion que je provoque font partie d'une tension que je recherche. Souvent, les situations que je propose ne sont pas praticables ; le spectateur s'en retrouve exclu et devient alors observateur, comme dans *Le Portique* ou *Le Refuge*.

La notion de spectacle est tout de même quelque chose que je prends en compte, mais je pense que cela n'a rien à voir avec le monumental. Cette frontière entre « l'exhibition » et « l'exposition », la fragile différence que l'on fait entre la notion de divertissement et la culture sont pour moi des questions actuelles.

Au-delà de ces notions, j'utilise parfois certains codes qui appartiennent au monde du spectacle, non pas pour

I discovered your work in 2006, at the time of the *Guet-Apens* show at La Générale, and what you were showing (a kind of suitcase) was like a cross between a sculpture and an installation. Were your earlier works already operating in those registers?

I started out by doing micro-installations called "small operas" with speakers and slides, 3D pieces, video and plenty of sound as a material [...] without ever really feeling like a sculptor, even today. I use spaces, objects, places and devices without having any statement to make about form, which very often slips into the background. The question of the medium and the material never really came up, because I am primarily interested in an intention and then how to make it happen. The idea is not to invent new forms, but to use things I have around me by working with existing objects, places and spaces.

Some of your recent works have a monumental quality that occasionally makes them somehow spectacular. Is this something you are looking for?

My different pieces are the outcome of a simple action which I apply to objects or situations. The question of the monumental is of no concern to me; it so happens that I work to a 1:1 scale, so it depends on the chosen objects. I do not reduce or increase the size. When I work with a hut, it is the normal size for a hut. If I sometimes choose to work with objects that have a certain size, this is because I want people to move from the object to the idea of place – and hence the way in which it is lived in – the situations of inaccessibility, of exclusion that I bring about are part of a tension that I am looking for. Often the situations I propose are not practicable; the viewer finds himself excluded and so becomes an observer, as in *Le Portique* or *Le Refuge*.

The notion of the show, all the same, is something I take into account, but I feel it has nothing to do with the monumental. This boundary between exhibition and exposition, the slight difference we make between the notion of entertainment and culture for me are currently relevant issues.

Above and beyond these notions, I will sometimes use certain codes that belong to show business, not to make reference to it, but as a tool to generate expectancy, and then induce a feeling of letdown, of frustration.

m'y référer, mais comme un outil générateur d'attente qui me permet de provoquer un sentiment déceptif, de frustration.

Tu parles du spectateur et paradoxalement c'est par l'absence que tu suggères le vivant. Or, récemment tu l'as véritablement introduit en réalisant *La Meute*, une œuvre composée d'un groupe de loups. Qu'est-ce qui a motivé cette évolution ?

Quand j'ai été invité à participer à Estuaire, les discussions avec le commissaire ont immédiatement abordé la notion de territoire. Je ne voulais pas poser une sculpture et qu'elle agisse simplement comme signe ou repère. Je n'ai pas pensé spontanément au vivant, mais plutôt à la manière dont l'homme gère son territoire, celui qu'il établit et délimite. On construit des parcs pour les humains comme on construit des parcs pour les animaux. J'ai souhaité opérer un déplacement, ce qui est très souvent ma manière de procéder. C'est en tenant compte de ce contexte que l'on a choisi de remonter *Le Refuge*. Dans ces deux pièces, le spectateur se trouvait ainsi en situation d'observateur : d'une manière contemplative pour *Le Refuge* et plus « politique » pour *La Meute*. Ce travail avec les loups est arrivé à un moment où je voulais que quelque chose m'échappe, ce qui a évidemment été le cas...

Comment le public a-t-il réagi à cette insertion d'animaux sauvages, dangereux au sein d'une ville ?

Les réactions ont été très diverses. Il y a d'abord eu le temps de la rumeur avant que les loups n'arrivent. Les gens disaient qu'on allait lâcher des loups dans les rues. Et puis, la rumeur a continué, même avec la présence des loups, et toutes sortes de fictions sont apparues (des loups morts, une naissance...). C'est intéressant de voir que ces réactions faisaient appel au fantasme. J'ai voulu démystifier ce symbole que l'on a de la bête noire : le loup incarne le sauvage, et la rareté de ses apparitions alimente ce fantasme.

Cette présence animale avait quelque chose de dérangeant. Elle était aussi accompagnée d'un sentiment de gêne, car les spectateurs se retrouvaient ainsi à encercler l'animal, situation facilement acceptée lorsque l'endroit s'y prête comme dans les parcs animaliers. On assistait à un retournement de situation puisque les villes ont été

You talk about the viewer and paradoxically you suggest the living through absence. Now recently, you actually introduced the living by producing *La Meute*, a work comprising a pack of wolves. What was the motivation behind this new development?

When I was invited to take part in Estuaire, the discussions with the curator immediately addressed the idea of territory. I did not want to put up a sculpture and let it act just as a sign or landmark. I did not think spontaneously of the living, it was more about the way man manages his territory, establishing it and setting it within boundaries. We build parks for humans the way we build parks for animals. I wanted to make a shift, which is very often my way of doing things. Taking this context into account, it was then decided to show *Le Refuge* again. So in these two pieces, the viewer was in the position of the observer: in a contemplative way for *Le Refuge* and a more "political" one for *La Meute*. This work with wolves came at a time when I wanted something to get away from me, which obviously it did...

How did the public react to this insertion of dangerous wild animals within a city area?

There was a broad range of different reactions. It began from the moment word got around before the wolves actually arrived. People were saying they were going to set wolves loose in the streets. And then, the rumour continued even when the wolves were there, and all kinds of urban legends appeared (dead wolves, a birth...). It is interesting to see how these reactions relied on fantasy. I wanted to take the mystery out of this symbol we have of the *bête noire*; the wolf embodies the wild, and the rarity of its appearances fuels this fantasy.

There was something unsettling about this animal presence. It was also accompanied by an embarrassed feeling, as the viewers found themselves encircling the animal, a situation easy to accept in the right location such as a zoo. Things were turned upside down in the sense that cities were built so as to exclude anything that disturbs, going as far as completely exterminating certain animal species and their derived words (*lupa* for the prostitute, *loubard*...). So I also wanted, symbolically, to bring back into the city centre what had been relegated to the outskirts.

construites de manière à exclure tout ce qui dérange, jusqu'à exterminer totalement certaines espèces animales et leurs mots dérivés (*lupa* pour la prostituée, loubard...). J'ai donc également souhaité, symboliquement, remettre au centre de la ville ce qui avait été rejeté à la périphérie.

Le Refuge fait référence au monde des bois, et, par extension, aux loups. Il renvoie, dans l'imaginaire collectif, à cet état de nature où l'homme pourrait vivre en harmonie avec son environnement.

Il y a une référence très claire à la mythologie enfantine de la cabane au fond des bois. Il s'agissait de jouer avec des éléments qui nous appartiennent de manière lointaine et de les confronter à une nouvelle situation, afin de se demander de quelle manière ils nous appartiennent encore, si tel est le cas.

Cet état d'harmonie dont tu parles est souvent remis en question dans mon travail : une tour foraine gît sur le sol, des confettis deviennent les cendres d'une fête, et un refuge est rongé de l'intérieur. La familiarité confortable de ces éléments se retrouve mêlée à une certaine angoisse, une fragilisation. Finalement, je crée des situations qui ne tiennent pas leur promesse.

Quand on regarde l'ensemble de ton travail, on est frappé par son accessibilité : chacun d'entre nous peut y trouver quelque chose et il ne nécessite pas de clefs particulières. Est-ce volontaire ?

Je ne cherche pas particulièrement à rendre mon travail populaire, cependant, les signes que j'utilise appartiennent à une mémoire collective. Lewis Carroll m'a sûrement marqué lorsqu'il nous propose une réalité inadaptée, distordue, voire même agressive et dangereuse. Que se passe-t-il lorsque nous ne pouvons plus avoir confiance en ce qui nous reconforte ? C'est une question qui m'anime. L'objet, le dispositif créé dans le but de remplir sa fonction représente pour moi une finitude qui ne laisse que peu de place au ressenti, à la réflexion et à l'émotion, tout en empêchant la remise en question de soi face au monde dans lequel on évolue. L'efficacité est une notion dans laquelle on ne peut être qu'enfermé.

Certaines de tes pièces qu'il s'agisse du Terril, du Refuge – submergé par la pluie – ou encore de la série

Le Refuge makes reference to the world of the woods, and by extension, to wolves. It refers back, in the collective imaginary, to this state of nature in which man might live in harmony with his surroundings.

There is a very clear reference to children's mythology of the hut deep in the woods. The idea was to play with elements that belong to us but only remotely, and confront them with a new situation, and so ask whether they still belong to us, and if so, how.

This state of harmony you mention is often brought into question in my work; a fairground tower lies on the ground, confetti becomes the cinders after a party, and a shelter is eaten away from the inside. The comfortable familiarity of these elements is combined with a degree of fear, a fragilization. Ultimately, I create situations that fail to deliver their promise.

When we look at your work as a whole, we are struck at how accessible it is; each of us can get something out of it and it requires no special keys. Is this deliberate?

While I don't specially try to make my work popular, the signs that I use belong to a collective memory. I was definitely influenced by Lewis Carroll proposing a maladjusted, twisted, or even aggressive and dangerous reality. What happens when we can no longer have confidence in whatever we find comforting? This is an issue I grapple with. The object, the device created for the purpose of fulfilling its function for me represents a finiteness that only leaves little room for what is felt, for reflection and emotion, while also preventing self-questioning faced with the world in which we operate. Effectiveness is a notion in which you can only become imprisoned.

Some of your pieces, whether it be the slag-heap or the refuge – submerged in rain – or again the series of photographs showing interiors of derelict mining cottages, which you presented in the form of a carte blanche for a review (Mouvement), reveal a form of nostalgia, of time gone by, of a "this happened"...

Nostalgia is a state that I banish from my life. But, like many artists, I work with biographical elements, and I build up from things forgotten and from reminiscences. What you see as a form of nostalgia for me corresponds

de photographies montrant des intérieurs de maisons de corons abandonnées, que tu as présentées sous la forme d'une carte blanche pour une revue (Mouvement), révèlent une forme de nostalgie, de temps passé, d'un « ça a eu lieu »...

La nostalgie est un état que je refuse dans ma vie. Mais, comme beaucoup d'artistes, je travaille avec des éléments biographiques, et je construis à partir d'oublis et de réminiscences. Ce que tu vois comme une forme de nostalgie, correspond davantage pour moi à l'idée de survie, de mise en péril des choses que je recherche dans mes œuvres. Lorsque je ralentis les lumières et le son d'un bal populaire (*Planches*), c'est la quasi-extinction de ce bal et en même temps cet instant même d'agonie qui m'intéressent. Comme pour *Le Refuge*, cette maison qui essaie de lutter contre sa propre destruction. C'est ce petit *no man's land* entre un état de fonctionnalité et un état de destruction que j'essaie d'explorer. Si tu parles de nostalgie, c'est aussi bien sûr parce qu'il est question du temps. C'est un facteur important dans mon travail. Pour *Le Portique*, par exemple, outre les notions d'interdit ou de surprotection, j'ai voulu travailler sur un objet en trois dimensions à la manière d'un photographe, et essayé d'arrêter un objet dans le temps. Le ralentissement, le quasi-arrêt, ou l'action que peut avoir le temps sur une situation font partie de la notion de péril.

Quand tu conçois une œuvre, as-tu envie que celui qui la regarde soit porté par une forme de rêverie, de trouble, d'interrogation... Je pense notamment au billard ; un objet fonctionnel qui se métamorphose et prend des formes hallucinantes.

Mes réalisations fonctionnent souvent comme des pièges, entre attirance et répulsion. Le billard propose un paysage, et invite à la contemplation, mais cet ensemble est éléphantinesque, et, d'une certaine façon, monstrueux de par sa difformité excessive. C'est justement ce point qui me semble important : partir d'une situation a priori rassurante, et proposer un basculement, en opérant très simplement par le déplacement, la difformité ou l'altération.

Certaines de tes réalisations ont un double titre : « sans titre » puis le nom de l'objet montré. Je me demande donc quel sens ont les titres pour toi et pourquoi cette confrontation entre l'indéterminé et le déterminé ?

rather to the idea of survival, of jeopardizing the things I am looking for in my works. When I slow down the lights and the sound of a village dance (*Planches*), what I am interested in is the near extinction of that kind of dance and at the same time that very moment of its death throes. As for *Le Refuge*, this house trying to fight against its own destruction is this tiny no man's land between a functional state and a state of destruction that I am trying to explore. If you are talking of nostalgia, it is also of course because it is the time issue. This in an important factor in my work. For *Le Portique*, for instance, above and beyond notions of prohibition or overprotection, I tried to work on a 3D object in the manner of a photographer, and attempted to halt an object in time. Slowing down almost to a stop, or the action that time can have on a situation, is part and parcel of the notion of danger.

When you design a work, do you want the person looking at it to be caught up in a form of dreaming, disturbance, inquiry... I am thinking notably of the billiard-table; a functional object that metamorphoses and takes on hallucinating forms.

My productions often function like traps, a combination of attraction and repulsion. The billiard-table offers a landscape and invites contemplation, but the whole thing is elephantine, and in a way monstrous on account of its excessive deformity. This precisely is the important point to my mind; to start out from what is an a priori reassuring situation, and propose a complete reversal by operating very simply through displacement, deformity of alteration.

Some of your pieces have a double title: "untitled", followed by the name of the object being shown. So I am wondering what meaning the titles have for you and why this confrontation between the indeterminate and the determinate?

For me, it is a way of thinking about that classic, almost stereotyped formula, "untitled", and, paradoxically, about this need we have to name things when they need no particular key to be understood. So it is about not poetizing a work with a title but on the contrary viewing it as a nomenclature designating an object. The case of the billiard-table is somewhat different, for the subtitle is a sentence taken from *Mont Analogue* by René Daumal ("Je veux dire qu'il pourrait très bien, *théoriquement*, exister au milieu

C'est pour moi un moyen de réfléchir à cette formule classique, presque stéréotypée du « sans titre » et, paradoxalement, à ce besoin que l'on a de nommer les choses alors qu'elles ne nécessitent pas de clef particulière pour être appréhendées. Il s'agit donc de ne pas poétiser une œuvre avec un titre mais de le considérer au contraire comme une nomenclature qui désigne un objet. Le cas du billard est un peu différent, car le sous-titre est une phrase tirée du *Mont Analogue* de René Daumal (« Je veux dire qu'il pourrait très bien, *théoriquement*, exister au milieu de cette table [...] »). Dans ce contexte, l'origine de cette pièce a été le moment de la rencontre entre l'invitation du Grand Café (et l'histoire même de ce lieu) et ma lecture du texte de René Daumal.

Tes pièces sont formellement maîtrisées. Même dans la destruction (*Le Refuge se détruit magnifiquement par exemple !*) Je me demande quelle place tu confères au Beau ?

C'est peut-être parce que je suis mauvais bricoleur ! J'essaie d'aller au plus juste, dans la volonté d'être précis... Ce que tu évoques, c'est quelque chose que j'essaie de changer dans ma pratique aujourd'hui. J'ai introduit petit à petit des notions de hasard dans mes projets (la pluie avec *Le Refuge*, la pesanteur avec *Le Terril*). Le travail avec les loups a justement été un moyen d'aller plus loin vers ce que je ne pouvais pas maîtriser car je n'étais, dans ce cas, plus maître de la pièce. Je poursuis des réalisations dans lesquelles le hasard et ma maladresse peuvent entrer en ligne de compte.

À Lab-Labanque à Béthune (2009), quand je suis arrivé dans ce lieu, j'ai souhaité faire une pièce avec rien, c'est-à-dire arriver les mains vides et me confronter à l'espace. Ce lieu, l'ancienne Banque de France, a encore tout d'une banque, et c'était le moment où le système économique mondial s'effondrait. Influencé par ce qui se passait, j'ai pensé à une pièce crépusculaire en faisant tomber tout l'éclairage et en proposant ainsi des obstacles à la déambulation dans l'espace.

Ce que je trouve beau, c'est ce qui me dérange et ne me laisse pas indemne. Je ne suis pas sûr de faire des choses belles et ce n'est pas sur ça que je travaille.

Certes, mais tu te donnes les moyens pour que l'on croie totalement en ce que tu fais. L'objet, les matériaux

de cette table [...]” [I mean it could very well, *in theory*, exist in the middle of this table] [...]). In this context, the origin of this piece was the moment of the encounter between the Grand Café's invitation (and the actual history of the place) and my reading of René Daumal's text.

Your pieces are formally under control – even in destruction (*Le Refuge* destroys itself magnificently, for instance!). I wonder where Beauty fits in your scheme of things?

Maybe it's because I am hopeless at DIY! I try and get things just right, with the intention of being precise. What you are talking about is something I am trying to change in my practice today. I have gradually introduced notions of randomness into my projects (rain with the *Le Refuge*, gravity with *Le Terril*). The work with wolves precisely was a way of going further towards what I could not control because I was then no longer in charge of the piece. I keep doing things in which chance and my own clumsiness can come into play.

At Lab-Labanque in Béthune (2009), when I arrived at the venue, I wanted to do a piece with nothing, that is to walk in empty-handed and to confront the space. This place, the former Banque de France, is still very much like a bank, and this was at a time when the world economic system was collapsing. Being influenced by what was going on, I thought of a twilight piece dropping all the lighting and thereby offering obstacles to walking around the space. What I find beautiful is what disturbs me and does not leave me unscathed. I am not sure I make beautiful things and that is not what I work on.

Of course, but you give yourself reasons for us to have total belief in what you are doing. The object, the materials are chosen, even if you manipulate them with the work in mind.

Yes, it is chosen, and that is why I don't feel I am a sculptor. My work sometimes involves a reconstruction phase for the object I want to use. It is not just a readymade chosen and displayed as it is, but a recomposition of the readymade object.

When Werner Herzog, offering us a fiction, shoots a boat going up a mountain in *Fitzcarraldo*, he does not reconstitute

sont choisis, même si tu les manipules dans la perspective de l'œuvre.

Oui, c'est choisi et c'est la raison pour laquelle je ne me sens pas sculpteur. Mon travail passe parfois par une phase de reconstruction de l'objet que je veux utiliser. Il ne s'agit pas d'un simple ready-made choisi et exposé tel quel, mais d'une recomposition de l'objet ready-made.

Lorsque Werner Herzog, alors qu'il nous propose une fiction, filme un bateau qui gravit une montagne dans *Fitzcarraldo*, il ne reconstitue pas un décor, mais utilise un vrai bateau, et le fait monter réellement sur cette montagne, c'est cette démarche qui m'intéresse : mêler des éléments réels à des éléments de fiction.

Pour *Le Refuge*, je n'ai pas trouvé la cabane telle qu'on se la représente lorsqu'on est enfant. Je voulais que ce soit comme un prélèvement quelque part qui soit rapporté. Il a donc fallu la recréer. J'aime ce rapport qui consiste à prélever dans la réalité et à déplacer cela dans l'espace d'exposition, comme on peut le voir dans les musées d'Histoire naturelle.

Tu joues aussi avec le lieu d'exposition, c'était notamment le cas de l'installation (*Chapelle*) réalisée avec Julien Berthier au Crac d'Altkirch en 2007, où vous aviez renversé et incrusté une piscine au plafond.

Cette pièce est un peu particulière car elle a été conçue à deux, en prenant en compte les intentions et gestes de chacun. Ce jeu, qui peut se produire avec l'architecture, est présent de diverses façons comme lorsque je refais un bal populaire (*Planches*). C'est alors ramener un morceau de campagne dans une salle tapissée de gazon que je fais entretenir humide pour retrouver cette sensation de la fin d'un bal de campagne au petit matin. Ou bien, c'est aussi déplacer des loups dans un parc et c'est, par conséquent, jouer avec l'architecture d'une ville. Utiliser un espace architectural différemment est une manière de le modifier.

Tu as créé des situations de collaboration. Quel intérêt trouves-tu à travailler à plusieurs ?

Quand j'étais encore étudiant aux Beaux-Arts, je faisais partie du collectif Mix, qui existe toujours aujourd'hui, mais comme maison d'édition. À la même période, pendant

the scenery, but uses a real boat, and really makes it go up this mountain, and this is the approach I am interested in – mixing in real elements with fictional elements.

For *Le Refuge*, I did not find the hut as we imagine it as a child. I wanted it to be like a sampling somewhere being reported. So it had to be recreated. I like this relationship whereby we sample from reality and move that into the exhibition space, like what you see in Natural History Museums.

You also play around with the exhibition venue, this was notably the case with the installation (*Chapelle*) you did with Julien Berthier at the CRAC, Altkirch in 2007, where you turned over a swimming pool and set it in the ceiling.

This piece is rather special because it was designed by both of us, taking into account the intentions and actions of each. This game that can be played with architecture is present in various ways as when I do a village dance again (*Planches*). So it may be about bringing a piece of countryside into a gallery carpeted with grass, which I have kept damp so as to have this feeling of the end of a country dance early in the morning. Alternatively, it may be about moving wolves into a park and hence playing with the architecture of a city. To use an architectural space differently is a way of changing it.

You created situations for working together. What for you is there to be got out of such joint efforts?

When I was a student at Fine Art school, I was a member of the Mix Collective, which still exists today, only as a publishing house. During the same period, for two years, I co-authored pieces with Alex Pou. I am interested in this collaboration game because it takes you out of your comfort zone, and ideas are bandied about like a ping-pong ball. This may also be why I often use different media, not wanting to settle into a comfortable work method.

Does this interest in group work have anything to do with the role of exhibition curator you played initially at La Générale (Paris), for Part I of the *Guet-Apens* show in 2006, then in 2008 at the Fondation d'entreprise Ricard (Paris), for the third and final part, *Et pour quelques dollars de plus*?

deux ans, j'ai cosigné des pièces avec Alex Pou. Ce jeu de collaboration m'intéresse car il crée un inconfort de travail, et les idées se retrouvent manipulées comme une balle de ping-pong ; c'est peut-être aussi la raison pour laquelle j'utilise souvent des matériaux différents ne voulant pas acquérir de confort dans ma méthode de travail.

Cet intérêt pour le collectif a-t-il quelque chose à voir avec le rôle de commissaire d'exposition que tu as joué d'abord à La Générale (Paris), pour le premier volet de l'exposition *Guet-À-pens* en 2006, puis, en 2008 à la Fondation d'entreprise Ricard (Paris), pour le troisième et dernier volet, *Et pour quelques dollars de plus* ?

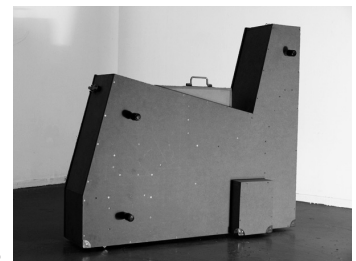
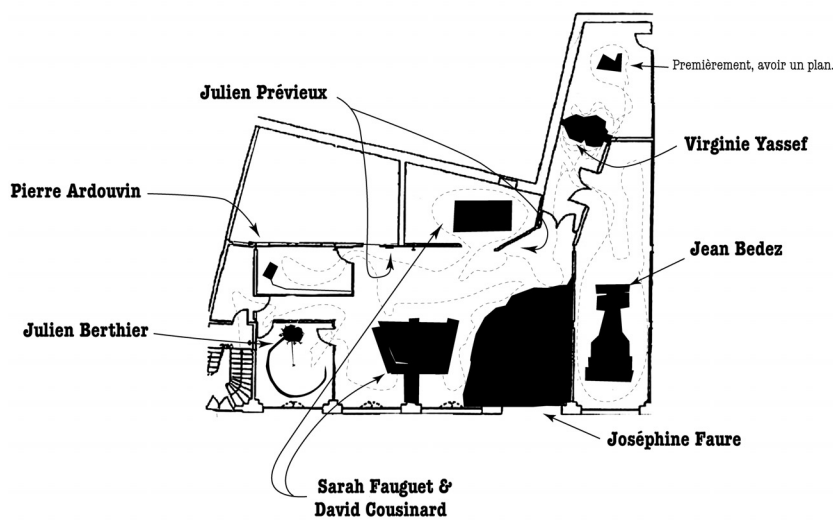
Lorsque j'ai été invité par la Générale, je ne me suis pas positionné comme un artiste qui devient commissaire. Ayant déjà participé à des collectifs, et en ayant peut-être tutoyé certaines limites, je me disais qu'il fallait changer de méthode, c'est-à-dire rassembler des individus forts, très différents, et avoir ensemble un projet commun appréhendé de diverses manières.

J'ai donc proposé un contexte de travail et créé une équipe pour qu'on réalise une exposition ensemble. Finalement, j'ai juste été le dénominateur commun posant des conditions de travail. Ce n'était donc pas, au sens strict, un rôle de commissaire, mais plutôt d'arbitre car je voulais que l'exposition se fabrique à plusieurs.

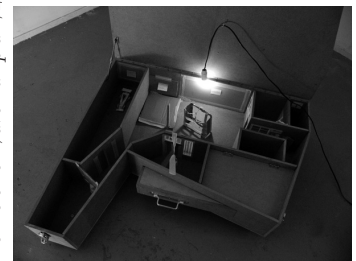
When I was invited by La Générale, I did not position myself as an artist becoming a curator. Having already been involved in collectives, and having perhaps got close to certain limits, I felt I needed to change my method, i.e. bring together some very different powerful personalities and together have a joint project perceived in various different ways.

So I put forward a work context and set up a team for us to put on a show together. In the end, I was just the common denominator setting the working conditions. So strictly speaking, it was the role not of a curator but of an arbitrator, for I wanted the exhibition to be produced by several artists.

This is why I invited the team members to shut themselves up in a house for forty-eight hours. I had drawn and made the suitcase, which represented the plan of the show, like the gangster's suitcase you see in the movies, so as to work out a strategy together for invading a venue and taking it over. The first part (*Guet-À-pens*) involved mounting an exhibition the way you prepare a dirty trick. The second part (*La Position du tireur couché*, Le Plateau, 2006), coordinated by Julien Prévieux, was to disclose the tricks behind it and our weapons. As for the third part (*Et pour quelques dollars de plus*), it was in a way sharing out the loot. I suggested this framework, a conventional fiction like the western or gangster movie genre. I found it interesting that artists should be coming together like a gang of



Premièrement, avoir un plan, 2006



C'est la raison pour laquelle j'ai invité les membres de l'équipe à s'enfermer dans une maison pendant quarante-huit heures. J'avais dessiné et réalisé la valise (ill. p. 21), qui représentait le plan de l'exposition, comme cette valise de gangsters que l'on voit dans les films, pour réfléchir ensemble à une stratégie afin d'envahir un lieu, se l'accaparer. Le premier volet (*Guet-Apens*) consistait à monter une exposition comme on prépare un mauvais coup. Le deuxième volet (*La Position du tireur couché*, Le Plateau, 2006), coordonné par Julien Prévieux, était d'en dévoiler les ficelles et nos armes. Quant au troisième volet (*Et pour quelques dollars de plus*), c'était en quelque sorte le partage du butin. J'ai proposé cette trame, une fiction conventionnelle comme le western ou le film de genre de gangsters. Je trouvais intéressant que des artistes se regroupent comme une association de malfaiteurs. Il y avait cette notion de partage du butin à la fin. On s'est alors posé la question de ce que l'on pouvait vraiment jouer dans le contexte d'une exposition, et on a convenu que cela devait être notre propre travail. J'ai alors envisagé cette règle où chaque geste, chaque proposition posée sur la table pouvaient être parasités, volés, manipulés par un des membres de l'équipe. On ressentait l'identité de chaque artiste, mais en multipliant les interventions, l'idée était de brouiller les signatures, de les rendre complexes sans les refuser. On était tous conscients de prendre un risque qu'on a assumé jusqu'au bout.

De quel risque en particulier parles-tu ?

Un artiste n'a pas grand-chose. Il a son savoir-faire, sa vision de la vie et son travail. Mettre son travail en jeu pour qu'il devienne la proie d'autres artistes est une chose complexe à assumer.

J'avais, par exemple, souhaité réaliser un horizon brûlant et Joséphine Wister Faure l'a transformé en un horizon brûlé. Voilà, c'est un risque car le travail d'un artiste se fond avec son identité, et puis cela pose la question de qui signe, qui finance la pièce...

Si on te (re)proposait une autre expérience comme celle-là dans un cadre différent, est-ce que tu accepterais ? Est-ce que cela a nourri ton travail ?

Oui, cela a nourri mon travail, mais je pense qu'il faudrait considérer le cadre d'une nouvelle proposition. Pour

criminals. There was this idea of sharing out the loot at the end. We then raised the question of what we could really play in the context of an exhibition, and we agreed that it had to be our own work. I then devised this rule whereby each gesture, each proposal tabled could be parasitized, stolen, manipulated by one of the team members. We felt the identity of each artist, but by having multiple interventions, the idea was to blur the signatures, make them complex without refusing them. We were all aware of taking a risk and we saw it through to the end.

What risk are you referring to in particular?

An artist does not have much; he has his know-how, his view on life and his work. Bringing his work into play for it to become a prey to other artists is a complex matter to deal with.

For instance, I had wanted to produce a burning horizon and Joséphine Wister Faure turned it into a burnt horizon. So yes, it is a risk because an artist's work is mixed up with his identity, and then it raises the question of who signs the piece, who finances it....

If someone made you an offer to do another experiment like this one in a different setting, would you accept? Has this fuelled your work at all?

Yes it has, but I think you would have to look at the setting for any fresh proposal. For *Guet-Apens* we had no financing, but we knew it was important to go the extra mile for this venue which was a squat. The actual energy we put into it was paradoxically more enormous than the Plateau show, but there was a certain political stance because we all came out very much in favour of the place. And then the project was borne along by a real desire for independence.

This was also a decisive moment because most of you found a gallery and you joined the contemporary art market tour.

Some were already in it, others not. But for the ones who had no gallery, the energy and commitment shown in their work ended up being noticed. Some works had no place on the art market circuit, but the presence of a gallery has today become a prerequisite for being seen and existing. This is a far cry from the day when some artists in the

Guet-Apens nous n'avions aucun financement, mais nous savions qu'il était important de faire le maximum pour ce lieu qui était un squat. L'énergie même qu'on a développée était paradoxalement plus démesurée que l'exposition au Plateau, mais il y avait une certaine position politique car nous étions tous engagés pour ce lieu. Et puis ce projet était porté par un véritable désir d'autonomie.

Ce moment a aussi été déterminant car la plupart d'entre vous ont trouvé une galerie et vous êtes entrés dans le circuit du marché de l'art contemporain.

Certains y étaient déjà, d'autres non. Mais pour ceux qui n'avaient pas de galerie, l'énergie et l'engagement développés dans leur travail ont finalement été remarqués. Des travaux ne trouvent pas de place dans le circuit du marché de l'art, mais la présence d'une galerie est devenue aujourd'hui une condition de visibilité et d'existence essentielle. Nous sommes loin de l'époque où certains artistes des années soixante s'évertuaient à exister hors du système économique.

Aujourd'hui, La Générale, qui est à Sèvres, reste un endroit important pour les artistes. C'est une plateforme mutualisée, et il n'en existe pas d'autres à Paris. C'est donc un lieu pragmatiquement important.

Comment envisages-tu l'évolution de ton travail ?

Je cherche toujours à déstabiliser ma pratique. En ce moment, je travaille sur ce que je maîtrise peu. Je m'attache à des gestes plus simples, comme ce projet en cours qui consiste à retirer un maximum de matière aux objets pour voir avec quel minimum ils peuvent encore exister.

Propos recueillis en décembre 2009

sixties did their utmost to exist outside of the economic system.

Today, La Générale, which is in Sèvres, remains a major venue for artists. It is a mutual platform and the only one of its kind in the Paris area. So pragmatically speaking, it is an important venue.

Where do you see your work taking you from here?

I am always trying to destabilize my practice. At the moment, I am working on things I am not very good at. I focus on the most straightforward gestures, like this project in progress which involves removing as much material from objects as possible in order to see what is the very least they can continue to exist with.

Interview given in December 2009