

Sommaire Summary

HORS DES LOIS / OUTSIDE THE LAWS **Jean de Loisy** 6

DÉRANGER L'ORDINAIRE / DISTURBING THE ORDINARY **Valérie Da Costa**, *entretien avec / interview with Stéphane Thidet* 14

L'EXOPLANÈTE WASP-E8 N'A PLUS QUE QUELQUES INSTANTS À VIVRE /
EXOPLANET WASP-E8 HAS ONLY MOMENTS TO LIVE **Georgina Tacou** 24

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^e 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.

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 éléphantique, 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 is 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* ?

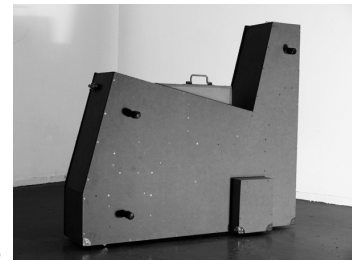
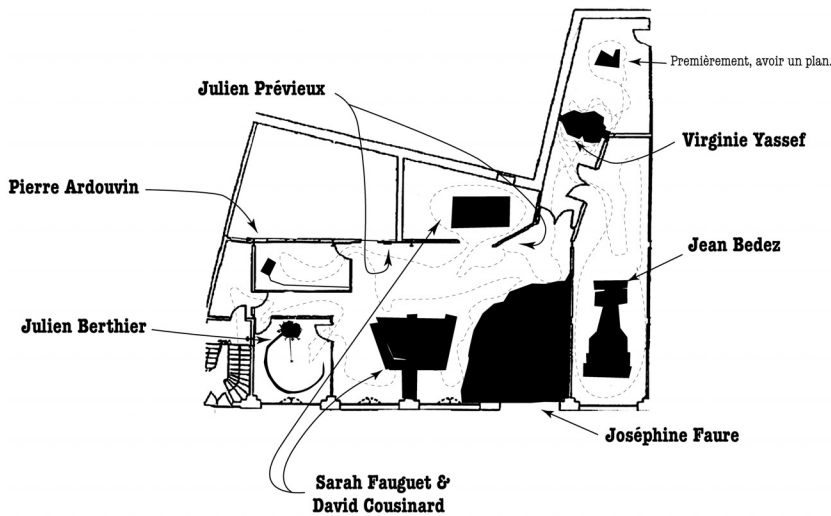
Lorsque j'ai été invité par la Générale, je ne me suis pas positionné comme un artiste qui devient commissaire. Ayant déjà participé à des collectifs, et en ayant peut-être tutoyé certaines limites, je me disais qu'il fallait changer de méthode, c'est-à-dire rassembler des individus forts, très différents,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

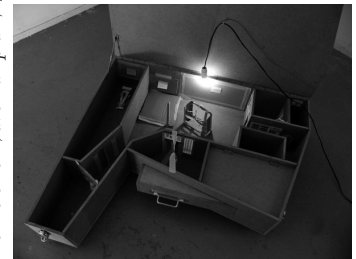
When I was invited by La Générale, I did not position myself as an artist becoming a curator. Having already been involved in collectives, and having perhaps got close to certain limits, I felt I needed to change my method, i.e. bring together some very different powerful personalities and together have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

L'EXOPLANÈTE WASP-E8
N'A PLUS QUE QUELQUES INSTANTS À VIVRE
EXOPLANET WASP-E8 HAS ONLY MOMENTS TO LIVE

Georgina Tacou

Il était une fois. Sachez, lorsque vous entendrez cette formule, que rien de ce que l'on va vous raconter n'est vrai.

Impossible, pas tout à fait. Seulement possible, Seulement peut-être.

Il était une fois,

Un homme poursuivi par le vent. Il court, s'élanche, cavale dans les hautes tiges d'un champ de blé, le vent le suit, le talonne. Les bras du vent, son baiser monstre, sont dans sa nuque. L'homme court sans se retourner, coupe les palmes souples comme une lame. Elles s'ouvrent devant lui puis l'enferment, sans discontinuer. Pas de destination, de point d'arrivée, la boucle d'un labyrinthe qui n'a ni entrée, ni centre. L'œil du vent le regarde, le trousse, le pousse. Il n'y a ni début, ni fin, l'escarcelle du Méandre, qui commence partout et ne finit nulle part. Son cœur est à tout rompre, sa course semble panique et sans objet. Cet homme, son souffle coupé dans sa gorge, sa lancée ventre-à-terre, ce pourrait être vous. Courez.

*

Souvenez-vous, vous aviez de l'ambition, soulever des montagnes. Voici qu'elles apparaissent. Orgueilleuses, comme poussant au centre d'un billard. Échappée impossible, rêvée, antimatière. Mont Analogue, antagoniste. Essayez de passer une aiguille sous le tapis d'une table de billard. Rien de plus tendu, inexorable. Mais voilà que ces monts s'élancent, poussent leur fluorescente moleskine verte, crèvent la surface comme des bulles, s'élèvent avec impudence. Contrainte du tangible, enfermement, étrangeté. Vous êtes essoufflé. Atteindre une montagne qui n'existe pas, le pari est difficile, alors la gravir... Mais vous avez lu Daumal : *D'impossible, elle devient possible*. Avancez encore.

*

Enfant, on vous l'a dit, répété, forcé au fond de la gorge : il faut construire, dresser, avancer. Les balises sont là et les règles sont là. Si vous suivez le chemin, vous ne tomberez pas, vous ne vous blesserez pas, vous n'aurez pas à courir spirale aux tripes (comme vous le faites à cette seconde, pieds embourbés de racines). Mais voilà que vous avez pensé des choses dont ni la beauté, le trouble ou l'utilité ne peuvent s'expliquer, s'appréhender. Des choses qui, de possibles, désirent leur impossible, créatures qu'on entend plus qu'on ne les écoute, infra-sons d'une

Once upon a time. Know that, when you hear this phrase, nothing you are about to be told is true.

Impossible, not quite. Just possible.

Only maybe.

Once upon a time,

A man pursued by the wind. He runs, rushes forward, dashes through the tall stalks of a wheatfield, the wind follows him, hot on his heels. The wind's arms, its monstrous kiss, are at his neck. The man runs without looking back, slices through the supple fronds like a blade. They open up in front of him then wrap round him, all the time. No destination, no point of arrival, the loop of a maze with no entrance or centre. The eye of the wind looks at him, trusses him, pushes him. There is neither start nor finish, the Meander's pouch, beginning everywhere and ending nowhere. His heart pounds away; he follows a seemingly panic-stricken, aimless path. This man, his breath cut off in his throat, his flat-out sprint, it could be you. Run for it.

*

Remember, you used to be ambitious, move mountains. Well, here they come. Proud, as if growing out of the middle of a billiard table. An impossible, dreamed-up breakaway, antimatter. Mount Analogue, antagonistic. You try slipping under the cloth on a billiard table. There is nothing tauter, more inexorable. But here come these soaring hills, pushing their green fluorescent moleskin, bubbling cheekily up through the surface. Constraint of the tangible, imprisonment, strangeness. You are out of breath. Reaching a mountain that does not exist is enough of a challenge, so actually climbing it... But you have read Daumal: *From being impossible, it becomes possible*. Keep on going.

*

As a child you were repeatedly told, had it rammed down your throat: you need to build, erect, move forward. The beacons are there and the rules are there. If you follow the path, you will not fall, you will not get hurt, you will not have to run with a spiral in your stomach (as you are doing at this very moment, your feet mired in roots). But then you thought things whose disturbing beauty and usefulness are not explainable or understandable. Things which, from possible, desire their impossible, creatures that are heard rather than listened to, infra-sounds of a

autre espèce. Ont germé des objets *en attente*, figés dans l'entre-deux d'un passage, en possible fin d'eux-mêmes, en résistance. Toutes vos règles, vos spirales et vos contes régurgités. Vous êtes devenu l'enfant-monstre le jour où, dans un magazine scientifique, vous avez lu : *L'exoplanète géante WASP-E8 n'a plus que quelques instants à vivre*. De là, le monde s'est inversé. Comment suivre les règles quand on sait qu'un ogre de lumière, quelque part dans l'espace, est sur le point de s'éteindre ? Poursuivre cette électricité (votre volonté de la capturer, de l'enchâsser dans une valise, une ampoule, un carrousel) a fait de vous un hors-la-loi. Vous avez préféré vous couper les mains sur de la ferraille, les hérissier d'échardes de bois, vous y casser les phalanges plutôt que de les vouer aux ennuis confortables. Grammaticalement, l'usuel présent de narration devient un conditionnel. Chromatiquement, oubliez que *Blanc n'est pas blanc*, mais gorgez-vous de la supposition qu'il existe une couleur entre le gris plus si clair et le gris presque noir, l'infini du basculement. Mathématiquement, votre chiffre a la belle inexactitude de celui qu'il faut imaginer avant que $1 + 1$ ne devienne 2. *WASP-E8 ne peut mourir, tant que j'en rêve la lueur, à 3 millions d'années-lumière d'ici*. Vous avez porté vos poisons en gorge, psychédélique petit poucet, sous masque d'adulte. Politiquement, vous faites entrer vos objets en résistance, glacés dans une expérience de mort imminente. Vous êtes un contrebandier à rebours, non pas cacher ce qui est visible, mais révéler l'invisible.

*

On gagerait, à votre sourire, que vous en êtes, de ce monde. Sous la lueur de vos planètes, vous êtes un monstre qui fait le mort. L'art de la guerre à la boutonnière, mort subite sous le sucre. À les entendre, il faudrait toujours être quelque part. À cette assise, vous opposez un ni ici ni ailleurs perturbateur d'équilibre. Lorsque l'on soulève un instant ses rames sur un lac, l'action est suspendue, mais la barque continue d'avancer, mutation silencieuse qui, sans que vous puissiez vous définir dans un mouvement, vous emmène pourtant d'un point à un autre. Un sage chinois, paraît-il, observant une libellule immobile sur un nénuphar, ou un flocon de neige pris sur un rameau, a pu écrire ce mouvement, il y 500 ans. Hai-kù, (俳句, d'une seule respiration :

Rien ne dit

Dans le chant de la cigale

Qu'elle est près de sa fin

different sort. Objects *pending*, frozen midway in a passage, have germinated, as a possible end to themselves, in resistance. All your tales and your rules and your spirals regurgitated. You became the child-monster on the day you read in a science magazine, *the giant exoplanet WASP-E8 has only moments to live*. From then on, the world was turned upside down. How do you keep to the rules knowing as you do that, somewhere in outer space, an ogre of light is about to be extinguished? Pursuing this electricity (your determination to capture it, pack it in a suitcase, a light bulb, a carousel) has turned you into an outlaw. You preferred to cut your hands on scrap iron, spike them with splinters of wood and break your fingers on them rather than devote them to comfortable problems. Grammatically speaking, the habitual present of narrative becomes a conditional. Chromatically speaking, forget that *White is not white*, but gorge yourself on the supposition that there exists a colour between no-longer-so-light grey and almost-black grey, infinite seesawing. Mathematically speaking, your figure has the fine inaccuracy of the one that has to be imagined before $1 + 1$ becomes 2. *WASP-E8 cannot die, as long as I am dreaming of its gleam, 3 million light-years from here*. You have carried your poisons in your throat, psychedelic Tom Thumb, under the mask of an adult. Politically speaking, you introduce your objects to resistance, frozen in a near death experience. You are a reverse smuggler, not to hide what is visible, but to reveal the invisible.

*

Judging by your smile, it certainly looks like you belong to this world. In the light of your planets, you are a monster pretending to be dead. The art of warfare in the buttonhole, sugar-coated sudden death. To hear them, you always need to be somewhere. You oppose this base with an unsettling not here nor anywhere else. When the oars are raised for a moment on a lake, there is a pause in the rowing but the boat continues to glide forward, a silent mutation which, although you cannot define yourself in a movement, yet takes you from a to b. A Chinese sage, they say, watching a dragonfly motionless on a lily, or a snowflake caught on a bough, was able to write this movement down, 500 years ago. Hai-kù, (俳句, in a single breath:

Nothing says

In the song of the cicada

That it is near its end

Un fameux samouraï en aurait eu les larmes aux yeux, le ciel miroitant sur son sabre. Aux armes, aux armes, vous déviez l'ordre établi, avec l'air de ne pas y toucher, mais ceux qui en sortent : vacillés, leurs regards forcés *en dedans*. Sans même bouger, vous avez avancé, quelque chose est arrivé. L'orbe du monde a changé d'axe, surprise, surprise. Mais courez plus vite, car voici de la famille.

Un visage noir, oint de suie. Vous pourriez le reconnaître, il pourrait être de votre famille. Un mineur. C'est le Nord, gris sang, le ciel une coquille d'huître. Est-ce cet homme, ou sa femme, qui vous a raconté des contes le soir, où les enfants finissent croqués, disparus sous une montagne, pris au piège d'un jeu fatal ? Il habite une maison pareille à celle d'autres mineurs, alignées rang sur rang, vies sur vies. Les maisons sont désormais vides. Des cheminées abandonnées dans des maisons fantômes, exactement similaires. Résidus jumeaux de vies dissemblables, l'après du *decorum*. Dans les conduits rouillés et sous le papier peint qui s'effrite (ce n'est jamais le même, mais il se détache toujours pareil) une histoire (ce n'est jamais la même mais). Lui, l'homme au visage de suie moite a rêvé d'un terril de charbon, aussi léger qu'un oiseau. Pyramide d'encre, immense, qui vous écraserait, noirci et aplati comme un scarabée, si elle n'était confettis. Sa hauteur, son anti-densité lui fait un vide au creux du ventre, apesanteur de rêve entre deux eaux où l'on sent parfois quelque chose de minuscule qui pèse trop lourd, et son contraire, un fil à coudre au poids de cathédrale, l'ennui dans un grain de sucre. Le crépuscule est tombé sur cette ville minière qui autrefois bruissait d'effort, l'entre chien et loup de néons arrachés au plafond d'une salle des coffres vide, comme sur un monde qui perd ses ors.

*

Vous avez heurté quelque chose. La douleur, inattendue, vous éveille. Vous pensiez ralentir, mais vous accélérez. Cette chose, c'était peut-être un parpaing de ciment. Peut-être même un parpaing qui se prenait pour un lingot d'or. Son crépi grossier, sa fonction même, ouvrière, se seraient ornés d'une absurde, troublante majesté. Mais vous divaguez. Une halte s'impose. Le vent, soudain, a perdu votre trace, s'est déporté dans une traverse. Soufflez un peu. Une trêve ? Ne rêvez pas. Un bivouac d'acier. Camp de lune, celui-là bloque l'expédition. Arrimé de

It is said to have brought tears to the eyes of a famous samurai, the sky glistening on his sabre. Take up arms, you are altering the established order, while looking innocent, but the ones coming away: shaken, their gazes forced *inwards*. Without even moving, you advanced, something happened. The orb of the world changed its axis, surprise, surprise. But run faster, here's family coming.

A black face, coated with soot. You might recognize it, it could be one of your family. A miner. This is the North, blood grey, the sky an oyster-shell. Was it this man, or his wife, who told you stories in the evening, in which children end up being eaten up, vanishing into a mountainside or trapped in some deadly game? He lives in a house like other miners' homes, lined up in row upon row, lives upon lives. The houses are empty now. Derelict fireplaces in ghostly homes, all exactly the same. Twin remains of dissimilar lives, the aftermath of decorum. In the rusty pipes and under the crumbling wallpaper (it is never the same, but it always peels off like this) a story (it is never the same, but). He, the man with the clammy sooty face, has been dreaming of a coal slag-heap as light as a bird. A huge pyramid of ink that would crush you, blackened and flattened like a beetle, were it not confetti. His height, his anti-density, leaves an empty feeling in the pit of his stomach, the weightlessness of dreams on the fence where you sometimes feel something tiny that is too heavy, and the opposite, a piece of thread the weight of a cathedral, anxiety in a grain of sugar. Dusk has settled on this mining town once a-buzz with toil, the twilight of neon lights ripped off the ceiling of an empty bank vault, as on a world losing its gold.

*

You have bumped into something. The unexpected pain awakens you. You thought you were slowing down, but you are speeding up. This something was possibly a concrete block. Maybe even a concrete block that took itself for a gold ingot. Its rough stucco, its purpose even, working-class, was possibly draped in absurd, disturbing majesty. But you are beginning to wander. Time to call a halt. The wind has suddenly lost track of you, blown off down a shortcut. Take a breather. A little respite? Don't dream. A steel bivouac. Moon camp, that one holds up the expedition. Strapped up with all its molecules, dark

toutes ses molécules, noir danger. Comment le démonter, comment le quitter ? Cordée disparue, reste la tente fossile, résidu d'un monde post-apocalyptique, laissé là comme une balise. L'insolite s'infiltré dans votre esprit, mécanique du piège. Dans ce sarcophage sont momifiés l'avant et l'après, la minute du bivouac reste suspendue à elle-même, expédition enchâssée, *no pasaran*. Vous reprenez le chemin, vous marchez. Votre souffle est toujours haché. Le vent ne vous a pas encore retrouvé, mais gare, il n'est pas loin. Quelque chose vous rend maintenant étrangement mélancolique. Une balançoire sous verre. Qui oserait en briser la glace ? Les cris des enfants sont capturés à l'intérieur, leurs rires emprisonnés sous les parois translucides, que nul ne peut plus entendre. Scène d'accident ? Périmètre sécurisé ? Il s'est passé quelque chose, mais quoi ? Souvenez-vous, c'est la question que se sont posée les autorités en place devant ce dance-floor vide où ne tournaient plus que les spots de lumière colorée et une musique ralentie. Les enfants, les visiteurs et les danseurs ont disparu, et c'est à vous de voir qui fut le joueur de flûte qui les entraîna loin de là où ils étaient supposés être. Vous êtes attrapé dans l'a priori de la catastrophe, du cataclysme, ritournelle dont on devine les notes sans pouvoir en comprendre la mesure. Kidnapping mental, manipulé, sens dessus dessous, tête en bas et retourné au plafond, dans un à l'envers imprévu. Avouez-le, le plaisir du piège, du rapt, l'adrénaline du foulard jeté sur vos yeux, votre bouche, et vous vous laisseriez bien emporter sans manières s'il ne fallait se débattre un peu, avouez. L'enlèvement a cela de bon qu'il vous donne des urgences dont l'alarme n'aurait jamais autrement résonné. (Enlevé, vous auriez pu à ce moment choisir un Dieu, qu'il aurait fallu prier, yeux levés au ciel, comme sous la voûte d'une chapelle romane aux allures de piscine vide, même pas d'eau bénite, d'impie polyuréthane, qui se prend pour une sainte et vous couve, immaculée, de mille siècles soudain retournés.) Vous êtes à la fois le preneur d'otage et ses syndromes.

Le syndrome de Stockholm désigne la propension des otages à développer une empathie, une sympathie, ou une contagion émotionnelle avec leur ravisseur. Pour que ce syndrome puisse apparaître, la condition suivante est nécessaire :

* Le ravisseur doit être capable d'une conceptualisation idéologique suffisante pour pouvoir justifier son acte aux yeux des otages.

danger. How to take it down, how to leave it? Lost roped party, that leaves the fossil tent, the remnant of a post-apocalyptic world, left there like a beacon. The unusual filters into your mind, the trap mechanism. Mummified in this sarcophagus are the before and the after, the minute of the bivouac left dangling from itself, an embedded expedition, *no pasaran*. You set off again, you walk. Your breathing is still unsteady. The wind has not tracked you down again yet, but watch out, it is not far off. Now something is making you feel strangely melancholy. A swing under glass. Who would dare to break the ice? The cries of children are captured inside, their laughter imprisoned under the translucent walls, and now no one can hear them. The scene of an accident? A sealed-off area? Something has happened, but what. If you remember, that is the question the local authorities asked on seeing this empty dance-floor where the only things turning are the coloured spotlights and some slowed-down music. The children, the visitors and the dancers have all disappeared, and it is up to you to see who this pied piper was who led them away far from where they were supposed to be. You are caught up in the a-priori of the catastrophe, the cataclysm, a ritornello where you can guess the notes without being able to follow the beat. A mental, manipulated kidnapping, upside down, head down and turned up to the ceiling, in an unexpected turnaround. Why not admit it, the pleasure of the trap, the abduction, the adrenaline from the scarf thrown across your eyes, your mouth, and you would let yourself be carried off unceremoniously if you didn't have to struggle just a little, admit it. The good thing about a kidnapping is that it gives you emergencies but for which the alarm bells would never have started ringing. (Kidnapped, at that moment you could have chosen a God to have to pray to, your eyes lifted heavenwards, as under the arched roof of a Romanesque chapel resembling an empty swimming pool, not even any holy water, ungodly polyurethane, taking itself for a holy, immaculate, one brooding you with a thousand centuries suddenly turned upside down.) You are at once the hostage taker and his syndromes.

The Stockholm syndrome refers to a hostage's propensity to develop some kind of empathy, sympathy or emotional contagion with their kidnapper. For this syndrome to appear, the following is a prerequisite:

* The kidnapper must be capable of enough ideological

Inversement le syndrome peut s'appliquer au ravisseur, qui peut être influencé par le point de vue de l'otage. On parle dans ce cas du syndrome de Lima.

Ces disparitions vous ramènent à vous-même. Le vent n'est plus très loin, vous l'entendez claquer les blés de gifles, c'est vous qu'il cherche. Comme tout le monde, vous aviez de la lumière en vous. Il eût suffi, pour la garder, de l'enfermer dans une valise, de la ranger dans un tiroir ou sur un guéridon. Mais la lumière s'échappe toujours et en vous claque la flamme du court-circuit. Vous, *ergo sum*, vous êtes votre propre démiurge à créatures hybrides, façonneur de mutants, la lumière qui vous traverse devient un abreuvoir de néons bleus, posé au milieu d'un champ, comme la première phrase d'une histoire que vous laissez aux autres le soin d'imaginer. Vous êtes le narrateur, passeur au bâton, une créature d'os qui sait tout mais ne dit rien.

*

WASP-E8 est sur le point de s'éteindre, mais pas encore, seulement peut-être. Et vous avec, car, non loin d'ici, en pays montagneux, dans les 27 kilomètres de tuyaux du plus grand collisionneur de particules au monde, des neutrons s'élancent les uns contre les autres à la vitesse de la lumière, au risque de créer un trou noir qui aspirerait tout, nous réduisant, nous, notre terre et tout ce qu'elle contient, à l'état d'une minuscule bille, un noyau de cerise d'une densité de plusieurs milliards de tonnes, fin de l'Histoire, début d'une autre. Car le "trou noir" n'en est pas un, il a simplement mangé une lumière que nos télescopes ne peuvent plus voir d'ici. Deux enfants se battant pour rire sur une plage, en friction rotative, figurent la danse + et – des quarks atomiques, en mode Spin 2. En attendant, courez plus vite, sans vous retourner

*

Pour l'instant, le vent est semé, tel épris qui croyait prendre, l'amour vous attend au coin du bois. C'est la nuit, sur le bord d'une route déserte. Un chien aboie. Vous préféreriez sans doute être à l'abri. Même sous un arbre mort dont les branches crachent de la brume. Même dans une maison qui pleut. Oui, plutôt que d'être là (car vous allez faire une rencontre) vous préféreriez entrer dans une cabane de bois à l'intérieur de laquelle il pleut à verse. Ses occupants semblent avoir déserté l'endroit sans un regard en arrière. Une table, des livres

conceptualization to be able to justify his deed in the hostage's eyes.

Conversely, the syndrome can apply to the kidnapper, who may be influenced by the hostage's viewpoint. In this case it is known as the Lima syndrome.

These disappearances bring you round to yourself. The wind is no longer very far away; you can hear it slapping away at the wheat; it is you it is after. Like everyone, you had light within you. To keep it, it would have been enough to pack it up in a suitcase, tidy it away in a drawer or on a pedestal table. But the light keeps escaping and the flame of the short-circuit crackles inside you. You, *ergo sum*, you are your own demiurge of hybrid creatures, a fashioner of mutants, the light that passes through you becomes a watering place of blue neon lights placed in the middle of a field, like the first sentence of a story that you leave it to others to make up. You are the narrator, the smuggler with his staff, a boned creature that knows everything but says nothing.

*

WASP-E8 is about to be snuffed out, but not yet, just maybe. And you with it, for, not far from here, in mountainous country, inside the 27 kilometres of the world's largest particle collider, neutrons are crashing into each other at the speed of light, at the risk of creating a black hole that would suck in everything, reducing us, our earth and everything contained in it, to the state of a tiny marble, a cherry stone with a density of several billion tons, the end of History and beginning of another. For to call it a "black hole" is a misnomer: it has merely gobbled up light that our telescopes can no longer see from here. Two children having a fun fight on the beach, in rotary friction, enact the + and – dance of atomic quarks in Spin 2 mode. Meanwhile, just you run faster and don't look back.

*

For the time being, the wind's dropped, it is the biter bitten, love awaits you on the edge of a wood. It is night-time, on a deserted roadside. A dog is barking. No doubt you would prefer to have some shelter. Even under a dead tree with branches spitting out mist. Even in a rainy home. Yes, rather than be there (because you are going to have an encounter) you would prefer to walk into a wooden hut with the rain pouring down inside. Its occupants

(l'un d'eux est encore ouvert) léchés par le déluge. Toute l'eau des cieus dans un dé à coudre, sacrée tempête. Il y flotte quelque chose d'inlassablement effrayant. L'abri n'est pas celui qu'on croit, retournez sur la route. Ce moment est aussi familier et inquiétant qu'un souvenir d'enfance. Vous vous arrêtez. On entend le bruit de voitures qui passent au loin, le chien aboie toujours, vous n'êtes pas tout à fait seul. Pas *tout à fait*. Le squelette d'une ballerine danse là, sous le lampadaire. Gracieux, tout en arabesques solitaires. (Elle s'appelait Pandora, ou Isadora, un nom d'Anglaise. Accident de voiture ? Non, elle a disparu dans la lumière. Vraiment ? C'est ce que l'on dit. On raconte que, certaines nuits... Ceux qui l'ont vue rapportent qu'elle pirouette encore très bien.) Vous n'avez pas eu peur, mais attendri par la mort qui danse, seule et élégante, et qui ne vous a pas vu.

*

Vous êtes en train de vous souvenir, vous êtes en danger, et vous le savez. Plus vous avancez, plus vous revenez en arrière, des embûches à ces histoires que l'on vous racontait, enfant, que l'on clouait dans vos rêves avant d'éteindre la lumière, le soir.

Il était une fois (*Remember*)

Un bateau qui coula dans son propre bois, lame après lame, noyé dans sa propre matière. Connais-toi toi-même et méfie-toi de celui que tu es comme de ton pire ennemi. Les tempêtes ne sont rien comparées à ce qui peut vous dévorer vous-même. Une chose, très belle, mais qui est sa propre épave. L'équipage ? En rade, échoué, peut-être, piraté. Est-ce le bois qui craque ou encore le hullement du vent opiniâtre ? Sur quelle plage s'échoue ce bois flotté ? Ombre ombre. Marée noire. Bleu noir s'étale sur le sel, immerge l'horizon à la blancheur dévorante. Mazout se coule, pétrole, et glisse sa sève de cendre sur les cristaux, forme l'arabesque, la question. La lave poulèche la rive blanche vierge, s'en gargarise de sa langue de vieux ciment, s'en grise de ses grains durs, nouveau-nés. Pétrole immisce l'âme vestale, tout juste éclore. Soutes, grise glaise coule derrière les yeux jusqu'à l'aubier. Bleu noir s'allonge, dur petit dormeur. La marée noire avance. Le mazout insinue ses cloques sur le sable que le ressac du matin avait rincé de son eau claire. Qui n'a jamais conçu un fol espoir ne connaît pas l'horreur du renoncement. Le pétrole oscille son huile

seem to have deserted the place with not a backward glance. A table, some books (one of them still open) licked by the downpour. All the water from the sky in a thimble, some storm. There is something tirelessly frightening hovering about. The shelter is not where you think it is, get back onto the road. This moment is as familiar and upsetting as a childhood memory. You stop. Passing cars can be heard in the distance, the dog is still barking, you are not completely on your own. *Not completely*. The skeleton of a ballerina is dancing there, under the street lamp. Gracious, nothing but lonesome arabesques (she had an English name, Pandora, or Isadora. A car crash? No, she disappeared into the light. Really? That's what they say. They say that on certain nights... People who have seen her tell how she still does a very nice pirouette.) You were not afraid, but moved by the dance of death, alone and elegant, and not seeing you.

*

You are remembering, you are in danger, and you know it. The more you advance, the more you backtrack, obstacles in the stories you were told as a child, nailed down in your dreams before switching off the light in the evening.

Once upon a time (*Remember*)

A boat that sank in its own timber, plank after plank, drowned in its own material. Know thyself and beware of the person you are as you would your own worst enemy. Storms are nothing compared with what can gnaw away at you from inside. Something very fine, but which is its own wreck. The crew? Laid up, aground, perhaps, pirated. Is it the timbers cracking or the stubborn wind howling? What beach is this flotsam being stranded on? Shadow, shadow. Oil slick. Blue black spreading over the salt, immerses the horizon of devouring whiteness. Fuel oil spilling, petroleum, and slipping its ashy sap over the crystals, forms the arabesque, the question. The lava licks on the unspoilt white bank, revels in it with its old cement tongue, becomes tipsy with its hard, newborn grains. Petroleum meddles with the newly hatched vestal soul. Bunkers, grey clay flows behind the eyes as far as the sapwood. Blue back stretches out, hard little sleeper. The oil slick advances. The fuel oil surreptitiously leaves its blisters on the sand which the morning ebb tide had rinsed with

lourde, indolente, à perte de vue. L'horizon est une porte fermée. Ce bois est une porte. Cessez d'essayer de l'ouvrir, vous vous écorcherez les doigts. Cessez d'y frapper, nul ne vous entend plus. Cessez de vous frapper la tête contre son chambranle, celle-là éclatera avant que n'en éclate le bois. Cessez de *voir* une porte.

*

Il était encore,

(*clic* de l'interrupteur après le baiser du soir. Fondu au noir.)

Une ville qui fut offerte aux loups. Les habitants de la ville n'avaient plus peur et les loups n'avaient plus faim depuis bien longtemps. On dit que les loups encerclèrent un château qui, depuis bien longtemps, n'était plus une prison. La peur se réveilla alors, tout comme la faim. Qui étaient désormais les enfermés et les geôliers ? Qui le garou et le chasseur ? La rumeur répandit sa fumée par les rues, les cheminées. "Ils sont revenus". Qui ? Les loups. Mais non, mais si, il paraît que, sais-tu que. Ils sont là. Place, confiscation du territoire, *advenium*. Des bêtes aux yeux jaunes sont allongées sur les bancs de pique-nique, maman. Un chœur de contraltos menaçants s'élève au cœur de la nuit et se cogne aux carreaux. Qui chante ainsi dans la nuit, papa ? Ce n'est rien, mon enfant, rendors-toi, car les monstres n'existent pas. Qui regarde qui, du prédateur et de la proie ? Il était une fois un cercle, qui devint vicieux, une place établie, qui fut renversée, une ville endormie, qui fut réveillée.

*

(Le rideau s'ouvre à nouveau, les trois coups résonnent sans qu'on les entende et *flashback*.)

D'impossible, WASP-E8 est devenue possible. De possible, une chaise en bois, rongée jusqu'à ce qu'il ne reste que son squelette vacillant sur ses brindilles claviculaires est devenue impossible. Félicitations, applaudissements. Car le sourire du public s'ombre. Vos rêves, d'autorité, deviennent interdits, contrebandit à revers. Ce billard sur lequel on ne peut jouer, cette balançoire figée dans le verre, cet abri qu'on ne peut pénétrer, ce bivouac hermétique, ce parc à pique-nique gardé par les loups, ce terril de papier en refus de combustion, ces fins de non-recevoir extradent l'acteur tout-puissant dans le

its clear water. Anyone who has never entertained a wild hope has not experienced the horror of renunciation. The petroleum vibrates its heavy, sluggish oil as far as the eye can see. The horizon is a closed door. This wood is a door. Stop trying to open in, you will graze your fingers. Stop knocking on it, no one can hear you any more. Stop banging your head against the door-frame, it will burst before the woodwork does. Stop *seeing* a door.

*

Once upon another,

(*click* of the light switch after the bedtime kiss. Fade-out)

A town that was offered up to the wolves. The population had stopped being afraid and the wolves had stopped being hungry a long, long time ago. They say the wolves encircled a castle which a long, long time ago had stopped being a prison. The fear awoke, and hunger too. Who now were the jailed and who the jailers? Which was which between the werewolf and the hunter? Rumour spread its smoke through the streets and chimneys. "They're back". Who? The wolves. Why no, why yes, it looks like, did you know that. They are here. Make room, confiscated territory, *advenium*. There are some yellow-eyed beasts lying on the picnic benches, Mummy. A chorus of threatening contraltos rises up in the deep of night, banging on the window panes. Who's that singing like that in the dark, Daddy? It's nothing, son, you go back to sleep, because monsters don't exist. Which of the predator and the prey is eyeing the other? Once upon a time there was a circle that became vicious, an established position that was overturned, a sleeping town that was awakened.

*

(The curtain goes up again noiselessly then *flashback*.)

From impossible, WASP-E8 has become possible. From possible, a wooden chair, eaten away until all that is left is its skeleton tottering on its twigs of shoulder-blades, has become impossible. Congratulations, applause. For the audience's smile clouds over. Your dreams, of authority, become forbidden, reverse contrabandit. That unplayable billiard table, that swing frozen in glass, that impenetrable shelter, that hermetically sealed bivouac, that picnic area guarded by wolves, that paper slag-heap

rôle de spectateur, observateur de force, *passager*. C'est le *pendant* inconfortable entre l'avant et l'après qui fait grincer des dents. Position délicate du premier arrivé sur la scène du crime, et qui contemple sans pouvoir rien toucher, celle encore de l'assoiffé au beau milieu de l'océan. Situations données dans leur gel, d'où naissent la stupeur, l'hypnose, la frustration, d'où le trouble, d'où la tension, d'où le désir. Ceci est – ou n'est pas – un jeu. Prohibition, embargo, vous êtes le maître de la Quarantaine.

Vous n'êtes plus seul dans ce champ de blé. Nous sommes nombreux à vous suivre, coupant les tiges comme des lames. Mais vos foulées sont de sept lieues. Vous distancez. Vous êtes loin devant. Cet homme qui court, c'est vous.

refusing to burn, these refusals extradite the all-powerful actor to the role of spectator, observer by force, *passenger*. He is the uncomfortable *counterpart* between before and after that sets teeth on edge. The awkward position of the first person to arrive on the crime scene, and takes a look without being able to touch anything; or of someone dying of thirst in mid-ocean. Situations given in their frozen state, giving rise to stupor, hypnosis, frustration, and hence confusion, tension, desire. This is a game – or not. Prohibition, embargo, you are the master of the Quarantine.

You are no longer alone in that wheatfield. There are many of us following you, counting the stems like blades. But you are making seven-league strides. You are gaining ground. You are way ahead. That man running is you.