



Non sans une certaine gêne, Prosper Mérimée avouait « goûter fort les bandits ». À propos de son sentiment à leur égard, il ajoutait : « malgré moi, l'énergie de ces hommes en lutte contre la société tout entière m'arrache une admiration dont j'ai honte ». Un livre récent qui célèbre ces hors-la-loi porte ainsi comme sous-titre : « anarchistes, illégalistes, as de la gâchette... Ils ont choisi la liberté. » À leur propos, Laurent Maréchaux, l'auteur de l'ouvrage, précise : « n'est pas hors-la-loi qui veut. Celui qui décide de vivre en dehors des règles imposées par la société est d'abord un révolté animé de grands idéaux : la volonté de changer le monde, d'échapper à la misère et de vivre jusqu'à la démesure une liberté qui brûle les doigts. »

Encore récupérable, mais pour combien de temps... Stéphane Thidet pourrait devenir de ceux-là et nombre de ses travaux révèlent son admiration pour ces rebelles. À considérer ses œuvres, le regardeur s'étonnera sans doute de la mutation qu'y subit le réel alors que l'essentiel des caractéristiques qui l'organise est respecté et que leurs apparences ne nous éloignent que peu du vraisemblable. Contrairement aux tableaux surréalistes qui décrivent un monde volontiers dispensé de la sujétion à la gravitation, par exemple, et soucieux d'accentuer la prééminence de l'électromagnétisme comme aimantation généralisée des hasards incongrus – abusivement nommé objectifs – les quatre forces fondamentales ne sont jamais, ici, trahies.

Pourtant, il est incontestable qu'une distorsion s'exerce à chaque fois sur le visible, comme si un travail de sape minait les formes les plus familières, provoquant une incertitude d'autant plus troublante qu'elle peine à identifier sa cause. Celle-là n'est pas secrète mais plutôt discrète. « Simple élision ! », dirait le coupable pour alléger l'aveu de son forfait. Mais ces menus larcins suffisent à engager la perception dans une discontinuité qui peu à peu affecte tout le réel. Ainsi, retirer un peu de vitesse à un son comme dans *Planches*, soustraire un peu de matière aux chaises de *Chair*, tenter de dissimuler une piscine dans un plafond, ou prélever quelques siècles à la réalité pour installer dans l'aujourd'hui les loups de *La Meute* sont quelques-uns des délits qui manifestent l'attrait de l'artiste pour la « mauvaise vie ». Ainsi observé avec impartialité, on comprendra que ce qu'il appelle un « Refuge » est plutôt un repaire de malandrins et que le repentir dont il fait preuve en édifiant avec son complice, Julien Berthier, une « Chapelle », ne suffira pas à leur donner l'absolution de péchés dont ils

A slightly embarrassed Prosper Mérimée admitted "a keen taste for bandits". As to how he felt about them, he added, "I cannot help it, but the energy of these men struggling against the whole of society elicits from me an admiration that I am ashamed of." Thus a recent book celebrating these outlaws is subtitled "anarchistic, illegalist sharpshooters... they chose freedom". The book's author, Laurent Maréchaux, explains, "Not just anybody can be an outlaw. The man who decides to live outside the rules laid down by society is first of all a rebel motivated by great ideals: the will to change the world, to escape from poverty and to experience to excess a freedom that burns the fingers".

Not yet entirely lost, but for how long... Stéphane Thidet might become one of them and a number of his works show his admiration for these rebels. Looking at his works, the viewer will doubtless be surprised at the change that comes over reality while its basic organizing features are upheld and their appearances only take us slightly away from verisimilitude. Unlike Surrealist paintings describing a world that is deliberately dispensed from the laws of gravity for instance, and careful to stress the pre-eminence of electro-magnetism as a generalized force of attraction on incongruous – incorrectly termed objective – chance events, here the four fundamental forces never fail.

However, there is undeniably one distortion that occurs on the visible every time, as if the most familiar shapes were being slowly undermined, producing uncertainty all the more disturbing for its cause being hard to pinpoint. The cause is discreet rather than secret. "A mere elision!" the guilty party might say in mitigation of his confession. But such petty thefts are enough to engage one's perception in a discontinuity that gradually affects the whole of reality. Thus, taking a little speed off a sound as in *Planches*, removing a little material from the chairs in *Chair*, attempting to conceal a swimming-pool in a ceiling, or looping a few centuries off reality in order to set in the now the wolves in *La Meute*, are some of the offences that show the artist's attraction to the "bad life". Thus observed impartially, it will be understood how what he terms a "Refuge" is more like a den of brigands and that the repentance he shows by building a "Chapelle" with his accomplice, Julien Berthier, will not be enough to give them absolution of sins that were their pride and joy, as indicated by the famous "ambush" (*Guet-Apens*) in which, accompanied by nine companions, he took the

s'enorgueillissent comme l'indique le fameux *Guet-Apens* où, accompagné de neuf compagnons, il poussa l'ironie jusqu'à opérer son mauvais coup, minutieusement prémédité, déguisé en commissaire. Pas encore aussi coupable que Michelangelo Merisii, pas encore criminel certes, mais déjà incapable peut-être de se défaire de son goût pour la violence ainsi que le révèle son film *Spin 2* dans lequel un jeu d'enfant dégénère en lutte et, aussi, de cette exaltation provoquée par l'adrénaline lorsque, pourchassé par ses victimes, il fuit à vive allure fouetté par les feuilles de maïs dans ce champ généreux qui lui sauva une fois encore la mise.

Sans doute la mise en exergue de certains aspects de ce travail, exagérément soulignés ici, échancre, mais à peine, la perspective générale. Elle en devient ainsi non pas fausse mais faussée, comme on le dirait de la visée d'un fusil. Et alors, des faits ainsi biaisés naîtrait une erreur judiciaire qui emporterait la vie de l'artiste vers une de ces fictions qui bercent nos rêves de captifs.

Ce n'est là que rendre à Stéphane Thidet la monnaie de sa pièce puisque lui-même dérègle sans cesse les conventions, les règles auxquelles s'arrime d'habitude notre perception. Chaque fois, un piège savamment ourdi vient défaire nos certitudes et balance le visible hors du réel. L'œuvre pourtant ne se dissipe pas dans le déploiement de son effet. Au contraire, une fois éventé le stratagème, demeure l'image perçue par le regardeur. Celle-là est le butin de ce hold-up opéré sur la réalité, une vision improbable, mais qui pourtant insiste et demeure en nous, royale, comme en majesté dans le domaine soudain rendu plus vaste de notre imaginaire. *Sans titre (Le Refuge)* est le nom donné à ce territoire immatériel : Un refuge qui semble ne pas mériter son appellation. Il pleut sans discontinuer à l'intérieur de cette cabane frugale et un drame électrique menace celui qui, se fiant à l'invite de la porte ouverte, se risquerait à y pénétrer. La baraque paraît réelle, aussi réelle que la villa italienne qui, dans *Nostalghia* de Tarkovski, est envahie par le lait qui s'échappe par porte et fenêtre. Le point commun entre cette dernière et l'œuvre de Stéphane Thidet est que nous n'avons pas affaire à un déplacement de la réalité : cette maison, ce refuge, n'existent pas, absolument pas, ce sont des images intérieures qui relatent une vision et ces abris ne sont pas dans la vie extérieure mais en nous. *Le Refuge*, paradoxalement,

irony as far as carrying out his carefully premeditated mean trick, disguised as a curator. Not yet as guilty as Michelangelo Merisii, not yet criminal of course, but already perhaps incapable of shaking off his taste for violence, as revealed in his film *Spin 2* in which a children's game degenerates into a fight, and also this adrenaline-fuelled exaltation when, on being chased by his victims, he makes a high-speed escape, being whipped by the maize-leaves in this generous field that got him out of a tight spot once more.

No doubt the highlighting of certain aspects of this work, here underscored to the point of exaggeration, cuts into, but only barely, the work's overall perspective. In this way, it becomes, not false, but off true, as we might say a gun-sight does. And then, such biased facts would lead to a miscarriage of justice that would carry off the artist's life into one of those fictions that soothe our dreams as captives.

This is merely to pay Stéphane Thidet back in his own coin since he himself keeps upsetting the rules and conventions to which our perception is usually anchored. Each time, a cleverly laid trap comes and undoes our certainties and tips the visible out of reality. And yet the work does not become dissipated in the deployment of its effect. On the contrary, once the stratagem is out in the open, this still leaves the image perceived by the viewer. It is the booty from this hold-up carried out on reality, an unlikely vision, but one that insists and remains within us, majestically, as if lording it over the suddenly vastly expanded domain of our imaginary. *Sans titre (Le Refuge)* is the name given to this immaterial territory: a refuge that seems undeserving of that description. The rain never stops in this frugal hut and an electrical tragedy threatens anyone seeing the open door as an invitation to venture inside. The hut seems real, as real as the Italian villa in Tarkovski's *Nostalghia* invaded by milk escaping out of the door and window. What this has in common with Stéphane Thidet's work is that we are not dealing with a displacement of reality; the house, the refuge, do not exist, absolutely not, they are inner images that tell of a vision and these shelters are not in life outside but within us. Paradoxically, *The Refuge* materializes the possibility of falling back on our imaginary and so not being affected by reality. Exactly like in the fiction devised in 1928 by Magritte, who so admired

matérialise la possibilité de nous replier sur notre imaginaire et ainsi de n'être pas atteints par le réel. Exactement comme dans la fiction imaginée en 1928 par Magritte qui admirait tant Feuillade : Juve s'approche de Fantômas qui, endormi, songe à ses infinis déguisements, et le ligote. Réveillé, Fantômas est libre et Juve comprend que pour le capturer il faudra le rejoindre dans son refuge et pour cela devenir un des personnages de ses rêves.

Ce privilège donné à l'imaginaire est-il une réponse déçue donnée aux utopies effondrées du XX<sup>e</sup> siècle, un repli de l'artiste renonçant à son rôle social, un simple jeu sur les trahisons du visible, une mélancolie insurmontable ? On pourrait croire en effet qu'il nous conduit d'œuvre en œuvre à la contemplation du spectacle de nos impressions défaites comme semblent en témoigner les photographies de la série *Wildlife* qui, déployant les natures artificielles de « parcs animaliers », nous montrent la décadence de ces tristes natures, d'un zoo du Bronx ou d'ailleurs, à la colline en ciment, ruinée, du parc zoologique de Vincennes. La montagne dont le romantisme allemand fit le symbole de l'ascension de l'esprit vers un monde plus pur, un monde saturé de présence, travaillé par les forces cosmiques primitives n'est plus que la ruine fissurée de nos désenchantements. Le doute qui s'insinue contamine peu à peu tout le visible dans lequel, si un regard suffisamment perçant s'y attardait, se décèleraient peut-être les mêmes gerçures que celles qui apparaissent sur les surfaces de ce zoo délabré mettant en doute la quiddité des choses. De ce point de vue, comme paraissent le confirmer *Sans titre (Le Terril)* ou *Planches*, le spectacle est terminé. L'adhésion collective à la réalité, ou à sa semblance, que provoquent par exemple les images ordinaires de la télévision ou même l'art quand il est surexposé, assimilé, épuré et restitué par les institutions, cette propriété conjonctive des images qui rassemblent notre communauté dans le « c'est ça » barthésien, n'est plus. La disjonction semble être au contraire le constat, le mode opératoire et l'effet du travail de Stéphane Thidet.

Pour y parvenir, dans la juste tradition des bandits de grand chemin, il tend à la réalité une embuscade, il organise une perméabilité entre la réalité et l'imaginaire en dérobant le lien tissé entre les constituants du réel. En effet, si l'échelle et donc l'espace, la présence et donc le temps, l'apparence et donc l'exercice permanent des forces sur les choses sont, par leur interaction, les conditions qui donnent à notre perception l'impression

Feuillade: Juve comes up to Fantomas who is asleep and dreaming of his endless disguises, and ties him up. On awakening, Fantomas is free, and Juve understands that in order to capture him he will have to join him in his refuge, and for that become one of the characters in his dreams.

Is this privilege given to the imaginary a disappointed response to the failed utopias of the 20th century, the artist falling back as he abandons his social role, a mere game on the betrayals of the visible, an overwhelming melancholy? One may well indeed think that he leads us from work to work to a contemplation of the spectacle of our defeated impressions, as we seem to see in the photographs of the *Wildlife* series which, deploying the artificial natures of "animal parks", show us the decadence of these sad natures, of a zoo in the Bronx or wherever, to the cement hill, in ruins, of Vincennes Zoo. The mountain, which German romanticism turned into the symbol of the elevation of the mind towards a purer world, a world saturated with presence, worked on by primitive cosmic forces, is now no more than the cracked ruin of our disenchantments. The doubt gradually creeping in contaminates everything that is visible in which, were a piercing enough gaze to linger on it, perhaps the same cracks would be detectable as those appearing on the surface of this dilapidated zoo bringing the quiddity of things into question. From this standpoint, as *Sans titre (Le Terril)* or *Planches* would seem to confirm, the show is over. The collective adherence to reality, or to the semblance thereof, as provoked for instance by the ordinary images of television or even art when it is overexposed, assimilated, expurgated and restored by institutions, this conjunctive property of the images that bring our community together in the Barthesian "that's it", is no more. On the contrary, disjunction seems to be the observation, the operating mode and the effect of Stéphane Thidet's work.

To get there, in the true highwayman's tradition, he sets an ambush for reality, he organizes a kind of permeability between reality and the imaginary by making off with the link woven between reality's constituent parts. Indeed, if the scale and hence the space, presence and therefore time, appearance and therefore the permanent exertion of forces on things are, through their interaction, the conditions that give our perception the reassuring impression of the world's existence, therefore, the passage from reality to fiction is achieved through

rassurante de l'existence du monde, donc, le passage de la réalité à la fiction se constitue dans la désolidarisation de ces coordonnées. Il suffit qu'un de ces trois éléments soit déplacé pour que la stabilité des apparences se défasse. Or dans le travail de Stéphane Thidet cette opération a un nom précis, qui s'appelle le contretemps. Le contretemps est cette syncope produite dans le fil d'une journée quand un incident en modifie le déroulement et introduit l'inattendu ou l'anachronique. C'est ainsi à un contretemps que *Sans titre (Le Portique)* enfermé dans la cage de verre de nos souvenirs enfantins doit son immobilité glacée. Cette fois-là, le décalage entre l'enfance et le maintenant fige, comme dans une vitrine, le souvenir et la possibilité du jeu. La platitude de l'expression permet à l'image de surgir comme un archétype partageable par tous les regardeurs. Ce portique est celui de tous les mêmes avec son mélange de jeu, d'ennui et de transgression. Saisie entre deux plaques de verre, comme pour une observation entomologique, la mémoire s'exerce sur notre passé comme l'attention portée à une larve prise entre les deux lamelles disposées sous un microscope. Protégé pour un usage infiniment différé, cet espace interdit est le tombeau de notre enfance.

C'est aussi à contretemps qu'apparaissent les deux œuvres d'après la fête, *Planches* et *Le Terril*. *Planches* est une piste de danse posée dans une salle fermée dont le sol est couvert de gazon. La fête semble achevée et l'énergie des danseurs, depuis longtemps dépensée, est mimée par les deux lumières lasses dont les halos roses et verts projetés vers le sol tournent encore sur le son ralenti de *Break It to Me Gently*, allusion déglinguée aux assauts sentimentaux dont les danseurs, désormais évanouis dans la nuit finissante, ont été les acteurs plus ou moins chanceux. Naît de cette scène l'image ankylosée de l'après.

Enfin, ce contretemps est à l'œuvre dans *Le Terril*, sculpture magistrale qui oppose son inertie à la légèreté insouciant de la fête. Sorte de monument entropique, la masse des confettis, rassemblés en un tas dont le cône rappelle le sable qui s'accumule dans la bulle inférieure d'un sablier, a perdu ses couleurs. Le noir a gagné et les tons enjoués du moment passé sont déjà oubliés. Bien que la hauteur du monticule oppose sa stature à l'éphémère des réjouissances, il n'est pourtant qu'un temporaire rempart face à l'action inexorable du temps qui le dissoudra peu à peu. Cette temporalité essentielle dans laquelle l'œuvre déploie son emprise agrège en une même forme le présent et le passé, la remémoration et la

dissociant these coordinates. It is enough that one of these three elements should be shifted for the stability of appearances to come undone. Now, there is a word for this operation in Stéphane Thidet's work, the *contretemps*.

The *contretemps* is this off-beat syncopation produced in the course of a day when some incident alters its progress, injecting the unexpected or anachronistic. It is thus to a *contretemps* that *Sans titre (Le Portique)*, enclosed in the glass cage of our childhood memories, owes its icy immobility. This time, the discrepancy between childhood and the now freezes, as in a display case, the memory and any possibility for play. The platitude of the expression allows the image to loom up like an archetype shareable by all viewers. The title refers to the kiddies' swing-set, always with its mixture of fun, boredom and transgression. Caught between two glass plates, as if under entomological observation, the memory is exercised on our past like the attention brought to a larva caught between two glass slides set under a microscope. Protected for infinitely deferred use, this forbidden space is the grave of our childhood.

It is also off the beat that the two works after the festive occasion, *Planches* and *Le Terril*, appear. *Planches* is a dance-floor placed in a closed room where the ground is grassed over. The party seems to be over and, with the dancers' energy, used up since long, is mimed by two tired lights, their pink and green haloes projected downwards still circling to the slowed-down sound of *Break It to Me Gently*, a ramshackle allusion to the sentimental sparring which the dancers, who have by now faded into the ending night, have been the more or less fortunate players. This scene gives birth to the benumbed scene of the aftermath.

Finally, this *contretemps* is at work in *Le Terril*, a masterly sculpture that opposes its inertia to the carefree lightness of the fun. A kind of entropic monument, the mass of confetti piled up together in a cone shape recalling the build-up of sand in the lower section of an hour-glass, has lost its colours. Black has won out, and the cheerful tones of the past moment have already been forgotten. Although the height of the heap opposes its stature to the transitory quality of the merrymaking, it is however no more than a temporary stopgap against the inexorable action of time that will dissolve it little by little. This essential temporality in which the work is pitched lumps together in a single form present and past, remembering and future degradation. All our experiences, like many

dégradation future. Toutes nos expériences, comme une grande partie des œuvres de Stéphane Thidet, se disposent selon l'avant et l'après parce que la temporalité qui construit le sentiment intime de notre présence dans le monde est le socle le plus général des faits psychiques. L'art moderne propose le plus souvent une coupe dans le continuum de l'expérience, un fragment de durée, comme le révèle l'œuvre de Monet par exemple, qui ne peut s'empêcher de noter sur la toile les transformations de la couleur du visage de sa femme sur son lit de mort, ou comme Pollock dont le dripping recueille l'écoulement de la transe de l'artiste dansant autour de la toile. A contrario, certaines œuvres anciennes, particulièrement au Moyen Âge et à la Renaissance, disposent les différents chapitres d'une histoire, qui s'étagent dans les registres du tableau. Stéphane Thidet quant à lui opère une condensation du temps, l'œuvre devient une concrétion temporelle où l'effet d'un passé qui peut être lointain et la situation présente ne sont pas attirés vers la nostalgie de l'autrefois mais empesés par la conjonction des temporalités. Le désastre du futur est déjà à l'œuvre et l'explosion de la cage de verre du portique comme l'effondrement du tas de confettis noirs sont contenus dans le présent de l'image à laquelle nous confronte l'artiste.

C'est enfin, littéralement à contretemps, que les loups de *La Meute*, comme surgis d'une faille temporelle, envahirent les douves du château des Ducs de Bretagne à Nantes. Qu'avaient-ils à faire là, en plein vingt et unième siècle, réminiscence des peurs qui berçaient nos ancêtres ? Dans ce cas précis, il faut examiner ce contretemps du point de vue de l'escrime. Le contretemps en escrime est considéré comme une attaque de seconde intention, c'est-à-dire un mouvement proposant à dessein à l'adversaire un temps faux qui le découvre. C'est exactement la feinte mise en œuvre par l'artiste, de fait, une offensive. L'œuvre est à la fois un conte, le retour des loups, une analyse de l'architecture de la fin du Moyen Âge quand les châteaux forts ouvrirent leurs meurtrières, abaissèrent leurs tours et substituèrent à leur fonction guerrière l'art périlleux et raffiné des cours d'amour, et une critique politique. Cette dernière, subtilement agencée, met en cause la crainte, amplifiée par les réactionnaires, des banlieues réduites à l'image des hordes de « sauvageons », les loubards, qui déferleraient sur la ville bourgeoise et sans défense comme dans la chanson de Daniel Balavoine : « On voit les zonards/ Descendre sur la ville/ Qui est-ce

of Stéphane Thidet's works, are arranged in a before and an after because the temporality that builds up the intimate feeling of our presence in the world is the most general basis for psychic events. Modern art most often proposes a cross-section through the continuum of experience, a fragment of duration, as revealed by the work of someone like Monet, who cannot help recording on the canvas the transformations of the colour of his wife's face on her deathbed, or Pollock, whose drip painting collects the flow of the artist's trance as he dances around the canvas. *A contrario*, certain old works, especially in the Middle Ages and the Renaissance, set out the various chapters of a history, which are tiered through the painting's registers. Stéphane Thidet, for his part, performs a condensation of time, the work becomes a temporal concretion in which the effect of a possibly distant past and the present situation are not drawn to nostalgia for former times but starved by the conjunction of time-scales. The future disaster is already at work and the explosion of the glass cage around the swing set, like the collapse of the heap of black confetti, is already contained in the present of the image the artist confronts us with.

Lastly, it was literally off the beat that the wolves in *La Meute*, as if springing up through a time warp, invaded the moat around the Dukes of Brittany's castle in Nantes. Whatever were they doing there, right in the 21st century, as a reminiscence of our ancestral fears? In this particular case, we need to examine the *contretemps* from the standpoint of fencing. In fencing, the term is used for a second intention attack, meaning a movement deliberately offering one's opponent a false beat that leaves him vulnerable. This is exactly the feint brought into play by the artist, which is actually an offensive. The work is at once a story, the return of the wolves, an analysis of late medieval architecture when forts opened their loopholes, lowered their towers and put in place of their war-mongering role the perilous, refined art of courts of love and political critique. This last, subtly arranged, takes issue with the fear, amplified by reactionaries, of the *banlieues* reduced to the picture of hordes of "young savages", hooligans streaming into the defenceless bourgeois city as in the Daniel Balavoine's number: "On voit les zonards/ Descendre sur la ville/ Qui est-ce qui viole les filles/ Le soir dans les parkings?/ Qui met l'feu aux buildings?/ Toujours les zonards..." [We see the dropouts/ Descending on town/ Who rapes the girls/ In

qui viole les filles/ Le soir dans les parkings ?/ Qui met l'feu aux buildings ?/ Toujours les zonards... » Une double symétrie s'établit alors entre le zoo animalier provisoirement constitué dans les douves et la banlieue stigmatisée comme un véritable zoo humain ainsi que le révèle l'étymologie commune de loup et loubard. L'effet immatériel de l'œuvre constitué d'abord par la rumeur de la venue des bêtes dans la ville avant même leur présence est rapidement devenu majeur. Un petit commando anarchiste, portant des masques de loups, a réagi avec une violence réfléchie à l'œuvre en saccageant un site de l'organisation de la manifestation, s'appuyant sur une phrase d'André Breton dans *les Pas perdus* : « Une vérité gagnera toujours à prendre pour s'exprimer un tour outrageant. » Ils voyaient dans l'exposition, l'action « des agents d'une guerre contre tout ce qui vit et qui échappe et qui voudraient démontrer que rien ne peut plus arriver ». Mot d'ordre raffiné, probablement bien plus près qu'ils ne le pensent de l'œuvre de Thidet, elle-même plus politique qu'il n'y paraît et qui s'efforce de construire un langage ouvert, qui ne soit pas que de pouvoir.

Cette liberté installée au cœur du visible, qui s'oppose à la tyrannie de la monosémie, est la source des transmutations des apparences. Chaque forme est à la fois animée et ruinée, emplie et vidée par l'éventualité d'autres hypothèses. Ainsi le billard intitulé par allusion au *Mont Analogue* de René Daumal : Sans titre (*Je veux dire qu'il pourrait très bien, théoriquement, exister au milieu de cette table [...]*) paraît créer ses formes au gré de la rêverie de son auteur. Comme par distraction, le réel devient instable et, comme des boules de billard, les connotations se carambolent, rebondissent sur les bordures rembourrées de sa géométrie. Après tout, il s'agit de jouer ou de faire jouer par frottements les trajectoires de nos oculaires sur le tapis des conjectures. Le billard n'est pas sans histoire et deux œuvres majeures en tout cas ont visité ce sujet. Man Ray en 1938 réalise *Fortune*, un billard en pente contraint par la perspective à s'élever vers le ciel. Les cumulus qui le surplombent opposent leurs conventionnelles vapeurs à la rigidité mathématique de la figure transitoire que compose l'immobilité des sphères colorées. Dans l'œuvre de Thidet, les nuages de Man Ray se sont posés sur la table, conduits là par les cumulations hasardeuses des courants aériens, ils composent par leurs volumes cette vision satellitaire qui paraît être la cartographie virtuelle en trois dimensions d'une

the evening in car-parks?/Who sets fire to buildings?/ Always the dropouts...]. A twofold symmetry is then established between the animal zoo temporarily set up in the moat and the *banlieue* stigmatized as being a veritable human zoo as revealed by the shared etymology of *loup* (wolf) and *loubard* (hooligan). The work's immaterial effect, starting out with the rumour of the animals' arrival in town even before their presence, soon became major. A small commando of anarchists wearing wolf masks reacted with thoughtful violence to the work by ransacking one venue where the event was being held, on the basis of something André Breton wrote in *Les Pas perdus* (*The Lost Steps*): "A truth will always gain by taking on an outrageous turn of phrase." They saw in the show the action "of the agents of a war against everything that lives and escapes and who would like to demonstrate that nothing can happen any more". A refined slogan, probably a good deal closer than they think to Thidet's work, itself more political than it looks and which strives to build an open language that is not just the language of power.

This freedom set in the heart of the visible, which opposes the tyranny of monosemy, is the source of the transmutations of appearances. Each form is at once animated and ruined, filled and emptied by the possibility of alternative hypotheses. Thus the billiard-table titled as an allusion to René Daumal's *Mont Analogue*: Sans titre (*Je veux dire qu'il pourrait très bien, théoriquement, exister au milieu de cette table [...]*) [*I mean it could very well in theory exist in the middle of this table*] seems to create its forms as and when its author dreams. As if through distraction, reality becomes unstable and, like billiard-balls, the connotations cannon into each other, bounce off the padded edges of its geometry. After all, the idea is to play or to make play by friction the trajectories of our eyepieces on the baize of conjecture. Billiard-tables have a history; at all events two major works have treated the subject. In 1938 Man Ray produced *Fortune*, a sloping billiard-table forced by the perspective to rise up skywards. The cumulus clouds overhead oppose their conventional vapours against the mathematical rigidity of the transient figure composed by the motionless coloured spheres. In Thidet's work, Man Ray's clouds have settled on the table, led there by the random accumulations of air currents; with their volumes they compose this satellite view that seems to be the virtual 3D mapping of some imaginary geography. The other

géographie imaginaire. L'autre œuvre, la plus « analogue » peut-être à la démarche de notre artiste, est le merveilleux ouvrage de Raymond Roussel : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, texte révélateur qui, à force de précisions, d'embranchements, de complexité, ajoute par excès de méthode au labyrinthe des incertitudes, préservant ainsi par l'explication même, l'interminable métamorphose des possibles. Mais un exemple proposé par le génie des *Impressions d'Afrique*, rendu célèbre par l'analyse qu'en fit Michel Foucault, nous ramène, quant à Thidet, à sa fascination pour la vie aventureuse des hors-les-lois. Il s'agit de la phrase qui engendra les *Impressions*, « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard », dont le sens fut transformé par la transformation de billard en « pillard ».

Et toute la phrase empoisonnée par cette quasi-homophonie, cette sorte de métagramme, emporte le récit et les périlleuses aventures de ses héros dans un pays lointain, bien éloigné en tout cas de la salle de jeu où était placé ce billard. Elle nous attire, comme l'œuvre de Thidet, vers un territoire irréel organisé au plus près de la logique implacable, quoique mystérieuse à nous-mêmes, de l'enchaînement de nos pensées, une région de l'être soumise à l'absolue souveraineté des images.

work, perhaps the most "analogous" one to our artist's approach, is the wonderful book by Raymond Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, a revealing essay which is so full of details, asides and complexity whose over-methodicalness just adds to the maze of uncertainties, thereby preserving, actually by dint of explanation, the endless metamorphosis of possibles. But one example proposed by the genius of *Impressions of Africa*, made famous by the analysis made by Michel Foucault, brings us back, as regards Thidet, to his fascination with the outlaw's life of adventure. This is the sentence that gave rise to *Impressions of Africa*, "les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" [the white letters on the cushions of the old billiard-table], where the whole meaning was changed by replacing *billard* with *pillard* (looter).

And the whole sentence poisoned by this near homophone [now meaning "letters [written by] a white man about the hordes of the old plunderer"], this sort of metagram, carries the story and the dangerous adventures of its heroes off to a distant country, far away at least from the games room of the billiard-table, to some unreal territory organized as closely as possible to the implacable logic, although mysterious to ourselves, of the sequence of our thoughts, a region of being subjected to the absolute sovereignty of images.