



# LA REVUE FIGURE FIGURE A LE PLAISIR DE PRÉSENTER L'EXPOSITION

# CHANNEL

AVEC LES ARTISTES

ALEX MARGO ARDEN	ELSABRÈS	DÉBORA DELMAR	KENNY DUNKAN
TYLER EASH	EVA GOLD	GEORGINA HILL	JOEY HOLDER
YOURI JOHNSON	TAREK LAKHRISSI	MARGOT PIETRI	
HARILAY RABENJAMINA	ANAÏS-TOHÉ COMMARET	JENKIN VAN ZYL	

La Manche, qui sépare la Grande-Bretagne de la France, se dit *Channel* en anglais. *Channel* signifie également canal, soit un conduit destiné au transport de fluides, mais aussi un moyen de transmission d'informations. Ainsi, l'exposition « Channel », présentée au CACN dans le cadre de la Contemporaine de Nîmes, réunit quatorze artistes basé-es de part et d'autre de la Manche. Dans un contexte post-Brexit, où les flux d'échanges sont reconfigurés, l'exposition crée des ponts entre des scènes à la fois distinctes et proches. Distinctes parce que les formes et discours esthétiques restent profondément influencés par l'héritage historique, économique, social et culturel de chaque pays ; et proches, parce qu'elles soulèvent des questions communes qui dépassent largement les frontières géographiques.

Conçue comme un dialogue à double volet — entre deux territoires d'une part, mais aussi entre la substance plastique des œuvres et le contenu textuel d'entretiens —, l'exposition donne forme à certaines préoccupations marquantes de nos générations. Les œuvres de Débora Delmar et Harilay Rabenjamina expriment un rapport oppressant au travail et à la réussite sociale ; celles de Georgina Hill et Margot Pietri dépeignent une cadence industrielle épuisante ; d'Alex Margo Arden et d'Anaïs-Tohé Commaret dévoilent une urbanité excluante ; celles de Kenny Dunkan et Tyler Eash témoignent d'un héritage colonial persistant ; les travaux de Tarek Lakhrissi et d'Eva Gold donnent forme aux tensions qui existent entre désir, amour et violence ; ceux de Youri Johnson et de Jenkin Van Zyl abordent l'angoisse d'un futur apocalyptique ; puis, enfin, les pratiques de Joey Holder et d'Elsa Brès esquissent l'espoir d'un monde meilleur, où l'espèce humaine parviendrait à habiter la planète autrement.

Fondée en 2017, Figure Figure est une revue numérique qui réunit plus de soixante-dix entretiens-fleuves menés avec des artistes émergent-es issu-es des scènes française et britannique. Ces entretiens sont publiés mensuellement sous forme de PDF sur le site web [www.figurefigure.fr](http://www.figurefigure.fr). En tant qu'objets virtuels, ces PDF, téléchargeables et imprimables, s'inscrivent dans une démarche d'accessibilité et de partage. Ils constituent une archive qui documente la création contemporaine.

L'équipe éditoriale accueille une pluralité de chercheuses et chercheurs, commissaires d'expositions et critiques d'art. Chaque trimestre, les publications sont confiées à un-e nouvel-le rédacteur-ice en chef-fe, selon un modèle de gouvernance horizontal qui favorise une diversité de points de vue et sensibilités politiques, esthétiques et poétiques.

Figure Figure tire son nom du tête-à-tête qui s'instaure entre l'artiste et le-a critique. Il évoque également la figure du style, une forme esthétique, un symbole, des mouvements. *Figurer* signifie « représenter quelque chose par le dessin, la peinture, la sculpture ». Mais aussi « se trouver, apparaître, être mentionné quelque part ».

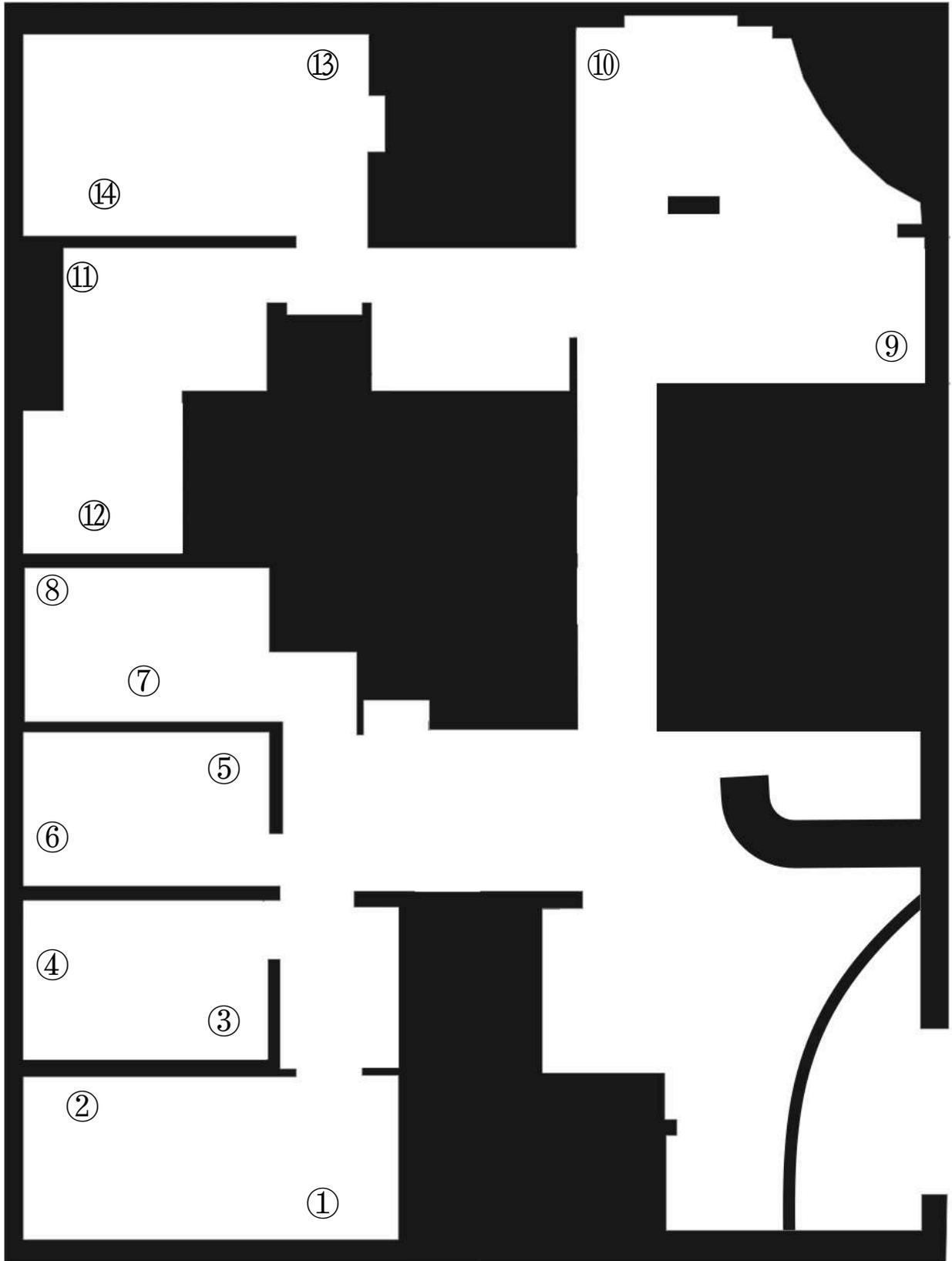
Commissariat d'exposition : Figure Figure — Noam Alon, Indira Béraud, Mathilde Cassan

Chargées de production : Alexia Abed, Angela Blanc

Design graphique et signalétique : Hugo Hectus

Affiches : Bottex Elsensohn

Avec le soutien exceptionnel de Fluxus Art Projects.



- ① DÉBORA DELMAR *I WILL NOT WORK AGAIN*  
IMPRESSION JET D'ENCRE CADRE EN ALUMINIUM 21×29.7CM (2022)
- ② HARILAY RABENJAMINA *ENTRETIEN (CASTING!)*  
FILM 4K 11MIN13S (2023)
- ③ MARGOT PIETRI *LA TÊTE AU NORD*  
ACIER VERNI FIBRE DE VERRE RÉSINE ÉPOXY PEINTURES PIGMENTS FEUTRES 101,7×72,7×4,5CM (2022)
- ④ GEORGINA HILL *COPING WITH MECHANISM*  
VIDÉO HD SINGLE-CHANNEL 6MIN (2019)
- ⑤ ANAÏS-TOHÉ COMMARET *DISPARAÎTRE, ÉPISODE1*  
FILM 4MIN17S (2021)
- ⑥ ALEX MARGO ARDEN *LAST APPEARANCE*  
EXTRAIT DE CATALOGUE DE VENTE AUX ENCHÈRES CADRE EN CHÊNE TEINTÉ EN ACAJOU 31×25,3×2,2CM (2022)
- ⑦ TYLER EASH *CRYPTIDE*  
COLLECTEUR D'ÉCHAPPEMENT EN ACIER INOXYDABLE PEAU DE SERPENT À SONNETTE COTON DIMENSIONS VARIABLES (2018)
- ⑧ KENNY DUNKAN *WHO PROTECT US FROM YOU*  
IMPRESSION NUMÉRIQUE SOUS VERRE ACRYLIQUE BRILLANT 65×40×2CM (2019)
- ⑨ EVA GOLD *SOME NIGHTS SMELL LIKE TROUBLE*  
TUBES EN LATEX ANNEAUX EN OR TROUVÉS SUR LE SOL DES TOILETTES DE BOÎTES DE NUIT DIMENSIONS VARIABLES (2022)  
  
EVA GOLD *THE HAND THAT FEEDS YOU*  
CUIR D'AGNEAU ACIER INOXYDABLE FIL DE BRODERIE DIMENSIONS VARIABLES (2022)  
  
EVA GOLD *PACKET*  
ALUMINIUM 10×6×4CM (2022)
- ⑩ TAREK LAKHRISSI *HARD TO LOVE*  
VIDÉO 4MIN57S (2017)
- ⑪ JENKIN VAN ZYL *FOR YOUR SAFETY (I-IV)*  
CARTES DE SÉCURITÉ D'AVION AUTOCOLLANTS HOLOGRAPHIQUES PERSPEX DIMENSIONS VARIABLES (2021)
- ⑫ YOURI JOHNSON *CHAOS ALTAR*  
MATÉRIAUX DIVERS DIMENSIONS VARIABLES (2024)
- ⑬ JOEY HOLDER *KHTHON*  
LIGHT BOX IMPRIMÉE SUR PVC LED 40×31CM (2020)
- ⑭ ELSA BRÈS *LOVE CANAL*  
FILM 18MIN (2017)

DÉBORA DELMAR *I WILL NOT WORK AGAIN* IMPRESSION JET D'ENCRE  
CADRE EN ALUMINIUM 21×29.7 CM (2022)  
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE LLANO, MEXICO

N°66

Décembre 2023

# CONVERSATION AVEC DÉBORA DELMAR

PAR SANDY DI YU

**S.D.Y** Tu as déjà mentionné que tu gardais une forme de distance vis-à-vis des tendances qui dominent notre société obsédée par l'image, galvanisée par l'ubiquité des médias sociaux. Pourtant, tu es particulièrement attentive aux tendances et aux cycles de la culture populaire, à ses liens profonds avec le travail, et au vernis de célébrité qui l'entoure, qui nécessitent une observation résolue des réseaux sociaux, et parfois même une participation. Pourrais-tu revenir sur cette dynamique de refus/participation au système en relation avec l'œuvre *I will not work again* (2022) ?

J'explore les notions de travail et de production dans ma pratique. Cette pièce en particulier dont nous parlons *I will not work again* est une sorte de réponse aux demandes incessantes dans le monde de l'art pour que les artistes produisent constamment. Cette œuvre est un fichier PDF à imprimer dans le bureau de la galerie ou de l'institution où elle est exposée. Cette pièce a également été inspirée par les déclarations de Britney Spears selon lesquelles elle ne se produirait plus jamais. *I will not work again* peut donc être interprété comme un moyen de reprendre le contrôle sur son propre travail.

**S.D.Y** La pop-star américaine est un symbole du rêve américain, imprégnée de l'éclat de la jeunesse féminine, et elle est vendue et consommée bien au-delà des frontières des États-Unis. Si tu as un parcours similaire à celui de beaucoup de personnes de notre génération, le fait d'être témoin de l'ascension, de la chute et de la réapparition de Britney a-t-il influencé ton approche dans l'exploration des dynamiques de l'économie et de la culture ?

J'ai en effet suivi la carrière de Britney comme beaucoup de personnes de ma génération, mais je ne dirais pas qu'elle a influencé ma pratique artistique. En revanche, en grandissant à Mexico, j'ai observé l'influence pluriforme des États-Unis sur le Mexique. Des entreprises américaines s'installent au Mexique pour vendre des produits permettant de faire croître l'influence omniprésente de la culture pop américaine au sein de la société mexicaine et dans le monde entier. Le capitalisme mondial et la circulation des produits sont ainsi devenus un thème récurrent dans mon travail.

Traduit de l'anglais

# CONVERSATION AVEC HARILAY RABENJAMINA PAR MATHILDE CASSAN

**M.C** Dans le cadre de la résidence Les Furtifs au Capc à Bordeaux où tu as été invité par Marion Vasseur Raluy, tu as réalisé un film *Entretien (Casting!)* (2023). Quel est le contexte de production de cette pièce ?

Il s'agit d'un entretien qu'il m'a été demandé de faire, et j'ai proposé à Marion Vasseur Raluy de prendre en charge la mise en scène entièrement. J'avais envie de développer le caractère fictif et performatif de l'autobiographie, de l'autoportrait, des questions que j'avais déjà pu développer dans *Is this my bio?* (2021) et une autre performance qui se nomme *Showtime* (2022). J'avais aussi donné, avant ça, une interview dans le cadre de « Barbe à Papa », l'exposition du CAPC à laquelle je participais; interview durant laquelle je m'étais étonné d'être déstabilisé, notamment à cause du dispositif que j'ai trouvé très dur, deux énormes spots lumineux braqués sur le fauteuil où il fallait s'asseoir. Ce contexte m'a donné l'impression d'un interrogatoire, alors que les deux personnes qui étaient là pour faire l'interview étaient tout à fait bienveillantes. Ce qui m'a surpris c'est aussi que ce n'est pas tellement un exercice qui m'est étranger que d'être sous des projecteurs, comme je performe. La gêne que j'ai pu ressentir à ce moment-là m'a donné envie de réfléchir à la position dans laquelle on se trouve, en tant qu'artiste, lorsqu'on est confronté à ce genre d'exercice. J'avais envie de m'approprier cette forme de l'entretien, que je trouve passionnante à regarder. Il s'agit pour moi de tenter de performer les attentes qu'une institution artistique peut avoir d'un artiste, puis de mettre à mal cette position, pour ensuite faire glisser le regard que je sens sur moi vers une pression parentale, familiale, avec ma mère qui intervient et me reprend sur ma manière de me tenir. C'est le regard d'une institution d'un tout autre genre, même si ce n'est pas sympa pour ma mère de dire ça, c'est un peu vrai.

**M.C** Dans l'interview, tu te joues de la figure de l'artiste, de ceux qui surconceptualisent complètement leurs travaux, à grand renfort de citations de Robert Bresson, d'Aya Nakamura. On a tant l'habitude que le discours des artistes soit rodé que j'ai trouvé drôle de détourner de la sorte un tel cadre de présentation du travail plastique.

Mon personnage ne sait plus tellement comment se présenter et finit par ventriloquer les mots d'autres artistes. Ce que nous faisons toujours, dire les mots des autres, les déformer, se les réapproprier. Tenter de parler d'un travail artistique, même quand c'est le nôtre, c'est devoir faire avec des mots et des formules qui ont déjà été mille fois utilisés par d'autres. Ça relève presque d'un travail collectif. C'est comme si nous n'étions même pas les auteur·ices de nos propres mots, et j'adore cette idée. D'où

l'emprunt de la voix d'autres artistes dans la vidéo, pour parler de mon travail. Je trouve ça toujours bien de rester critique vis-à-vis du langage qu'on utilise. Mettre ce qui se passe avant et après le sérieux, c'est-à-dire le stress, la détente ou la tentative de se détendre, adopter d'autres registres, c'était une façon de contextualiser ce sérieux, de regarder comment il se construit. Je trouve ça très bien et important qu'on soit sérieux dans ce qu'on fait, c'est d'ailleurs pour ça que le mot de parodie ne me convient pas complètement, et que je lui préfère l'idée de pastiche, qui contient une dimension d'hommage, d'exercice de style et de plaisir, dans l'imitation d'une forme codifiée.

**M.C** D'ailleurs, ça me fait penser à ce que tu dis dans l'entretien du film : «Ce sont des histoires qui interrogent la nécessité d'être visible et audible et les moyens que ça coûte». Tu y expliques que toute entreprise de spectacle porte en elle à la fois la perspective de l'émancipation ou d'une ascension et une violence générée depuis cet endroit de visibilité...

J'avais envie de travailler avec l'attention et l'écoute, puisque c'est ce qui est mobilisé lorsqu'on écoute un entretien. Tout cela tend à thématiser des œuvres et c'est, à mon avis, un problème. Ces questions m'ont amené à réfléchir aux manières dont les espaces de visibilité et de discours où les artistes sont présent-es, et sur lesquels on les attend beaucoup, deviennent rapidement des espaces spectaculaires. Le lien qui m'intéresse en tout cas, c'est le spectacle et les formes qu'il peut prendre en nous. La manière dont il nous rend à la fois marchand et marchandise. Je me demande déjà si ce que je raconte n'est pas déjà un peu un slogan.

MARGOT PIETRI *LA TÊTE AU NORD* ACIER VERNI FIBRE DE VERRE RÉSINE ÉPOXY  
PEINTURES PIGMENTS FEUTRES 101,7×72,7×4,5 CM (2022)  
COURTESY DE L'ARTISTE

N°15

Avril 2019

# CONVERSATION AVEC MARGOT PIETRI

PAR INDIRA BÉRAUD

I.B Le champ lexical de l'organisation du temps s'inscrit dans ton œuvre à travers plusieurs motifs récurrents : calendrier, tableau, indices de mesure... Peux-tu revenir sur la manière dont l'injonction, impérieuse et permanente, d'accélérer la cadence, infuse ta pratique ?

Je crois que plus que l'accélération de la cadence, c'est la multiplication des tâches et des rôles à jouer qui a commencé à infuser lentement ma pratique artistique. Il y a un cercle infernal qui se met en place, entre l'injonction à gagner plus d'argent pour fuir une forme de précarité et le repos qui semble voué à disparaître. En tant qu'artiste, on doit créer et produire rapidement, souvent avec des budgets limités. Cette pression qui impose une production qui soit à la fois permanente et continuellement innovante provoque le sentiment d'être déjà obsolète, en tant qu'humain-e. L'impression d'être toujours dépassé-e par les idées, les événements, les technologies, puis par les préoccupations écologiques. Ce phénomène n'est pas propre à ma condition d'artiste, il est présent dans le monde professionnel en général, où le temps consacré au travail prend de plus en plus de place, au détriment de celui dédié au repos, à la vie amicale ou familiale, mais aussi aux loisirs.

Je me suis beaucoup intéressée aux écrits de Timothée Parrique, notamment à sa thèse intitulée *Ralentir ou périr : L'économie de la décroissance* (2022), qui propose de changer radicalement notre organisation pour adopter un modèle économique qui n'aurait plus à voir avec la croissance. Les motifs tels que les calendriers, les tableaux et les indices de mesure ont toujours été présents dans mes pièces. Avant, le trait était plus appliqué, désormais, ces motifs sont tracés de façons frénétiques. Pour moi, ils reprennent des méthodes de comptage qui pourraient être employées dans des environnements confinés — dans les prisons par exemple — pour s'ancrer dans le temps, éviter de perdre la tête, mais surtout pour s'approprier ce temps. Ainsi, chacune de mes pièces porte ces signes : des quadrillages vides, des fragments de temps. Dans *La tête au nord* — qui emprunte son titre au *feng shui* —, un petit personnage dort en chien de fusil, la tête en bas. C'est une manière pour moi de donner une place au repos tout en amenant une pointe d'ironie face à ces idées et injonctions du bien-être.

I.B La trace de la main est laissée visible de sorte que la dimension artisanale transparait, et d'un autre côté, les formes que tu réalises reprennent celles des machines (distributeurs automatiques, prompteur) ou autres objets industriels. Peux-tu revenir sur ce détournement de formes ?

Ce qui m'intéresse particulièrement dans les « machines urbaines », c'est la manière dont leur design a été pensé pour les rendre empathiques, accueillantes, mais aussi uniformes afin de conserver un même système de gestes et de relations. D'ailleurs, tout est fait pour que la circulation des flux soit fluidifiée, accélérée et augmentée. Le « sans contact » est facile et agréable, on ne touche plus l'argent, on ne le voit plus — il est totalement invisibilisé.

L'artisanat et le « fait main » m'intéressent parce qu'ils vont à l'encontre de la productivité industrielle. Ces approches imposent un certain temps de production et, en ce sens, impliquent une forme de ralentissement. Puis le « Do It Yourself » va à rebours de l'idée de consommation. Ainsi, dans mes formes, je tends à valoriser la trace de la main ou de l'outil, car elle met en lumière cette dimension artisanale et invite à réfléchir sur l'importance du geste créatif et de l'attention portée à chaque détail. Fabriquer soi-même des objets, rappellent les objets manufacturés, et permet de s'appropriier ces formes industrielles pour déjouer leur efficacité, leur logique utilitariste et fonctionnelle. C'est aussi une manière d'octroyer une personnalité à ces objets inertes qui habitent nos quotidiens. Les sculptures catalysent ces tensions entre l'artisanat et l'industrie, ainsi que les dynamiques de pouvoir qui en découlent. Puis, en reproduisant des éléments tels que les distributeurs automatiques ou les prompts, je cherche aussi à questionner les implications de la technologie et du progrès industriel sur notre quotidien. Ces objets deviennent des symboles de notre dépendance croissante à la technologie. J'ai envie de susciter une réflexion sur notre rapport au travail et à l'objet, ainsi que sur les rapports de pouvoir qui régissent nos sociétés.

I.B Des couches de matières opaques, mates et givrées, réalisées à partir de jesmonite ou de résine, s'accumulent sur la sculpture. Peux-tu revenir sur ton travail de la matière et des couleurs ?

Ce qui m'intéresse avant tout, c'est d'utiliser des matériaux similaires, mais de leur donner des aspects différents. Je cherche à créer une ambiguïté, à brouiller les pistes en activant des propriétés qui ne le sont pas habituellement. D'ailleurs, on pense souvent que je récupère des objets que je modifie, alors qu'en réalité, chaque élément est entièrement conçu et réalisé par moi-même. Cela nécessite une attention particulière et une recherche du détail pour saisir que ces objets ne pourraient pas exister dans l'industrie standard. Dans *La tête au nord* on retrouve un rapport au climat, une ambiance parfois aride, givrée ou mouillée, qui évoque un passage du temps et une transformation constante de l'environnement. Les profils sont polis, les textures lissées et les strates laissent transparaître de multiples couches abritant différents signes et teintes. Cette esthétique évoque presque des vestiges archéologiques. Quant aux couleurs, dans mes dernières pièces, elles oscillent entre les teintes d'un blanc nacré, évoquant la lumière du jour presque éblouissante, et celles d'un noir violacé, qui rappellent la nuit et ses possibles, envisagés comme un temps dilaté.

GEORGINA HILL *COPING WITH MECHANISM* VIDÉO HD SINGLE-CHANNEL 6 MIN  
(2019) COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE SOUTH PARADE, LONDRES

N°56

Mai 2023

# CONVERSATION AVEC GEORGINA HILL

PAR ANGELA BLANC

A.B Peux-tu me dévoiler le processus de réalisation de ton œuvre *Coping with mechanism* (2019) ?

Au départ, *Coping with mechanism* (2019) a été pensée et présentée dans le cadre d'un symposium axé sur les liens entre la technologie et la nature, à Nida Art Colony en Lituanie. Dans cette vidéo, je considère la tour comme un symbole. Plutôt que d'adopter un point de vue unique, j'ai divisé la vidéo en trois parties. Je me suis inspirée d'une anecdote de Guy de Maupassant, qui disait que le seul moyen d'éviter de voir la tour Eiffel (considérée comme une monstruosité à son époque) était d'être à l'intérieur. À partir de cette perspective intrigante et subversive, j'ai façonné la structure de mon film. Je pose des questions comme : comment se débarrasser d'une tour ? Peut-on la consommer ? La transformer en tulipe ? L'imaginer autrement à l'aide de pièces détachées de voitures ? La première image est une vue zoomée du paysage urbain de Londres. Une ville très grise, avec ses gratte-ciels qui deviennent beaux dans leur grisaille et qui apportent une nouvelle vision du paysage. En voix off, je raconte le projet de construction d'une tour conçue par Foster + Partners, qui devait ressembler à une tulipe, mais qui n'a jamais été approuvée. L'ascension de la tour dans le ciel est un geste symbolique et quelque peu inquiétant, qui tente de dissimuler les intérêts des conseillers municipaux. En passant par Paris, le récit suit une personne qui s'aventure à l'intérieur de la tour Eiffel, filmant sa structure avec la caméra de son iPhone. À l'intérieur, elle découvre des tours Eiffel miniatures vendues en guise de souvenirs. En s'y promenant, elle finit par la perdre de vue, à l'exception des ombres qui se projettent sur les rues à la manière d'un cadran solaire. Plus tard, le film nous amène à Détroit, célèbre pour son industrie automobile. Je discute avec un forgeron dont le parcours reflète les complexités des liens entre la migration et l'artisanat. Né d'un mariage germano-américain pendant la Seconde Guerre mondiale, il a grandi en Allemagne avant d'émigrer aux États-Unis. Il explique sa fascination pour les gratte-ciels en tant qu'invention américaine, son admiration pour les industries allemande et américaine et la manière dont ses compétences en métallurgie lui ont permis de s'intégrer à Détroit. Il est artiste en parallèle. Ses sculptures surréalistes, construites à partir d'anciennes pièces détachées de voitures, utilisent l'énergie éolienne. Ce film parle de subsistance et tente de la refléter d'une manière subversive. Chaque narration explore les tensions et les paradoxes inhérents à l'artisanat, au turbocapitalisme et à la survie dans le paysage urbain moderne.

**A.B** Utiliser la *Tulip Tower* à Londres, comme symbole de délicatesse, de renouveau ou de beauté, comme une attraction, mais aussi comme un moyen de cacher les dures réalités du développement urbain de Londres... c'est presque comique.

**C'est vraiment absurde. L'imagerie de l'entreprise est lisse et séduisante, et elle est bien en contraste avec le grain de l'imagerie trouvée qui dépeint la façon dont les gens expérimentent leur ville. C'est presque une poésie accidentelle. D'ailleurs, la tulipe possède un sens plus profond en économie : ayant jadis dépassé la valeur de l'or en Hollande, elle était devenue une monnaie d'échange. C'est très certainement un clin d'œil de la part des architectes.**

ANAÏS-TOHÉ COMMARET *DISPARAÎTRE, ÉPISODE 1* FILM 4 MIN 17 S (2021)  
COURTESY DE L'ARTISTE

N°44

Juillet 2021

# CONVERSATION AVEC ANAÏS-TOHÉ COMMARET

PAR INDIRA BÉRAUD

I.B. Souvent tes films — *Disparaître, épisode 1* (2021) notamment — abordent cette période charnière, entre l'enfance et l'âge adulte. Peux-tu revenir sur cette période qui est celle de la transformation de soi et de nos rêves, du regard que l'on porte sur le monde, cette période qui est également celles des études et de l'insertion professionnelle ?

Personnellement, c'est quelque chose que je vis constamment, cet état de transformation, ce passage d'un corps à l'autre ou même d'un lieu à l'autre. Je suis une inconnue pour moi-même et finalement je m'habitue à ma nouvelle forme, de manière cyclique. C'est quelque chose qui me fascine, ce changement de forme. Il s'avère que j'ai lu, il n'y a pas longtemps, le livre d'Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, où il parle très bien de ça. Cela m'a touchée, notamment parce que je suis tombée malade il y a quelques mois, mon corps s'est éteint et j'ai dû recharger mon énergie pour me transformer. Ce moment de transition d'un état à l'autre m'intéresse aussi énormément parce qu'il signifie que tout est possible. Une multiplicité de choix s'offre à soi. Et durant l'adolescence, ce sentiment est exacerbé. Mais cette transformation, on la vit également adulte ou plus vieux, cette sensation de pouvoir s'inventer, d'être ce qu'on pourrait être... une sensation de grand vide qui envahit le corps. Et cette sensation de vide, elle précède le moment où l'on enfile sa prochaine forme qui permet d'habiter le monde d'une autre manière.

I.B. Peux-tu revenir sur le glissement entre documentaire et fiction, entre réalité et angoisse, cette texture à la fois ésotérique et horripilante, comme une progression vers le rêve ?

C'est le regard un peu candide d'une personne angoissée par rapport à ce qui se passe dans notre monde. On me parle souvent de la fiction et de son importance, mais moi je trouve qu'au sein de notre réalité, la fiction est déjà-là. Il y a des moments où les choses sont tellement bizarres, tellement décalées, tellement absurdes que pour moi, cela relève déjà de la fiction, voire de l'horreur. Dans mes documentaires, il y a ces moments avec cette musique où cette lumière un peu angoissante qui exacerbent l'étrangeté de notre réalité. Pour l'instant, je ne ressens pas le besoin d'utiliser des artifices tels que la 3D pour illustrer cet effroi. Il suffit de regarder BFM TV pour se retrouver propulsé dans une dystopie de science-fiction. Ce glissement, il se rapporte aussi à l'inconscient. Le sommeil et les rêves m'intéressent beaucoup, probablement parce que je suis insomniaque. La journée peut se dérouler de façon tout à fait normale : aller au travail, prendre le bus, rien de particulier... Mais avec les rêves, tout ressurgit, des

choses que l'on refoule notamment. Alors, j'essaie de mettre en image ce qui fait peur à mes protagonistes, ce qui est refoulé de manière cathartique. C'est un processus bienveillant, il ne s'agit pas de faire quelque chose de dégueulasse. Pour moi, c'est un moment où l'on remet le compteur à zéro en faisant ressortir ce qu'on a en nous.

En ce moment, je me pose des questions sur la manière dont le capitalisme transforme le sommeil. Pourquoi sommes-nous agités ? Pourquoi ne parvenons-nous pas à nous reposer ? Pourquoi avons-nous toujours cette impression de ne pas en faire assez ?

I.B Peux-tu revenir sur cet effet de défonce anesthésiante, cette atmosphère flottante produite par le traitement de l'image ?

Tous ces personnages sont des fantômes. Ce sont des personnages en transition, qui cherchent des lieux où ils ont la possibilité d'être, des endroits où se sentir bien, simplement. Du coup, cette dimension esthétique vaporeuse, légèrement fondue, c'est l'illustration de ce besoin de se mouvoir, de trouver sa place et en même temps de disparaître.

I.B Disparaître, c'est une forme de résistance ?

Oui, complètement. C'est refuser de participer et dans cette passivité, je vois une forme d'action. Cette forme de résistance, on la retrouve dans *Bartleby* de Herman Melville. Le personnage principal, qui travaille à Wallstreet comme copiste, se met à refuser de se plier aux ordres de son patron en rétorquant « I would prefer not to » [Je préférerais ne pas le faire]. Cette résistance passive m'inspire beaucoup pour choisir mes personnages. Il y a aussi *Wanda*, un film de Barbara Loden : une femme, considérée comme lâche, abandonne ses enfants et son mari avec la même énergie que Bartleby, avec une certaine mollesse que je trouve à la fois très violente et très belle. Et toujours dans la veine des rébellions passives, il y a *Les Invisibles* de Nanni Balestrini, un livre qui est écrit d'une façon qui me touche au plus haut point, sans ponctuation, d'une traite.

La musique m'aide énormément à produire cette atmosphère fantomatique. Il m'arrive de fermer les yeux et de réfléchir, de sentir une ambiance. J'aime beaucoup Aphex Twin, Cosi Fanni Tutti... ce sont des sons qui stimulent mon imagination. J'écoute et j'imagine des situations vaporeuses. C'est de là que me vient cette teinte édulcorée, un peu effacée. Cette musique produit en moi cette envie de faire des choses comme ça. Ces personnages, ils sont étriqués, mais ils errent dans des lieux spacieux, brumeux, venteux, et la musique m'amène à créer des images qui flottent.

I.B De quelles façons la généalogie et l'histoire de chacun·e, cette forme d'héritage qui subsiste malgré nous, occupent-elles une place dans ton travail ?

Je m'intéresse à la manière dont l'Histoire transforme un individu et la façon dont elle traverse les générations et le temps. La dictature au Chili, c'était il y a déjà longtemps et pourtant on perçoit encore ses effets. Hito Steyerl et Chris Marker font ça aussi, à leur manière. Ce sont des références importantes pour moi, ils traitent d'événements plus grands qui s'incarnent en un personnage, qui transforment son identité de façon insidieuse. On ne tombe pas malade du jour au lendemain, mais il y a des moments où l'on se sent mal, des malaises intérieurs qui minent et l'on ne sait pas d'où ils viennent : pourquoi suis-je insomniaque ? Pourquoi n'ai-je plus envie de participer ? À travers la vie d'un personnage, que j'essaie de traiter de façon très intime, je parle de sujets plus globaux, qui les dépassent. J'aimerais m'intéresser d'encore plus près à ce système pour montrer comment il détruit.

ALEX MARGO ARDEN *LAST APPEARANCE* EXTRAIT DE CATALOGUE DE VENTE AUX ENCHÈRES CADRE EN CHÊNE TEINTÉ EN ACAJOU 31×25,3×2,2 CM (2022)  
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE GINNY ON FREDERICK, LONDRES

N°64

Octobre 2023

# CONVERSATION AVEC ALEX MARGO ARDEN PAR NOAM ALON

**N.A** Le Lost Street Museum était un musée privé. Celui-ci reconstituait une rue ancienne avec plusieurs boutiques ainsi que leur intérieur, à chacune d'elles. Pourquoi as-tu décidé de dédier une œuvre à ce lieu ? Ce lieu a été vendu aux enchères, en quoi est-ce une disparition ? D'une certaine manière, nous pourrions dire qu'il y a une double disparition ici, celle de la rue, qui sera reconstituée, avant d'être vendue en morceaux aux enchères...

Les enchères sont souvent le théâtre de disparitions. Des tableaux apparaissent à la vente, sont achetés, puis disparaissent. Les objets changent généralement de mains, passant d'une collection privée à une autre, et ont un bref moment de visibilité publique dans la salle des ventes. *Last Appearance* (2022) est un extrait encadré d'un catalogue de vente aux enchères en deux parties. Le catalogue à partir duquel l'extrait a été prélevé provenait d'une vente chez Christie's de l'ensemble du contenu d'un musée privé, appelé le Lost Street Museum. Comme tu l'as dit, celui-ci présentait une scène de rue réaménagée avec plusieurs boutiques reconstituées. Le musée a été construit en relocalisant des intérieurs de magasins entiers à mesure que ces commerces anciens fermaient leurs portes. Ces boutiques hors du temps, inactives, étaient souvent réaménagées pour s'adapter à l'espace plus restreint du musée. Surtout, elles perdaient totalement leur fonction d'origine, c'est-à-dire des boutiques où des objets sont achetés et vendus. Plutôt que de remplir leur fonction commerciale, elles étaient devenues des espaces à contempler : une exposition, une représentation, un souvenir...

La seconde partie de l'œuvre est la dernière page du catalogue de vente aux enchères, dont j'ai extrait un bloc de texte. Les deux parties de l'œuvre sont présentées à une certaine distance pour qu'elles ne puissent pas être appréhendées simultanément, d'un seul regard. Le public est alors soit témoin de la grande variété des boutiques et intérieurs, y compris celui d'un pub, une façade de tabac, un kiosque de vente en acajou, et plus encore ; soit d'un seul lot intitulé « Les aménagements restants ». Les lots de cette vente ont été vendus directement depuis leur emplacement au musée, et ce n'est qu'au moment où les acheteurs ont récupéré leurs lots à la suite de la vente que le musée a été démantelé. Dans *Last Appearance* (2022), je considère la perte, la réduction et l'extraction. À travers la vente du contenu muséal, une reconstruction a été déconstruite. La collection du musée en tant qu'entité survit grâce au catalogue, sauf que celui-ci aussi a subi des suppressions partielles et des déplacements dans son démantèlement.

N.A Tu explores la notion de simulacre, une apparence qui ne renvoie à aucune réalité sous-jacente, et prétend valoir pour cette réalité elle-même. De toute évidence, l'art flirte souvent avec la notion de faux. Qu'est-ce que t'évoque le terme simulacre?

L'essentiel de mon travail consiste à reproduire des choses ou à répéter des idées. J'en propose une matérialité différente, tout en rematérialisant leur état original. Par exemple, lorsqu'une pièce est écrite, puis qu'elle est jouée et rejouée, puis une nouvelle fois par différents réalisateur-ices, acteur-ices, designers. Les langages visuels et les cadres conceptuels, que j'utilise souvent moi-même, gravitent autour de l'idée que la répétition théâtrale peut susciter la découverte de nuances significatives contenues dans des événements en apparence identiques. Les processus de répétition et de performance produisent des boucles étranges qui donnent lieu à d'inévitables perturbations. Ces méthodes sont fondamentales pour comprendre la manière dont je m'intéresse à des sujets tels que l'histoire, l'art, la mémoire, l'incarnation, la survie. Nous avons tous-tes besoin de remettre en question la notion d'autorité, et de bien des manières. Dans ma manière de travailler, je mets à mal l'autorité de l'artiste, l'autorité de l'archive, l'autorité de l'Histoire et de celles et ceux qui l'écrivent. Cela incite à se poser des questions vis-à-vis des notions d'authenticité, de l'original et sa réplique, du scénario et de l'improvisation; surtout en ce qui concerne la monstration de matériaux historiques, de récits et de personnes, en relation et en discussion avec chaque expérience vécue (qu'il s'agisse à la fois de l'original ou de reconstitutions). Je m'intéresse à l'intersection entre la contrefaçon artistique, les processus de création de fac-similés et de reproductions à des fins de conservation, et les reconstructions d'expositions muséales. Dans mes œuvres *Lost Street Museum* (2022), *Last Appearance* (2022) et dans ma récente exposition «Attention Restoration» (2023) à Quench à Margate, je fais spécifiquement référence à des scènes de tableau reproduites. Ces œuvres interrogent la manière dont nous nous approprions les représentations de l'Histoire, notamment au travers d'expositions historiques. Partant de là, je réfléchis aux économies liées aux phénomènes de reconstitution de l'Histoire et d'immersion. Les thèmes de l'apprentissage et de la mémoire sont très présents dans mon travail : l'apprentissage comme l'acquisition d'une compétence ou de connaissances, et la mémoire comme l'expression de ce qui a été acquis. Quand je pense à l'Histoire, je suis frappé par la notion de mémoire collective, de sa transmission et de son interprétation — comment préservons-nous, nourrissons-nous et prenons-nous soin des souvenirs dont l'on hérite? Peut-être en empruntant des voies non linéaires, non?

Traduit de l'anglais

**TYLEREASH *CRYPTIDE* COLLECTEUR D'ÉCHAPPEMENT EN ACIER INOXYDABLE  
PEAU DE SERPENT À SONNETTE COTON DIMENSIONS VARIABLES (2018)  
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE NICOLETTI, LONDRES**

N°7

Avril 2018

# CONVERSATION AVEC TYLEREASH PAR INDIRA BÉRAUD

**I.B** Deux éléments diamétralement distincts, tant en matière de provenance, d'usage, de matérialité qu'en matière d'imaginaire convoqué, sont assemblés pour former la sculpture *Cryptide* (2018). On trouve d'une part une pièce issue d'une voiture — un collecteur d'échappement en acier inoxydable — et de l'autre, une peau de serpent. D'où proviennent ces matériaux ? Pourquoi cette association ?

L'une des choses que j'ai toujours aimées dans l'assemblage, c'est la capacité des matériaux à exprimer quelque chose en prose. Ils portent en eux un sens intrinsèque et, en les combinant, ils ont cette capacité à révéler de nouveaux sens là où parfois les mots échouent. Je travaille souvent de cette manière, constamment à la recherche de pièces de voiture cassées et de restes d'animaux.

Ma mère est une Native de Californie, elle vit au cœur des forêts Maidu dans les montagnes, entourée d'une grande diversité de vie sauvage, tandis que mon père, ancien mécanicien militaire, consacre son temps à réparer des voitures ou des hélicoptères. Et quant à moi, je suis le produit de ces deux mondes. Depuis toujours, je navigue entre deux visions du monde opposées : la coloniale et l'autochtone. Parfois, ces visions se superposent, mais le plus souvent, je pense simultanément de deux manières disparates. J'ai vu des serpents à sonnette se prélasser sur de vieilles pièces de moteur, et de la même manière, je peux associer le grondement d'un moteur de voiture au sifflement d'un serpent. Pour ceux d'entre nous coincés entre deux mondes, il semble que nous vivions dans une zone liminale où des éléments opposés peuvent s'entremêler pour former quelque chose de nouveau et d'incertain.

I.B Peux-tu revenir sur le point de bascule dans ta pratique qui cristallise le moment où tes origines amérindiennes et irlandaises et les questionnements autour de l'histoire coloniale américaine se sont mis à infuser ta pratique de manière prégnante ?

Avant d'aborder ce sujet publiquement, j'avais besoin d'obtenir la bénédiction de mes aîné-es, et cela se mérite. Mais je pense que les publics européens doivent prendre du recul sur leur méconnaissance des cultures autochtones pour réellement comprendre pourquoi j'étais discret, car ce n'était jamais par manque de fierté, mais aussi par souci de sécurité.

D'abord, nous devons nous demander de quelle couleur sont les personnes qui ont été ethniquement nettoyées, et que deviennent leurs identités après les tentatives de génocide, de viol, d'esclavage et d'assimilation pour les détruire. Que reste-t-il de tout ça ? Bien que le racisme soit indéniable, la race est une invention coloniale utilisée au profit d'un groupe oppressif. La « blancheur » a été imposée aux groupes autochtones, de Turtle Island à l'Australie, comme une forme d'effacement pour s'approprier les terres. Des personnes comme moi ont des identités conditionnelles. Cela signifie que nous ne sommes pas autorisées à revendiquer notre appartenance autochtone par les groupes oppresseurs, car ils veulent renforcer le récit selon lequel nous avons disparu, que nous avons été si conquis par l'Histoire pour même réclamer justice ou le retour de nos terres (*#landback*). S'entendre dire que nous ne semblons pas assez autochtones pour être considérés comme tels est une forme de racisme que nous subissons de la part de personnes de toutes les couleurs et de toutes les classes, à l'exception d'autres autochtones qui savent que nous sommes de plusieurs teintes.

Je suis autochtone, Maidu et Modoc, parce que je descends d'un épisode incroyablement récent d'esclavage d'enfants en vertu de l'*Act for the Government and the Protection of Indians* et du génocide dissimulé en Californie. Je suis aussi autochtone parce que j'ai de l'égard pour ma communauté, et je m'accroche aux enseignements, aux cérémonies et à une langue au bord de l'extinction. Je suis autochtone parce que j'envisage et je fais activement des futurs autochtones pour notre jeunesse, ce qui fait de moi une force de contre-courant et une menace pour le gouvernement colonial autoproclamé des États-Unis et ses citoyen·nes.

Par le passé, j'étais aussi discret parce que j'étais sous couverture, un peu comme un anthropologue. Je voulais savoir ce qu'était la culture blanche, et pourquoi j'étais obligé d'adopter une langue et une vision du monde déconnectées de ma terre, de ma famille et de mes pensées. J'ai passé beaucoup de temps à Londres et j'ai découvert que la raison pour laquelle on ne me permettait pas d'être Maidu était parce que les personnes en question étaient elles-mêmes assimilées. Et certaines éprouvent une jalousie envers les personnes qui ont encore la possibilité d'entretenir une connexion spirituelle avec un lieu. La « culture blanche » consiste à se clôturer et à s'éloigner du monde. Les gens sont effrayés par cette connexion dont je parlais, mais je crois qu'en réalité, il y a de la jalousie. Imaginez à quel point ce serait incroyable s'ils réalisaient qu'ils ont eux aussi des ancêtres autochtones, qu'ils sont eux aussi assimilés et vivent dans une réalité façonnée par l'homme. C'est pour cette raison qu'il est si dangereux d'être autochtone : nous sommes ceux qui démêlent tout et révèlent qu'il n'y a pas de frontière entre l'homme et la nature.

I.B Le collecteur d'échappement évoque ici la forme d'une main. Plus généralement, la thématique du corps occupe une place importante dans votre travail. Parfois, tu incorpores même des éléments physiques d'êtres humains, comme les cheveux. Les cheveux peuvent apparaître comme des reliques puisqu'ils conservent une partie de l'aura et de l'énergie de son propriétaire, ou bien ils peuvent être un

symbole sensuel et érotique. Quelle symbolique attaches-tu à ces différentes utilisations de parties du corps ou de formes de parties du corps?

Je pense que je suis en train de naviguer à vue et quand je trouve un matériau qui me parle, c'est un indice. J'essaie de raconter une histoire que beaucoup de gens ont du mal à comprendre. Je raconte une histoire que beaucoup considèrent comme appartenant au domaine du fantasme, donc je dois rendre cette histoire réelle, actuelle et contemporaine.

Parfois, cela signifie que je dois puiser dans le banal, l'industriel, le fabriqué par l'homme pour créer un espace que la nature peut réclamer. Parfois, ce « fabriqué par l'homme », c'est aussi moi-même. Pendant de nombreuses années, ma texture de cheveux épais et autochtone était décolorée, amincie, aplatie et raidie, puis rasée, avant que je ne la célèbre. C'était bien mes cheveux, mais façonnés par l'homme. Les cheveux sont un lien direct avec nos ancêtres et sont tellement genrés. J'essayais de trouver un moyen de m'échapper de l'assimilation par la culture blanche hétéro en tant que 2-Spirit.

Inévitablement, une perspective animiste imprègnera toujours mon travail. Je travaille constamment avec quelque chose qui va au-delà du matériel, suscité par la présence de la nature dans mes créations. Elles cherchent à prendre vie, je tente de donner la vie.

Traduit de l'anglais

KENNY DUNKAN *WHO PROTECT US FROM YOU* IMPRESSION NUMÉRIQUE  
SOUS VERRE ACRYLIQUE BRILLANT 65×40×2 CM (2019)  
COURTESY DE L'ARTISTE

N°42

Mai 2021

# CONVERSATION AVEC KENNY DUNKAN

PAR SIMON GÉRARD

S.G. *Who Protect Us From You* est une œuvre assez singulière dans ton travail : elle semble plus directe, plus offensive — plus explicite aussi...

Le titre fait écho à la chanson hip-hop du groupe Boogie Down Productions de South Bronx « Who Protects Us From You » (1989). J'ai trouvé cette intrigante statuette dans une boutique parisienne puis j'ai coloré la peau de la jeune fille blonde avec de la peinture marron brillante. À quelle scène assiste-t-elle, blottie contre ce policier ? Au-delà de la dénonciation des violences policières, cette photographie met en lumière les rapports de domination complexes qui se jouent à travers l'histoire.

S.G. Dans ton travail, la notion de protection est étroitement liée à l'intime. Le repli au monde, les armures, les rituels... tous ces éléments entretiennent un rapport de proximité au corps, à la couleur de peau. Te protèges-tu du monde ?

En fait, à mes yeux, le monde est vraiment très violent. Je veux m'en protéger, et je pense que l'art peut jouer ce rôle. Cette pensée de la protection et cette conviction de la violence du réel vient sans doute du syncrétisme dont j'ai pu être le témoin plus jeune : à la messe aux Antilles viennent s'adjoindre des rituels protecteurs comme des bains, des charmes, des sacrifices menés par le quimboiseur et le *gadè-zafé*, à mi-chemin entre sorcier et médecin. Le complexe est une notion que j'aime aussi explorer et exploiter d'autant plus que je l'ai vécu. C'est la couleur de peau, un thème si intime, si politique, si prosaïque et pourtant si complexe... J'ai découvert que j'étais Noir en arrivant à Paris — mais cela ne veut pas dire que la question de la couleur ne se posait pas aux Antilles, où l'on subit très jeune un colorisme assez violent ! On entend rapidement dans sa vie qu'on a les mains trop sales, la peau trop foncée... C'est lié aux origines : il y avait à l'époque de mon enfance un rejet majeur de la descendance africaine, au profit d'une identité qui était française, mais guadeloupéenne. Ça conduit nécessairement à une volonté de changer d'apparence, d'intimité. C'est né d'une expérience intime et, disons, invisible, du corps : mes parents m'ont toujours répété de ne jamais acheter de serviettes blanches, car ma peau noire allait les tacher — au point qu'encore aujourd'hui, quand je vais à l'hôtel, je ne m'autorise pas à m'essuyer trop fort sur le linge de bain après la douche, de peur que la personne qui passe nettoyer la chambre après pense que c'est de la saleté.

**S.G** Pour autant, cette émancipation n'implique aucun abandon, aucune destruction de ces identités que tu cumules comme par strates; on dirait plutôt que tu cherches à les lier, à les entrechoquer...

Je pense beaucoup au collage quand j'essaie de regarder mon travail. Il ne s'agit pas de détruire des éléments de mon passé sous prétexte qu'ils auraient une influence trop forte sur moi. J'essaie plutôt de déjouer ces influences, de tisser de nouveaux liens en jouant avec les codes, en tentant des associations. On peut aussi dire que moi-même, je suis un filtre : j'ai mes références, mes chefs-d'œuvre personnels, chéris et cachés, gardés pour moi. Si on parle de peinture, de sculpture, les chefs d'œuvres sont toujours isolés, arrachés, déconnectés de leur milieu naturel et mis en scène dans une scénographie. Par ma pratique, je cherche à faire effraction dans les références, au moyen d'associations parfois très simples. En réalité, cette réappropriation d'objets, assez proche du *ready-made*, est extrêmement ludique : elle est le réceptacle de notre imagination.

**EVA GOLD** *SOME NIGHTS SMELL LIKE TROUBLE* **TUBES EN LATEX**  
**ANNEAUX EN OR TROUVÉS SUR LE SOL DES TOILETTES**  
**DES BOÎTES DE NUIT DIMENSIONS VARIABLES (2022)**  
**COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE ROSE EASTON, LONDRES**

**EVA GOLD** *THE HAND THAT FEEDS YOU* **CUIR D'AGNEAU ACIER INOXYDABLE**  
**FIL DE BRODERIE DIMENSIONS VARIABLES (2022)**  
**COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE ROSE EASTON, LONDRES**

**EVA GOLD** *PACKET* **ALUMINIUM 10×6×4 CM (2022)**  
**COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE ROSE EASTON, LONDRES**

N°54

Avril 2023

# CONVERSATION AVEC **EVA GOLD** PAR SANDY DY YU

**S.D.Y** Ta pratique s'élabore comme un processus de narration. Tes œuvres évoquent souvent l'érotisme par leur allusion à quelque chose d'absent, parfois implicitement et parfois plus explicitement. Que racontent-ils de l'amour, de l'érotisme, une fois déplacés dans un contexte qui n'est pas leur contexte d'origine ?

J'ai tendance à aborder la narration de manière assez souple, parfois elle peut être contenue dans une seule exposition et parfois elle s'étend sur une période bien plus longue. Je réalise souvent des sculptures pour raconter une partie de l'histoire, mais l'action prend véritablement corps entre les objets.

Mes centres d'intérêt gravitent plutôt autour de la question du pouvoir, donc je dirais que je suis probablement plus attirée par le concept de désir que par celui de l'amour. C'est un ensemble d'émotions plus captivant, je trouve, car il implique une sorte de suspension... Il suggère quelque chose qui ne peut pas être appréhendé dans son intégralité et crée une sorte de résonance persistante. Ainsi, la question de l'absence et du manque est cruciale en ce qui concerne le désir, qui nécessite un véritable espace vacant pour la projection. Je pense aussi qu'il est important de différencier le désir *d'avoir* et le désir *d'être*, tel que le théorise Patricia Highsmith. Et puis, on trouve un espace où les deux se chevauchent, que je considère comme un terrain très fertile. Lorsque j'explore la notion de désir, je le fais souvent dans le contexte du sexe et de la sexualité, car je pense que la relation avec le pouvoir est inextricable. Mais les politiques environnantes m'intéressent bien plus que l'acte lui-même, donc j'ai tendance à aborder le sujet en partant du langage de la violence plutôt que celui de l'érotisme. Bien que parfois, les deux puissent être très étroitement liés. Peu importe à quel point le point de départ peut être intime et personnel, je considère la manière dont mon public pourrait trouver son propre chemin. Comme l'intime est politique, je suis convaincue que pour que ces narratifs personnels touchent les autres ou soient utiles d'une manière quelconque, ils doivent servir de tremplin pour aborder des questions bien plus larges sur la notion même de pouvoir.

**S.D.Y** De manière subtile, il y a une forme d'ironie ou peut-être de vulnérabilité qui transparaît dans les œuvres. Cela se reflète notamment à travers le choix des matériaux que tu utilises où des textures molles et pliables sont employées aux côtés de matériaux non malléables, ce qui produit une tension intéressante. Peux-tu m'en dire davantage sur cette manière de procéder, et notamment dans quelle mesure est-elle intentionnelle, notamment vis-à-vis des œuvres présentées dans l'exposition ?

Dans mon travail, j'essaie de jongler avec les différentes facettes d'émotions complexes et souvent contradictoires, et cela se reflète naturellement dans les matériaux que j'emploie. Donc, en effet, les choix que je fais sont tout à fait délibérés. La plupart des matériaux avec lesquels je travaille sont nourris par un ensemble de références, même si certaines sont plus approximatives que d'autres. Ensuite, au-delà de leur matérialité, je veux aussi qu'ils évoquent quelque chose qui n'est pas nécessairement présent. Par exemple, *Some nights smell like trouble* (2022) est une bobine de tube en latex percée de cinq ou six de ces boucles d'oreilles dorées que j'avais trouvées sur le sol de différentes toilettes de boîtes de nuit, durant une période qui s'étale sur quelques années. Dans ce cas, il y a une histoire qui charge les matériaux : leur origine raconte une partie de cette histoire. D'autres fois, notamment lorsque je travaille avec l'odorat, j'essaie de faire naître d'autres types d'association ou de faire appel à un souvenir afin de transporter les visiteur-euses dans un endroit bien précis. C'est une relation immédiate entre le corps, le matériau et la mémoire qui a le potentiel d'être très puissante.

Traduit de l'anglais

TAREKLAKHRISSI *HARD TO LOVE* VIDÉO 4 MIN 57 S (2017)  
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE ALLEN, PARIS

N°34

Novembre 2020

# CONVERSATION AVEC TAREKLAKHRISSI

PAR LOUFERRAND

**K.F** Ton parcours est plutôt singulier. Tu n'as pas reçu d'éducation artistique à proprement parler; comment s'est ainsi déroulée ta rencontre avec l'art contemporain ?

Je suis un peu entré dans l'art par effraction, à partir de plusieurs types de déviations. La lecture, l'éloquence, l'oralité sont des éléments qui m'ont toujours intéressé. Dans une démarche délibérée d'amateur, je n'avais aucune exigence technique, je tournais avec les caméras ou les téléphones que j'avais sous la main. Tout cela témoigne à nouveau d'une urgence que j'avais de « capturer » des discours, des sons de voix, des moments et de dire quelque chose. À l'époque, je publiais parfois des poèmes en ligne, sur les réseaux sociaux. Un jour, Vincent Honoré, accompagné plus tard de Cédric Fauq, m'a écrit pour en savoir plus sur mes textes. Il a fini par me proposer une carte blanche en m'invitant à la Baltic Triennial « Give up the Ghost », à Vilnius (Lituanie), qui s'est révélée être ma première exposition « officielle ». Assez stimulé de commencer avec cette idée d'abandon, d'un nouveau monde à écrire et de penser ma pratique à partir des mots, j'ai réalisé un deuxième film, plus court et plus expérimental basé sur le langage et sur une rupture amoureuse, intitulé *Hard to Love* (2017).

**L.F** Dans cette vidéo, tu évoques la difficulté d'énoncer, de dire, de prendre la parole, notamment dans un contexte amoureux, et de trouver la bonne langue pour s'exprimer (entre le français, l'arabe, l'anglais). Au moment où tu l'as réalisée, que disait-elle de ton rapport au langage ?

Dans mes premières vidéos, un lien très fort à l'intime s'installe, et cela passe par la parole, par cette utopie d'imaginer que l'intime peut transcender le reste. *Hard to Love* vient d'une certaine forme d'inconfort que j'ai toujours entretenu avec le langage. Déjà vivre dans un contexte bilingue (arabe et français) crée un décalage sur notre rapport au monde, parce qu'il y a différentes traductions, différentes manières de parler, de se positionner dans le monde et il y a bien sûr des dynamiques de pouvoir, la manière dont le fait de parler arabe peut générer de la méfiance dans un contexte français, par exemple. J'ai bricolé le français, je l'ai déconstruit, je l'ai bidouillé, jusqu'à altérer ma manière d'énoncer les mots et ça a généré un autre phénomène étrange : l'arrivée de l'anglais qui finalement a pris beaucoup de place. Aujourd'hui c'est une de mes langues de travail, notamment parce que j'ai toujours très rapidement internationalisé mon travail. À l'époque, je dirais que mon rapport au langage était toujours lié à ces différents va-et-vient entre ces trois langues, entre ce que je gagne et surtout ce que je perds.

JENKIN VAN ZYL *FOR YOUR SAFETY (I-IV)* CARTES DE SÉCURITÉ D'AVION  
AUTOCOLLANTS HOLOGRAPHIQUES PERSPEX DIMENSIONS VARIABLES (2021)  
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE EDEL ASSANTI, LONDRES

N°60

Juillet 2023

# CONVERSATION AVEC JENKIN VAN ZYL PAR NOAM ALON

N.A. Qu'est-ce qui t'a amené à concevoir la série *For Your Safety* (2021) ? La technique employée — le dessin — est très différente de ce que tu choisis habituellement.

*For Your Safety* (2021) reprend des dessins que j'ai réalisés pour mon film *Machines of Love* (2020). Le film se déroule dans un casino construit dans une carcasse d'avion. L'histoire suit six goules, des créatures monstrueuses, qui s'adonnent à des jeux libidinaux. Les cartes de sécurité, quant à elles, représentent ces personnages dans des états de dédoublement, d'accouchement et de recherche. Ils font échos aux thèmes que l'on trouve dans le film.

N.A. Le verso de tes dessins représente des cartes de sécurité d'avion. Elles indiquent ce qu'il faut faire en cas de catastrophe. Il me semble que tu es souvent inspiré par des formes dystopiques. Qu'est-ce qui t'attire dans cette esthétique apocalyptique ?

*Machines of Love* (2020) s'attaque à la complexité d'un moment précis de l'histoire : celui de l'extinction et de l'effondrement d'une planète habitable qui coïncide avec une technologie omniprésente qui altère notre perception de nous-mêmes. Ma méthode, ici, consistait à prendre le symbole de l'avion — symbole d'aventure et d'accélération — et d'en faire quelque chose de claustrophobe et d'infertile, afin de pointer la vanité des grands progrès technologiques. Cet objet, si puissant, si dominant, je l'ai mis au sol afin que le pouvoir qui lui est attribué se révèle obsolète.

Les cartes de sécurité sont les instructions d'un jeu qui se déroulerait à l'intérieur de cet avion-bunker. Un jeu qui comprend plusieurs épreuves où les participant-es avancent sur une couche de glace de plus en plus mince, jusqu'à ce qu'ils aient l'impression de pouvoir marcher sur l'eau.

En réalité, j'essaye d'éviter de trop « romantiser » ou d'esthétiser la dystopie dans mon travail. Je trouve peu d'intérêt à imaginer d'autres mondes dégradés. D'ailleurs, je comprends pourquoi, sans avoir vu mes films, on pourrait croire que les dessins traitent de dystopies, mais peut-être traduisent-ils davantage mon attrait pour le monstrueux, l'horreur ou l'altérité.

Je m'intéresse à la construction d'espaces fantastiques pour mieux examiner les politiques qui sous-tendent leur production : ce sont des espaces de préfiguration où l'on peut entrevoir un avenir différent ou meilleur ; des lieux qui vous permettent d'espérer à nouveau. Dans mes films, on trouve souvent des personnages qui veulent s'évader, et je montre ce qu'ils cherchent à fuir. Les cadres néolibéraux interfèrent avec nos désirs, nous confrontent les un-es aux autres et rendent la fuite impossible. Je m'intéresse aussi à la manière dont un sentiment tel que la déception, notamment celle que l'on peut ressentir face au réel, rencontre la fantaisie. Mais je m'intéresse peut-être surtout à la façon dont on peut trouver une forme d'espoir dans la tension qui existe entre les deux. Je suppose qu'il y a quelque chose de profondément dystopique dans ces limbes. Mais j'aborde généralement ces questions par le biais de mon intérêt pour l'effondrement des oppositions binaires : du réel et du virtuel, de l'avant et de l'arrière-scène, du désir et de la répulsion, du soi et de l'autre, etc. Tout comme je suis attiré par le masculin dans le féminin et vice versa, je recherche donc les saveurs célestes de l'enfer, les limites infernales du paradis. Ces concepts prennent place, peut-être ironiquement, dans des zones de désir ou de plaisir. J'aime ce qui danse sur la corde raide entre paysage infernal et paradisiaque. Ainsi, dans mon travail, si l'on rencontre dans mon travail, par exemple, la bouche de l'enfer qui mène à un lieu d'abondance, ce lieu conduira à quelque chose de dangereux.

Traduit de l'anglais

YOURI JOHNSON *CHAOSALTAR* MATÉRIAUX DIVERS  
DIMENSIONS VARIABLES (2024) COURTESY DE L'ARTISTE

N°29

Août 2020

# CONVERSATION AVEC YOURI JOHNSON

PAR LOU FERRAND

**L.F** Dans un contexte d'apocalypse, ou plus précisément d'anthropocène, l'humain semble à la fois planer sur toute l'œuvre et briller par son absence. Quelle place souhaites-tu lui offrir dans ton travail ?

Mon travail rejette l'humain en tant que construction historique. J'emprunte une voie antihumaniste dans tout ce que cela peut avoir de radical et violent. L'humain ne parle pas de l'espèce humaine, mais d'un sujet politique qui est celui de la modernité et s'accapare le droit de représenter l'espèce alors qu'il n'en est qu'une fiction parmi d'autres, dangereuse et moribonde. Lorsque je parle d'anti-humanisme, il n'y a pas de fantasme transhumaniste, il s'agit plutôt de déconstruire la modernité en tant que sujet triomphant et dominant. Cet «anthropos» que l'on retrouve dans le terme «anthropocène» est un sujet destructeur qu'il faut peut-être détruire, car nous performons cette violence dans nos existences sociales. Il y a une sorte de désir d'échapper à l'humain tel qu'il est défini, qui, sous couvert d'universalisme, est en réalité une véritable machine de guerre. La plupart de mes œuvres, en tant qu'objets, témoignent d'une présence humaine et demandent à être activées par ceux qui viendront à leur rencontre. Mais mon fantasme consiste à croire que cette activation désactive l'humain et le transforme en créature infâme, en pièce de viande, en amas de matière mouvante. Mes œuvres partent souvent d'objets manufacturés qui peuvent être des témoignages de l'humain, mais elles sont toujours composées et mises à l'épreuve d'entités non humaines. Les objets sont-ils humains ou non humains ? Ce sont aussi peut-être des êtres du milieu. Un autel, c'est pour moi un lieu où l'on va justement altérer l'humain en le faisant dialoguer avec de l'invisible, des créatures mortes, des fantômes, des entités spectrales, des animaux, des plantes, des flammes, des souffles.

**L.F** Dans ton livre *Mycélium, petit conte postapocalyptique* (2021), tu racontes qu'en lisant *Le champignon de la fin du monde* d'Anna Tsing, tu as une réaction physiologique, en commençant à ressentir «d'étranges démangeaisons», comme si ton corps se laissait contaminer en une sorte de symbiose avec cet organisme. Peux-tu m'expliquer cette attitude d'ouverture à la contagion?

La contagion est l'un des points les plus importants de ma recherche, dans le sens où l'affect est une puissance contaminatrice. On le voit dans notre expérience quotidienne d'humain-es : les affects passent à travers les gens, ce qui peut devenir un problème politiquement si l'on se met à manipuler les affects. Mais c'est une autre question. Quoi qu'il en soit les affects créent du commun : dans l'idée de contamination, il y a aussi l'idée de communion ou de communauté possible. J'aspire à une existence poreuse, molle, dans le sens le plus puissant du terme, qui me permettrait de prendre la forme de tout ce que je touche. Mon livre *L'Art secret de la guerre secrète* (2019) n'est pas un livre sur le devenir, mais sur l'altération, la base même de nos existences qui ne cessent d'être transformées par ce qui nous entoure. Et c'est en cela que l'humain de l'humanisme est une invention criminelle, car le dispositif cherche à replier, refermer sur lui-même le sujet, en faisant croire à tout le monde (et à lui-même) qu'il était autonome, maître de ses émotions... Autant de choses qui font profondément partie de nous, mais que nous nous devons de remettre en question.

**L.F** Dans la préface de ce livre, Romain Noël écrit que ton travail cherche toujours à «articuler une certaine forme de magie (où l'occulte n'est pas en reste) à une certaine forme de révolte, qu'il caractérise tantôt de *queer*, tantôt d'anticapitaliste» : en quoi est-il pertinent ou non de qualifier ton œuvre de politique?

Je ne sais pas si les œuvres seules sont politiques. Elles portent des discours, mais ce sont nos discours à nous; c'est à nous de choisir. Même quand des formes semblent extrêmement loin de tout engagement politique, je vais essayer de donner des indices dans les images ou les matériaux que je vais élire, dans cette idée de révolte qui est tout le temps présente. Je n'ai pas peur du ridicule; je n'ai même pas peur de prêter le flanc aux critiques qui pourraient dénoncer un art faussement politique. Pour moi, la question ne se pose même pas. Je suis de mon temps et je suis en lutte. Je veux croire à ce travail, je crois dur comme fer aux fictions que je fais et que d'autres font partout à travers les mondes. Des penseur-euses comme Anna Tsing nous rappellent à quel point la manière dont on compose un monde (et c'est peut-être là le vrai sujet politique) repose sur les histoires que l'on raconte. Les histoires que je raconte ont vocation à transformer le monde et en cela, elles ne peuvent être que politiques.

# CONVERSATION AVEC JOEY HOLDER

PAR MARCO GALVAN

**M.G** Peux-tu me parler de la relation que tu entretiens avec les animaux et les créatures atypiques ?

Je pense que c'est grâce à mes parents que j'ai développé un intérêt particulier pour les créatures étranges. Nous avons toujours eu des animaux de compagnie bizarres, comme des poissons, des grenouilles, des crabes, des homards, des salamandres... Quand j'étais petite, j'avais l'habitude de feuilleter des livres sur les poissons tropicaux, de choisir les plus étranges, puis d'aller à l'animalerie pour voir s'il était possible de trouver ces spécimens. Je crois que l'émerveillement et la curiosité sont ancrés en nous, surtout lorsqu'on est enfant. Quand je parle de nature, j'entends le « monde entier », dont nous faisons partie intégrante. Je ne sais pas vraiment pourquoi je suis attirée par des créatures aussi étranges, je suppose que certaines personnes peuvent considérer certaines choses comme répugnantes ou laides, mais pour moi, elles sont fascinantes. J'interroge les limites de notre compréhension du monde naturel et la manière dont l'humain essaye, en permanence, de trouver un sens à tout cela. Je m'intéresse aux méthodes utilisées pour étudier la biodiversité, les limites de nos connaissances sur ces sujets et ce qui se produit lorsque nous les appréhendons. Par exemple, lorsque le savoir est limité, des mythes et légendes apparaissent pour expliquer l'existence de certaines créatures...

**M.G** La science, c'est l'exploration, c'est découvrir le monde à travers une certaine objectivité. L'art est plus subjectif, c'est une interprétation du monde dans lequel nous vivons. De ton point de vue, les arts et les sciences seraient deux faces d'une même pièce ou deux disciplines distinctes ?

Je ne crois pas vraiment à ce système binaire car il y a énormément de façons de produire de la connaissance et de comprendre le monde. La science et les arts peuvent nous aider à interpréter et à comprendre ce qui nous entoure. Je pense que le problème se pose lorsque nous regardons le monde de manière unilatérale, en pensant qu'il n'y aurait qu'une seule façon d'étudier quelque chose. Je crois que l'art permet de découvrir des aspects nouveaux que nous ne percevons pas de prime abord. L'art et les sciences ont des objectifs différents, c'est un sujet vraiment complexe : on pourrait en parler toute la journée ! Dans mon travail je parle des technologies scientifiques, la façon dont nous cherchons aujourd'hui à tout transformer en données, y compris la vie elle-même. Penser que tout peut être traduit en algorithme ou en équation est extrêmement dangereux.

ELSABRÈS *LOVE CANAL* FILM 18 MIN (2017)  
COURTESY DE L'ARTISTE

N°55

Mai 2021

# CONVERSATION AVEC ELSABRÈS PAR NOAM ALON

**M.A** Dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produit par Pierre-André Boutang entre 1988 et 1989, le philosophe a développé le concept «devenir Animal», qui implique une sorte de déterritorialisation, où l'identité et la subjectivité d'une personne sont partiellement dissoutes et reconfigurées en relation avec des entités et des forces non humaines. Je trouve que ce concept résonne avec tes films, comme si tous évoquaient cette question : à qui appartient la terre ?

Je ne cherche pas particulièrement à creuser des subjectivités singulières chez les personnages de mes films dans un mouvement qui irait vers leur intériorité ou leur psychologie, mais plutôt à mettre en scène ou regarder des corps seuls ou des groupes dans des interactions avec des entités autour. Ces dernières peuvent être des signes, des morceaux de paysages, des animaux effectivement, avec lesquelles les présences se reconfigurent et ces mouvements dessinent des mondes singuliers. C'est des expériences qui adviennent pendant le tournage, à partir de dispositifs précis que je mets en place.

**N.A** Au-delà des aspects géopolitiques ou écolos historiques très présents dans tes films, tu sembles accorder une importance cruciale aux relations amicales. Cela implique de faire les dimensions intimes, mais aussi instables. Je pense notamment au groupe d'ami-es dans ta vidéo *Aux Coups de Fusils qu'on Entend* (2022) ; à *Sweat* (2021) dans le bateau ou encore les ami-es qui se baladent dans la nature dans *Love Canal* (2017). De quelles manières tes films abordent-ils la question de l'amitié ?

Je trouve que c'est très beau ce que tu dis. C'est sûr que depuis *Love Canal*, mes films dessinent un mouvement vers une forme collective qui se poursuit aussi dans *Sweat* et *Les Sanglières*. Récemment, j'avais plutôt en tête l'idée de bande comme Deleuze la définit. Pour lui, c'est un groupe où chacun met quelque chose au centre, et c'est ce bloc au milieu, entre toutes et tous, qui se met en mouvement. Dans *Love Canal*, les objets ramassés puis mis en commun au fur et à mesure du film matérialisent quasi littéralement cette idée. Ce mouvement lie les choses à la fois de manière émotionnelle et politique. L'amitié ou le groupe sont des perspectives certes instables, mais effectivement intimes dans mes films. Et puis les protagonistes de mes films sont, pour la plupart, déjà des ami-es, des proches : ces liens intimes affectent le film, qui lui-même les intensifie, les transforme.

**N.A** Les animaux sont aussi présents dans tes films. Il y a bien sûr les sangliers dans *Les Sanglières* (2017) dont nous venons de parler, mais également des insectes fluorescents dans *Sweat* (2021), ou encore un cloporte dans *Love Canal* (2017). Lorsque les animaux apparaissent dans tes films, je trouve qu'il y a toujours un moment un peu magique et incontrôlable. J'imagine aussi que, de l'autre côté de la caméra, les filmer exige une longue attente, une certaine patience pour que cette magie émerge. À quoi ressemble ce travail avec ces acteur-ices sauvages et imprévisibles?

**Dans *Love Canal*, le cloporte est apparu au moment du tournage — on avait installé en extérieur et de nuit, une maquette de paysage vivant faite d'objets du film, mêlés à des pousses végétales, des matières minérales, des lumières changeantes. Au moment de trouver un insecte qui habite cet environnement, ce cloporte est arrivé et il était parfait. Son exosquelette, strié, redoublait l'idée de mêler les strates géologiques au vivant : il escalade l'impression 3D en PLA, et puis sa qualité d'unique crustacé entièrement terrestre avait plus de sens que n'importe quel petit insecte qu'on aurait rencontré. Le récit du film invoque tout le long des liens qui existent entre l'eau et la terre : le canal jamais mis en eau, le fleuve invisible derrière le talus, le delta inerte. Lors de chaque tournage, j'essaye de rester très éveillée à ce qui nous entoure et de porter une grande attention aux signes, aux surgissements. Filmer avec des animaux oblige à laisser advenir et à prendre le temps, à guetter la surprise.**