

Alix Delmas

Aller où je ne suis pas encore

Propos recueillis par Paul Ardenne

Une des façons les plus explicites d'entrer dans votre œuvre, Alix Delmas, est de consulter votre site web en commençant par son commencement, l'entrée « Exploration ». Sur la page qui apparaît en continu s'affiche une multitude d'entrées plastiques : « Photographies », « Sculptures », « Installations », « Créations en espace public »... Ce type d'entrée en matière en dit beaucoup déjà sur deux caractéristiques de votre œuvre : la diversité, la prospective.

Mon site offre, en termes d'édition, de multiples lectures. J'ai créé cette page « Exploration » à la demande de proches pour qui mon travail n'était pas si facile à comprendre, et qui déclaraient s'y perdre. Un de mes galeristes, aussi, m'a signifié que ses collectionneurs n'avaient pas toujours assez de temps pour appréhender l'œuvre dans sa complexité, sa totalité. Pour vendre, le message doit être clair, voire simpliste. On s'est quittés sur cette remarque... J'ai eu tout de même l'envie d'éclaircir mon propos. L'entrée « Exploration » sert à cela.

En filigrane se décèle votre pulsion constante à l'expérience. Votre création donne l'impression que le monde, loin de devoir finir, ne fait au contraire que naître, sans cesse...

La page « Exploration » répond à cette envie : organiser une archive par le sens, l'intention ou l'expérience... Vous soulignez la manière « prospective ». Ma démarche est continue dans le temps, il peut y avoir deux ans, dix ans... d'intervalle entre deux images qui constitueront un ensemble. Pendant que d'autres images ou réalisations, elles, restent des créations isolées. L'archive chronologique, la classification par médium ne qualifient pas mon travail de façon représentative. La formule *Naître sans cesse* accolée au mot *création*, pour une femme artiste, n'est pas vraiment la plus adéquate... Trop connoté, non ? À « naître », à « créer », je préfère les mots inventer, expérimenter.

Qu'est-ce qui vous détermine à passer à l'acte artistique ? Chacune de vos expériences semble, à chaque fois, neuve ?

Je ne peux répondre à cette question d'une manière générale : car chaque acte est différent. En revanche, je peux vous expliquer comment une œuvre se construit et comment elle se subdivise ou se ramifie.

Ma vie se mélange à mon art, je vis en faisant. À chaque commencement, lorsque je me lance dans un nouveau projet, il n'y a pas grand chose sinon une sorte de peur. Comme un plongeur dans un nouvel espace. À ce moment précis, je me sens plus proche de l'écrivain ou du musicien que du « plasticien ». Je repousse l'obsession du peintre, qui est souvent la répétition du motif. Je n'aime d'ailleurs pas pratiquer la photographie par série, par refus de la répétition. Créer, pour moi, c'est rechercher un état qui m'amène vers quelque chose que je ne connais pas vraiment.

Essayons d'y voir clair. De trouver une logique à votre démarche artistique. Entre vos créations, laquelle est la plus emblématique de votre manière de faire ?

Le processus est relativement simple : au début, je mets en forme des approximations d'ordre formel, des intuitions d'ordre intellectuel. Tout ceci « arrive » par le truchement de la vie, par celui du contexte, par des événements, les incidents, certaines références à l'art. Ou encore en regard de paysages, de textes, d'un geste ou d'une inflexion technique, d'un matériau. Puis vient un temps de décantation, variable en fonction des projets, tandis que des éléments liés à ma réflexion s'ajoutent ou s'annulent d'eux-mêmes. Ce travail de gestation est mental. Parfois, il arrive que je le retranscrive par le dessin. Une fois cet ensemble réuni, une forme, une image se précisent. S'enclenchent soudainement, de concert, une expérience et une mise en place – une mise en scène. Le lieu, l'axe caméra, les matériaux, des accessoires, la lumière, les gestes d'un corps... Tout compte à présent, chaque entrée concourt à un dispositif total. Quand tous les éléments sont justes, l'œuvre « prend », comme on dit de la mayonnaise qu'elle prend.

Partons de *Come Back Tomorrow*. Il s'agit d'une plateforme de 30 m² en suspension dans une forêt. Je l'ai imaginée en 2003 et réalisée en 2009 grâce au soutien d'un Autrichien qui a pris le parti de la

construire pour sa Fondation, à Saint Leonard (un lieu situé à vingt km de Salzburg, à la frontière allemande). Cette plateforme, comme un lieu public, accueille des promeneurs. Elle est pensée hors des normes européennes. Sa hauteur est de 1,70 m, et elle n'a pas de garde-fou. Là où la norme exige un garde-fou, et 90 cm maxi.

Je vous dis un mot du contexte dans lequel j'ai créé *Come Back Tomorrow*. En 2003, je vis au privé une séparation, après dix neuf ans de vie commune. C'est alors que je suis invitée à un programme de résidence d'artistes, en Autriche. Le site est très particulier. La résidence est logée dans un des bâtiments d'une cimenterie, face aux montagnes. L'une des activités de l'usine est d'extraire la matière première de la carrière, ce qui a pour conséquence de raboter le niveau d'une des montagnes. À vol d'oiseau, le Nid d'Aigle d'Adolf Hitler, haut symbole s'il en est du nazisme, se trouve à 15 mn en face. Pour finir, mon voisin dans ce lieu est un artiste israélien. Nous ne sommes que deux artistes résidents, à Saint Leonard pour trois mois.

Je décide alors de travailler avec le ciment. Cela ne coûtera pas cher : il est fabriqué sur les lieux. Je passe commande et je pars visiter Vienne. Une fois dans la capitale autrichienne, je tombe sur les buckers hitlériens. Je suis impressionnée par leur effet monolithique. L'artiste américain Lawrence Weiner est intervenu sur l'un d'eux. L'autre est habité par la Haus des Meeres (le musée de la mer). De retour dans ma résidence, j'entasse de nombreux sacs de ciments et du bois de coffrage dans mon atelier. Puis je construis des escaliers de trois marches qui vont fléchir pendant le séchage. Cette imperfection me plaît. Elle ressemble à l'état dans lequel je me trouve à ce moment-là. J'incorpore à certaines marches un pilier d'appui. À la fin de ma résidence, j'expose mes escaliers déséquilibrés et j'ajoute à cette proposition plusieurs ailerons de requins en plâtre, dans ce but, donner un niveau de profondeur à la surface du sol. L'œuvre, ici, est le résultat de multiples facteurs et éléments. Les aspects historique, contextuel, technique, psychologique ont convergé jusqu'à point, la réalisation de cette installation d'esprit « total », *Gesamtkunstwerk*.

Parallèlement, je dessine la plateforme *Come Back Tomorrow*. Ce projet se débarrasse transcende d'office la question de l'équilibre et tend à la prouesse technique. L'élévation de la plate-forme, en effet, prend appui sur le seul escalier qui la porte. On est en milieu de forêt. Le titre porte en soi l'idée d'un rendez-vous repoussé au lendemain, jamais obtenu. Comme une invitation à se poser devant un panorama où on ne domine rien. Comme un rendez-vous conceptuel, face à l'Histoire.

Cette plate-forme est bien faite pour être utilisée ? On vient s'y asseoir ? On s'en sert pour se reposer et pour regarder le paysage en face ?

La plateforme offre à son utilisateur une double sensation : celle de la liberté, en élévation ; l'appréhension d'être sur son bord, au-dessus d'un vide. C'est depuis *Come Back Tomorrow* que je me suis mise à travailler les questions de la surface et de la sous-face comme formes potentielles d'un territoire sculptural, social, psychologique et politique. Qui dit surface dit dessous, dit apparence, dit illusions, absences, fanstasmes, échelles sociales.

Le rapport au public est essentiel, dans ce cas...

Le hors-norme, alors, a commencé à m'intéresser mais aussi l'accessibilité de l'œuvre à un public, en effet. En septembre 2015, je lance la réalisation d'un nouvel objet d'architecture sur le bord du gave de Pau, dans le parc de l'agglomération de cette ville du sud français. Cet objet en acier et robinier, *Interlude*, se présente comme une surface ondulée de 7 m de long. Le dessin de sa tranche reprend le tracé de la courbe des crêtes des Pyrénées lorsqu'elles sont recouvertes de neige. Les creux et les sommets de cette surface, étirés dans la largeur, offrent un plan qui sera traité en latte de robinier, dans le but de rappeler le courant du Gave. Cette œuvre s'est nourrie à sa manière propre, inattendue et décalée des postures de Pessoa, de Victor Hugo, de Tarkovski..., des écrivains qui nous enseignent l'art de contempler. La contemplation n'est pas une rêverie mais une présence au monde. Faire corps avec la nature apporte une régénérescence voire un questionnement de l'être et du monde.

Ce qui est valable pour la forme tridimensionnelle l'est-il, par exemple, pour la photographie, qui est aussi un de vos médiums d'élection ?

En photographie, parler de surface est plus complexe. Je joue par exemple avec l'axe caméra pour traiter la perspective des plans. C'est le cas concernant mes *Sisters*, des photographies réalisées en 2010 et qui font partie d'une recherche sur la lumière entamée en

2005. Une gélatine (un film plastique transparent et coloré résistant à la chaleur des projecteurs) est posée sur la surface d'une piscine. Les rayons du soleil en projettent l'ombre au fond de l'eau. Résultat, l'ombre colorée est bien plus lumineuse et vivante que la gélatine. À partir de cette expérience photographique, j'ai réalisé qu'il peut arriver que choses palpables et choses impalpables s'accompagnent, qu'elles en viennent à paraître ensemble. Les éléments immatériels, en certaines occasions, semblent plus vivants que la matière.

Un des maîtres mots, pour vous, serait la capture. Capture d'un effet. Capture d'un moment. Capture d'un affect. Capture d'un paysage, d'un territoire. L'art comme une forme de prédation détournée, en douceur ?

La capture au sens de « rendre prisonnier » ? Cela me fait penser à Susan Sontag. Vers 2003, j'ai lu et médité ses textes sur le parallèle entre les mots du monde de la guerre et certains termes issus du répertoire photographique : « shooter », « viser », « capturer »... Mais alors je parlerais plus volontiers de l'art comme d'une forme de prédation « retournée ». L'image *retournée* dans tous les sens du terme, inversée par l'optique jusqu'au fond de l'œil. Plus le hors champ, ce qui n'est pas visible, la part absente, l'illusion. C'est passionnant.

Mettons un peu de clarté biographique dans votre parcours. Quand créez-vous vos premières œuvres ? Par quoi, alors, êtes-vous motivée ?

Il m'a fallu vivre un long processus souterrain de formation et de travail concret avant de prétendre, me concernant, parler d'« œuvre ». Cela étant, ma motivation est là dès le début de ma pratique de la photographie et du dessin, à l'âge de quatorze ans – bien avant mes études aux Beaux-arts, donc. Au départ, c'est à la fois l'ambiance et l'acte qu'il m'intéresse de vivre, d'expérimenter. Je prends des photographies, mais sans les développer. Et si je passe alors des heures dans le labo photo, c'est surtout pour profiter d'une cachette, dans un endroit qui est en retrait du monde, sous la lumière rouge et au milieu des baignoires de révélateur. À dix sept ans, je réalise des courts métrages en Super 8 : ils sont restés dans des boîtes métalliques de biscuits Lu. Puis j'apprends à peindre aux Beaux-arts de Paris. J'ai réalisé plus de trois cent peintures, surtout des portraits,

qui sont stockées dans une grange. C'est après seulement que je suis sortie, si je puis dire, du cadre et du cadrage. Je me suis mise à modeler de la cire à la flamme d'un chalumeau, par exemple. Et à découper dans des planches. Le maigre et le vide m'intéressaient. Plus proche du dessin, idéal pour en dire le moins possible. Quand l'appareil photo numérique est arrivé, j'ai trouvé ça formidable. Pouvoir enfin faire des images sans matière physique ni stockage ! Et pouvoir au mieux profiter des défauts de la captation, des défauts proches de la vie vécue mais aussi du mystère de la photographie des tout débuts de l'histoire de ce médium. La possibilité d'appréhender l'image sur l'écran de l'appareil m'a donné l'envie de ne surtout rien corriger, de garder ses défauts, d'indexer à mes créations visuelles le pixel trouble ou le blanc brûlé. Une formule plastique bien moins artificielle que l'est le piqué de l'argentique. Parce qu'en vrai, on ne voit jamais le proche et le lointain parfaitement au même moment.

L'image parfaite : elle n'est nullement votre objectif !

Je pratique plus volontiers une photographie proche du *one shot*, avec les conséquences propres à ce type de prise de vue. Il est plus excitant de ne réaliser qu'une seule image alors qu'il est possible de s'offrir une rafale d'images et de tricher sur leur contenu en recourant à Photoshop. Ce choix exige une grande concentration.

À partir de là, vous pouvez enfin parler d'« œuvre », lorsqu'il y a ce jeu avec le possible ?

Quand je réunis, au même instant, la performance du corps (la pose du modèle), la sculpture, la lumière et l'expérience, c'est à ce moment-là que je commence à parler d'*œuvre*, oui.

À l'évidence, vous n'aimez pas les formules plastiques consacrées. Le signe d'un refus de la traditions et des acquis ?

C'est peut-être mon goût pour la contradiction ? J'ai un côté rebelle depuis ma naissance. Je suis née dans un pays qui n'était pas celui où j'ai été conçue. Ma mère avait peur des hopitaux africains, elle m'a « pondue » en France, après quoi, à l'âge d'un mois, je me suis retrouvée à Dakar. J'aime penser que mon côté *décalé* vient de là. Je

vis cette dualité, être d'ailleurs mais pas forcément d'un autre pays. Je me sens à côté de la plaque, étrangère et en révolte aussi. Au fil du temps, cette posture s'estompe.

J'ai arrêté la peinture au lendemain de l'obtention de mon diplôme des Beaux-Arts, un diplôme obtenu pourtant avec une mention « *très bien* ». L'idée de « bien » peindre ne me suffisait pas. Cela étant, je ne refuse pas les traditions, ni l'art des origines, pas du tout. J'ai très tôt appréhendé l'art « par » les livres. Dans la collection Skira, notamment. Adolescente, je passais des heures à regarder les illustrations collées. Étudiante, j'ai observé la grande peinture au Louvre, à l'Orangerie, et le dessin au cabinet de dessins du Musée Bonnat. J'ai fait de la restauration de fresque romane. La bibliothèque des Beaux-Arts de Paris est un lieu magnifique, dont j'étais familière. J'étais aussi passionnée par les expositions proposées par l'ARC, par le musée national d'Art moderne à Beaubourg. Paradoxalement, pour autant, je n'en ai pas moins souhaité m'écarter des modes, des systèmes, des recettes, des clans. Mon engagement en tant qu'artiste est de me sentir libre. Même si cette liberté coûte cher. Le doute, le sentiment d'isolement, la fragilité économique... Une réalité difficile ! Je vis bien cette contradiction « rebelle et culture ». Même si elle n'a rien de rassurant. L'inquiétude aussi est un moteur de création.

La force de votre « œuvre », donc, repose en large part dans son caractère inattendu. Pas d'obsession mais un, des parcours. Des itinéraires, des traversées de la forme, du sens... Où vous parlez beaucoup de vous. Parfois de façon littérale. Ainsi de ces autoportraits vous montrant assise au milieu de meubles, ou coincée entre ceux-ci... Une métaphore de la pratique artistique comme position inconfortable ?

J'aime lancer plusieurs recherches en même temps. Elles sont différentes mais elles se croisent, se soutiennent, se répondent, s'opposent le cas échéant. C'est à partir des années 2000, ainsi, que ma photographie s'est fixée sur la question de l'occupation de l'espace par le corps. Cela a donné des images comme *La chambre de Salzburg*, *Pisseuse sur structure*, *Fucking Flat*, *The Edge*. Je les ai montrées en 2002 chez Bernard Jordan. Je me photographiais au moyen d'un déclencheur automatique et courait me mettre en scène. J'étais influencée par des artistes connus pour avoir mélangé spacialité, sculpturalité et psychologie. Claude Cahun, Bruce Nauman, Valie Export, Francesca Woodmann, Franck West, Anna et Bernhard Blume, Cindy Sherman, Tony Oursler, Paul MacCarthy...

Je voudrais comprendre : pourquoi n'utilisez-vous pas toujours votre corps, en termes de création ? Pourquoi de temps à autre seulement ? Parce qu'il serait un thème de travail parmi d'autres ?

Je n'ai jamais voulu entrer dans des habitudes. Puis, je trouve qu'il y a un côté un peu daté au fait de se photographier soi-même. C'était excitant de travailler avec le déclencheur automatique. Il y avait une sorte d'excentricité, de théâtralité. Je lisais Barthes, Artaud, Bataille, Foucault, je nageais dans l'être, dans l'amour, dans la mort ... là-dessus surgit dans l'art, dans le cinéma, dans la mode, le courant dit de « l'intime », où l'image de soi devient un lieu commun facile. Le moi excentrique, le moi décadent, le moi dans sa cuisine, le moi sur son lit, le moi avec ses fringues, avec ses fesses, le moi avec son chien et son hamster... Cela ne voulait plus rien dire, en ce qui me concerne. Des images du corps devenues par trop banalisées, transitives, consensuelles, et faciles. Alors je suis allée ailleurs.

J'ai toujours demandé à mes proches de poser dans le cadre de petites mises en scène photographiques. Dans *Le baiser*, par exemple, l'homme aux cheveux longs et gris que l'on voit embrasser une perruque est un ami à qui je rendais visite. Cet été-là, en 2013, je promenais des perruques dans ma voiture en cherchant comment les utiliser, et avec qui. J'avais en tête *Les Désastres de la guerre* de Goya. Comment jouer avec l'illusion et la perception d'une tête incarnée sans visage, et sans le corps.

L'ascence, la présence par le vide... Est-ce en rapport avec ce thème que l'on sent en creux dans votre travail – celui du trou ? Je précise : vous vous photographiez à l'intérieur de meubles, comme enfoncée dans un trou. Certaines de vos sculptures sont trouées pour laisser passer des végétaux. Le trou est un refuge et, aussi, ce qui permet de traverser une surface...

Un refuge salvateur ! Le trou est un lieu qui permet de rester en vie, de tracer des liens avec l'extérieur, qu'il s'agisse des souterrains dans les pays en guerre, de l'entrée de la galerie d'une taupe ou de la trachée. Quelque part ce sont aussi des conduits respiratoires. Mon père avait une trachéotomie, un trou sous le larynx. Son diaphragme était paralysé. Pour dormir, il était branché à une machine respiratoire. C'est naturel pour moi d'associer l'idée du trou au fait d'

être et de rester en vie. Dans mon travail, le trou est désir, respiration, sauvegarde, fuite, érotisme.

La dimension exploratrice, prédatrice « retournée » de votre démarche artistique se retrouve à mon sens dans vos dessins, que vous semblez vouloir montrer moins que vos photographies, vos sculptures ou vos vidéos. Vous aimez à l'évidence le dessin, vous en usez d'une manière incroyablement libre...

Le dessin est une partie de mon travail propice aux délires, à l'infaisable, à l'exploration, mais aussi à l'essai, au projet. Pour moi, le dessin dépasse le langage et la pesenteur. Il existe en amont et en aval de ma photographie, de ma vidéo ou de ma sculpture. Je ne le montre pas beaucoup parce que j'en ai pas souvent l'occasion. Un jour viendra.

Le dessin d'un côté, pour sa plasticité, son économie de moyens mais aussi sa grande générosité (on peut tout dessiner, en effet). Mais aussi un médium plus « lourd », de l'autre côté, la vidéo. Vidéo que vous utilisez comme prédatrice, au plus simple (une image volée au réel), mais aussi, parfois, de façon encombrée, dans le cadre de vidéos à scénario avec script, acteurs, repérages... Comme dans Saucés, par exemple...

J'ai réalisé à ce jour seize vidéos. Chacune vidéo correspond à des recherches photographiques et sculpturales spécifiques. Toutes sont le « film » d'un dispositif.

Dialogues (2003), ma seconde vidéo (vous avez été le seul à la montrer, lors de La Force de l'art, en 2006), montre une masturbation masculine. Dans le cadre d'un curieux mais logique face à face. D'un côté, le phallus érigé, et en vis-à-vis, l'objectif d'un appareil photo, tout aussi phallique à sa manière. Je rattache cette vidéo à ma recherche sur la triangularité : lumière, sexe (ou corps), axe caméra.

Dust, une vidéo terminée en 2015 après plusieurs mois de captation à distance, prend pour objet l'obsession d'un homme que l'on surprend à la fenêtre d'un immeuble et qui dépoussière ses habits à la fenêtre. Je rattache cette vidéo aux objets d'architecture, à mes préoccupations, aussi, pour l'espace qui existe entre intériorité et extériorité.

J'ai réalisé *Saucés* en 2005 dans les Bardenas Reales, en Espagne. L'écriture de cette vidéo est effectivement cinématographique :

acteurs, cuts, déplacements, temps qui passe... Réaliser ce genre de film nécessite une équipe. C'est très excitant de travailler à plusieurs. « Sauce » est un mot qui signifie « à côté du principal ». Ainsi du condiment pour une viande ou un poisson. C'est pour cela que le mot, présenté sous forme de grande sculpture en plein air dans le film, est éclairé dans les intervalles laissés par les lettres séparées les unes des autres. Jamais un mot, dans l'espace public, n'est éclairé de biais. On l'éclaire frontalement ou de l'intérieur. Dès les premiers instants du film, le générique se moque du générique, l'ironie de la proposition est palpable. Le mot « Sauces » ainsi présenté se moque du pouvoir des *majors* et de Hollywood.

Pourquoi chez vous, aussi, l'image mobile ?

Le temps et le rythme sont deux éléments jouissifs. On peut arriver à les encoder par différents processus : la boucle (loop), la caméra embarquée, le plan fixe, comme en peinture. La rotation et le cheminement sont, dans mes dessins, présents depuis toujours. Il me paraissait donc naturel et inévitable, dans mon parcours, de croiser un jour l'image en mouvement.

Le mouvement interroge la notion de territorialité, en filigrane dans mon travail. Territoires au sein des frontières paysagées, frontières entre nations, limites entre les êtres... Ces données sont vécues chez moi de manière incarnée – en fait, dès mon enfance blanche en Afrique noire. Elles continuent à me traverser. En filigrane de mon travail, on trouve aussi le glissement entre intériorité et extériorité de l'être, un va-et-vient de la respiration ou la pensée.

La photographie a ses limites. Mélanger un dispositif fort et une narration dans le temps m'intéresse beaucoup. Être au bord du making off. J'ai sur le feu un roadmovie en développement, qui met en valeur ce principe. L'histoire vue se reflète sur la surface d'un camion conduit par une chauffeuse tirant une remorque. Douze mètres de miroir. Grâce à un galeriste de Chalon-sur-Saône et un producteur, nous arriverons peut-être un jour à le réaliser. Le tournage pourrait se faire sur l'autoroute A6 aux alentours de Lyon et de Chalon-sur-Saône, entre les villes des frères Lumière, de Niepce et de Marrey, et à proximité d'Amazon, d'Areva, des vignes...

Il y a bien d'autres aspects dans vos créations : je songe au plâtre, un matériau que vous affectionnez...

J'apprécie les matériaux qui passent par différents états. La cire d'abeille, que j'ai utilisée dans les années 1990. Solide, elle devient liquide en chauffant, je la travaille molle et tiède. Et le plâtre pour son côté matériau protéiforme, une poudre qui passe par l'étape de la crème froide pour devenir solide et chaude. Il y a dans ces deux matériaux un côté originel de la sculpture. Ils ont un côté très vivant, et humain. Entre ossements et chairs. J'appelle mes plâtres mes « sculptures blanches », par allusion – et par opposition – à la sculpture africaine.

Je songe encore au jeu avec la lumière – une voiture trouant la sombreur d'une forêt...

Oui, c'est une trouée colorée et la voix qui racle la gorge... Ce road vidéo nocturne où l'on voit un paysage de nuit depuis l'intérieur d'une automobile est filmé, en plus des phares du véhicule, avec l'appoint des faisceaux lumineux de quatre gros projecteurs de théâtre accrochés à son toit. Le travail lumière est complété ici par un travail spécifique sur le son – deux pistes son collées, une piste voix et une piste guitare.

Ma recherche sur la lumière a commencé en 2005. À cette époque, je partageais mon atelier avec un concepteur lumière pour le théâtre et l'architecture. J'étais passionnée par nos discussions. Ça a déclenché chez moi une envie de travailler en intégrant le dispositif à l'intérieur de l'image. En commençant par la lampe de poche, puis la lampe frontale, le projecteur et les phares.

Un autre point, qui peut surprendre, le comique. On le trouve dans Sauces mais aussi dans d'autres œuvres de votre signature. Un comique qui ne se marie pas forcément bien ni sans heurts avec tout ce qui vous nourrit – parce que votre œuvre, somme toute, est sérieuse, elle ne prête pas à rire, elle n'a pas d'abord de finalité divertissante...

En effet, on ne peut pas dire que mon travail est drôle. Mais imaginez une seconde des situations telles que monter sur un buffet et pisser pile au moment du déclenchement automatique de l'obturateur de l'appareil photo, ou encore bander face à un appareil photo, trimbaler du polystyrène dans des dunes, conduire un 4X4 éclairé comme une boîte de nuit, mettre le feu à une table avec des enfants dessous qui chantonnent, stopper une grue qui transporte

des treillis soudés, embrasser tendrement une perruque. Tout ça est plutôt drôle à réaliser, croyez-moi !

Votre manière de procéder exalte la quête, l'expérimentation, la prise de risque. Vous avancez à découvert en ne masquant pas les difficultés de la création, ses errances. Avec ce résultat, un univers personnel fort, inclassable, ouvert. On peut dès lors imaginer que vous vivez mal l'art contemporain de musée ou de marché, cette création vouée à servir l'industrie culturelle, facile, faussement provocatrice, consensuelle en fait...

La préparation d'une exposition est une stimulation extraordinaire et une relation forte avec la direction des lieux, ou le curating. J'adore quand cela m'arrive. Je garde de bons souvenirs des moments passés avec les personnalités qui m'ont offert l'occasion d'exposer. C'est vrai que l'étiquette d'artiste inclassable n'est pas facile à porter. On est beaucoup moins sollicité, de fait. Je suis d'accord avec vous, les institutions françaises s'autocensurent. La programmation est prisonnière des influences de chapelles et des objectifs de l'audimat. Cela n'a pas toujours à voir avec l'art... Les récentes expositions de Bruce Naumann ou Mona Hatoum n'ont pas accueilli les foules, ce printemps, mais quel bonheur ! Cela me stimule. Je me dis que la recherche a toujours quelque chose d'autre à dire. L'important pour moi est d'aller encore plus loin, là où je ne suis pas encore, là où je ne sais pas encore.

*