Cet ouvrage a été édité à l'occasion des expositions *Solitaire*,
présentée du 1er avril au 10 juillet 2016 au Collège des Bernardins de Paris,
et *Désert*, présentée du 11 novembre 2016 au 27 août 2017
à l'abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil départemental du Val d'Oise.
This book accompanies the exhibitions 'Solitaire'
presented at the Collège des Bernardins in Paris from April 1st to July 10th, 2016,
and 'Désert', presented at the Abbaye de Maubuisson
from Novembre 11th, 2016 to August 27th, 2017.

Coproduction : abbaye de Maubuisson ; Rubis Mécénat cultural fund ;
galerie Aline Vidal, Paris ; galerie Laurence Bernard, Genève ; LIENART éditions, Paris.

Il a été réalisé sous la direction éditoriale de LIENART éditions.
Edited and produced by LIENART éditions.

Graphisme / Graphic design
Delphine Delastre

Contribution éditoriale / Editorial contribution
Anne-Claire Juramie

Traduction / Translation
Bernard Wooding

Couverture / Cover
Stéphane Thidet

© LIENART éditions, Paris, 2017
21, rue de l'Université – 75007 Paris
www.lienarteditions.com
© Département du Val d'Oise, abbaye de Maubuisson, 2017
© Rubis Mécénat cultural fund, 2017
© Courtesy de l'artiste et des galeries Aline Vidal, Paris, et Laurence Bernard, Genève

ISBN : 978-2-35906-195-6
Imprimé en Union européenne / Printed in Europan Union
Dépôt légal : mars 2017 / Copyright deposit : March 2017

Stéphane Thidet

Texte de Olivier Schefer
Entretien avec Gaël Charbau

L'abbaye Notre-Dame la Royale dite de Maubuisson, propriété du Département, et le Collège des Bernardins partagent une même ascendance cistercienne. Fondée près de Pontoise par la reine Blanche de Castille, la première a accueilli des moniales « retirées du monde pour le rachat du monde » à partir de 1244. Quatre ans plus tard, l'abbé de Clairvaux décidait la construction du collège Saint-Bernard à Paris, près des « écoles » de la montagne Sainte-Geneviève. Vendus comme biens nationaux et en partie démantelés sous la Révolution et l'Empire, les deux sites ont connu un destin semblable : ils ont été affectés à des usages profanes – hôpital militaire, filature et ferme à Maubuisson ; prison, entrepôt et caserne aux Bernardins – avant d'être rachetés, l'un par le département du Val d'Oise en 1979, l'autre par le diocèse de Paris en 2001.

Depuis, ils manifestent leur prédilection pour l'art contemporain. En 2016, avec *Solitaire*, Stéphane Thidet a ainsi métamorphosé la sacristie des Bernardins en un lac sombre au-dessus duquel oscillaient deux souches centenaires, avant de proposer trois voyages immobiles au *Désert* de l'abbaye.

Tout corps céleste, par sa masse, émet des sons inaudibles dans l'espace, le vide empêchant la transmission des ondes acoustiques. Pourtant, le soleil

The Notre-Dame la Royale Abbey, also known as the Abbaye de Maubuisson, now the property of the *Département*, and the Collège des Bernardins descend from the same Cistercian line. Founded close to Pontoise by Queen Blanche of Castile, from 1244 the first building housed nuns who had 'withdrawn from the world to redeem the world'. Four years later, the abbot of Clairvaux ordained the construction of the Collège Saint-Bernard in Paris, near the 'Schools' on the Montagne Sainte-Geneviève. Disposed of as national goods and partially dismantled during the Revolution and the Empire, the two sites endured similar fates: both were assigned a secular role – military hospital, spinning mill and farm for Maubuisson; prison, warehouse, and barracks for the College – before being purchased, the former by the *département* of the Val d'Oise in 1979 and the latter by the diocese of Paris in 2001.

Since then, both have specialised in contemporary art. In 2016, for his *Solitaire*, Stéphane Thidet metamorphosed the sacristy of the Bernardins into a dark lake, above which a pair of hundred-year-old tree-stumps swung to-and-fro, before embarking visitors to the Abbey on three motionless journeys to the *Désert*.

Owing to its mass, any celestial body emits inaudible sounds into space, the vacuum preventing the transmission of these acoustic waves. In the shady parlour

chante sur deux fréquences, aiguë et basse, dans le parloir obscur où resplendissent deux disques de bronze doré. Façonnés à la main selon une technique de fabrication chinoise, ces gongs résonnent au rythme des variations de l'activité solaire, captées par une antenne radiotélescopique puis converties par des « audio-transducteurs » qui les martèlent ensuite comme des mailloches.

Au sortir de cette expérience sensorielle, l'apparente modestie de la salle du chapitre déconcerte : des gattiliers poussent dans les matelas de lin qui équipent six lits métalliques, de dortoir ou d'hôpital. Cet arbrisseau, dit aussi *Agneau chaste*, était cultivé dans les potagers monastiques pour ses vertus anaphrodisiaques : ses graines au goût poivré aromatisaient les soupes servies au réfectoire et parfumaient la paille des literies. L'idée, ici, est d'observer le cycle des saisons – chute des feuilles à l'automne, récolte des baies en hiver, éclosion des bourgeons printaniers, floraison estivale de grappes violettes…

Asséché la plupart du temps, Racetrack Playa est un lac de Californie à la surface duquel « les pierres bougent », sans doute à la faveur des épisodes de gel et de dégel ou de grand vent. Ce phénomène inspire la transfiguration de la salle des religieuses en un désert d'argile noire de Picardie, mêlée de sable et d'huile de lin. Sept grosses

hung with two resplendent bronze-gilt discs, however, the sun sings on two frequencies, one high and one low. Crafted by hand after a Chinese technique, these gongs resound in time with the rate of variation in solar activity collected by a radio-telescope antenna, before being converted by 'audio transducers', which then hammer them out as if with a mallet.

Departing from this intensely sensory experience, one is rather disconcerted by the apparent understatement of the chapter hall, in which stand six metal dormitory or hospital bedsteads fitted with linen mattresses out of which grow plants of monk's pepper. This shrub, also known as the *Agneau chaste* (chaste tree), was cultivated in monastic kitchen gardens for its anaphrodisiac virtues: its peppery seeds flavoured the soup served in the refectory and also scented the straw under the bed linen. The idea here is to make observable the cycle of the seasons: the leaves falling in autumn, the berries gathered in winter, the burgeoning buds of spring, the summer flowering of bunches of violet blossom.

Entirely dry most of the time, the Racetrack Playa is a lake in California over which 'stones move', probably due to alternate episodes of freezing and thawing or the high winds. It is this phenomenon that inspired the transfiguration of the nuns' hall into a desert of Picardy black clay mixed with sand and linseed oil.

pierres ferrugineuses, tirées des carrières du Perche, inscrivent leur trace sur son étendue craquelée en s'orientant vers le pôle magnétique.

Exigeante et rigoureuse par les protocoles qui la guident, l'œuvre mystérieuse et vibrante de Stéphane Thidet magnifie les architectures qui l'abritent : elle fait du son matière, de l'arbre une sculpture vivante et, de l'art de la sculpture, une pure énergie affrontée au matériau brut.

Les visiteurs qui s'aventurent au *Désert* sur les pas de cet artiste audacieux renouent avec la vocation initiale de l'abbaye de Maubuisson, en parcourant un espace mental de méditation silencieuse et d'éternité.

Arnaud Bazin
Président
du Conseil départemental
du Val d'Oise

Pointing towards the magnetic pole, seven large, iron-rich stones drawn from quarries in the Perche region leave their marks over the cracked surface.

Demanding and rigorous in terms of the protocols that govern it, Stéphane Thidet's enigmatic and vibrant work aggrandises the architecture it occupies: it turns sound into matter, a tree into a living sculpture, and the art of sculpture into a pure energy that confronts its raw materials head-on. Traversing this mental space dedicated to eternity and to silent meditation, visitors venturing into the *Désert* in the footsteps of this audacious artist will be forcibly reminded of the original vocation of the Abbaye de Maubuisson.

Arnaud Bazin
President
of the Conseil départemental
of the Val d'Oise

Stéphane Thidet au Collège des Bernardins
Stéphane Thidet at the Collège des Bernardins

Lorsque Stéphane Thidet nous a présenté son projet pour l'ancienne sacristie, notre réaction a été à la fois enthousiaste et inquiète, paradoxalement pour les mêmes raisons (là se trouvent peut-être la marque même de l'audace et le talent du visionnaire !). Envisager le sol de cette sacristie recouvert d'eau, où deux troncs d'arbres viendraient en affleurer la surface pour y dessiner, dans un mouvement continu, des formes chimériques… Cela présageait autant de poésie et de grâce qu'une gageure technique pour notre humble institution heureusement soutenue par le fonds de dotation Rubis Mécénat sans lequel rien n'aurait été possible.

En s'inspirant des matériaux qui ont servi à la construction du bâtiment (eau, bois, acier) qu'il a spectaculairement mis en scène, Stéphane Thidet a tenu promesse et a réussi à renouveler la perception que nous avions de ce lieu chargé d'histoire. Sa volonté était de dessiner sur l'eau, ce sont également sur les pierres centenaires que ces tracés se sont inscrits. Tel un ballet visuel étrange et infini, les ombres reflétées travaillaient avec l'imaginaire des visiteurs, les invitant à un véritable voyage intérieur. Dans la pénombre qui régnait dans cet espace, chacun a pu être ébloui par ce *Solitaire*.

When Stéphane Thidet unveiled his project for the former sacristy, we were at first both full of enthusiasm and perplexed – and paradoxically for the same reasons (this reaction is perhaps the hallmark of a daring and talented visionary). We pictured in our mind's eye the floor of the sacristy underwater, with two tree-trunks swinging over the surface, back and forth, inscribing fantastical forms. If this all foretokened poetry and grace, for our humble institution it also posed a singular technical challenge. Fortunately, we enjoy the backing of the Rubis Mécénat cultural fund, without which none of this could have been possible.

Taking as a starting point the materials (water, wood, steel) used in constructing the building he has so spectacularly arranged, Stéphane Thidet has fulfilled his promise and succeeds in renewing our perceptions of a site laden with history. If his ambition was to draw on water, the traces also dance over the stones of this building that is hundreds of years old. Like a strange, endless visual ballet, the shadows cast act on the visitor's imagination, inviting him on an authentic inward journey. In the half-light that reigns in the space, each was dazzled by this *Solitaire*.

Construit au XIIIe siècle en pleine révolution intellectuelle à l'initiative d'un moine anglais, Étienne de Lexington, abbé de Clairvaux, le Collège des Bernardins était dédié à la formation des moines cisterciens qui pouvaient étudier, à Paris, au cœur de la cité, la théologie et les grandes disciplines du savoir humain. Après la Révolution française, il devint une prison, puis une caserne de pompiers jusqu'à la fin du XXe siècle. Il est aujourd'hui propriété du diocèse de Paris. Ouvert à tous, c'est un lieu de dialogue, de propositions et de rencontre éclairé de la sagesse chrétienne. Depuis sa réouverture en 2008, sa programmation a été un formidable porte-voix, à la fois réceptacle et chambre d'écho des réflexions menées sur l'homme et son devenir. Conscient des bouleversements qu'affronte l'humanité et des défis à relever pour permettre un vivre-ensemble juste et fraternel, le Collège des Bernardins puise dans toutes les ressources que l'homme a reçues en don : théologiens, philosophes, musiciens, économistes, entrepreneurs, étudiants, comédiens, hommes politiques, scientifiques…, toutes personnes de bonne volonté et de toutes convictions se rencontrent, croisent leurs points de vue, échangent en toute liberté. Les plasticiens y ont une place importante ; comme témoins privilégiés de leur temps et révélateurs

Built in the 13th century in the midst of an intellectual revolution on the initiative of an English monk, Etienne of Lexington, abbot of Clairvaux, the Collège des Bernardins was dedicated to instructing Cistercian monks in theology and other disciplines of human knowledge in the very heart of the city of Paris. Following the French Revolution, it was converted into a prison, before functioning as a fire station until the end of the 20th century. Today it is owned by the diocese of Paris. Open to all, it is a meeting-place and a forum for dialogue and projects enlightened by Christian wisdom. Since reopening in 2008, the events programmed have served as an amplifier, an echo chamber, a haven where people reflect on mankind and its future. Conscious of the upheavals affecting humanity, and of the challenges it faces if community solidarity is to be advanced in a spirit of justice, right and fraternity, the Collège des Bernardins draws on every resource vouchsafed to humankind: theologians, philosophers, musicians, economists, entrepreneurs, students, actors, politicians and scientists. All people of goodwill and all convictions can meet, exchange points of view and interact free of all constraints. Visual artists play a significant role: as the privileged witnesses of their time

de sens, nous les invitons régulièrement à produire une œuvre *in situ*, à apporter un éclairage sensible et singulier sur les questions qui traversent notre société.

Avec *Solitaire*, Stéphane Thidet nous offre une vision du monde à la fois sombre et magnifiée, où règne le silence. L'« inquiétante étrangeté » qui se dégage de ce travail propose un formidable terrain de jeux à l'imagination de chacun. Une façon peut-être d'inciter le visiteur à remettre en cause son environnement direct, de lui offrir la possibilité de se créer son propre monde, en dehors du monde… Comme une invitation au rêve, à la contemplation, à la méditation, Stéphane Thidet nous tend un miroir et nous invite à réinventer la manière dont nous habitons notre maison commune.

Hervé de Vaublanc
Directeur adjoint
du Collège des Bernardins

and as conveyors of meaning, they are regularly invited to produce work in situ, offering perceptive, individual insights on the issues confronting our society.

In *Solitaire*, Stéphane Thidet presents us with a vision of the world that is at once dark and magnified, in which silence reigns. The sense of the 'uncanny' pervading the piece presents visitors with a place that lets the imagination run free. Its agenda is, perhaps, to encourage us to question our immediate environment, presenting us with the possibility of creating worlds of our own, outside the world. In this invitation to dream, contemplate and meditate, Stéphane Thidet holds up a mirror to us, inviting us to reinvent the way we live inside this house in which all of us dwell.

Hervé de Vaublanc
Deputy Director
of the Collège des Bernardins

Sommaire / Contents

DÉSORDRES POÉTIQUES | POETIC DISORDERS **OLIVIER SCHEFER** 15

ENTRETIEN | INTERVIEW **GAËL CHARBAU / STÉPHANE THIDET** 117

INDEX DES ŒUVRES | INDEX OF WORKS 212

LISTE DES EXPOSITIONS | LIST OF EXHIBITIONS 222

Des loups observent et fixent l'enfant qui rêve…
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*[1]
Wolves watch, intensely watch the dreaming child…
Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*[1]

Premiers jeux

Introduire une meute de six loups en plein centre-ville (Nantes, 2009), et non pas s'enfermer dans une galerie new-yorkaise en compagnie d'un unique coyote, comme le fit Joseph Beuys en 1974 (*I like America and America likes me*), donne la mesure du léger désordre – trouble, déséquilibre, anomalie – provoqué par Stéphane Thidet. Le désordre se manifeste dans son œuvre sous des formes imperceptibles et infra-minces, bruyantes et violentes, mais aussi lentes, ralenties, figées, ou bien encore les deux ensemble, mobiles et à l'arrêt, comme ces pierres qui semblent avancer sans bouger en laissant un sillon de leur passage sur un sol d'argile noire à l'abbaye de Maubuisson. Si le langage, suggère Novalis dans son *Brouillon général*, n'est qu'une manière de noter une musique intérieure[2], il est vraisemblable que les formes artistiques martèlent une cadence, qu'elles cristallisent une vitesse et une durée. La matière est une fréquence sonore prise dans une forme prétendument stable et finie, dont l'artiste ne cesse de mettre à l'épreuve la consistance même. Désordonnées et rythmiques – autrement dit, structurées dans leur chaos même –, les productions de Stéphane Thidet déploient, depuis bientôt une vingtaine d'années, un ensemble de gestes détonants

Early games

To get a sense of the disarray (disruption, imbalance, anomaly) introduced by Stéphane Thidet, one has to think, rather than of being shut up in a New York gallery with a single coyote for company, as Joseph Beuys was in 1974 (*I like America and America likes me*), of leading a pack of six wolves into a city centre (Nantes, 2009). Disorder appears in Thidet's work in imperceptible, infra-thin manifestations, raucous and violent, or else slow, decelerating, solidified – or even both types together, in motion *and* stopped, as with the stones leaving a furrow of their passage on the black clay soil at the Abbaye de Maubuisson, which seem both to shift forwards and to remain immobile. If language, as Novalis suggests in his *Allgemeine Brouillon*, is just one method of noting 'acoustic configurations',[2] it is probable that it is the artistic forms that beat out the rhythm, crystallizing velocity or duration. Matter then is an audible frequency captured in an allegedly stable and finished form, whose consistency the artist is constantly drawn to put to the test. For nearly twenty years, Stéphane Thidet's disordered and rhythmical output – structured, in other words, in their very chaos – has resorted to a set of explosive gestures involving as much

La Meute, 2009
Avec / With Emmanuel Adely, Thibault Capéran, Joseph Confavreux, Claire Guezengar, Olivia Rosenthal et / and Georgina Tacou.
Édité par / Published by Le Lieu Unique en partenariat avec / in partnership with les éditions Coiffard.
128 pages.

La Meute, 2009
Introduction d'une meute de six loups dans le parc du château des Ducs de Bretagne de Nantes /
Introduction of six wolves into the grounds of the Château des Ducs de Bretagne

relevant tout autant de la sculpture, de la performance, de la vidéo, de la photographie que de l'installation : briser des vitres et des ampoules, brûler des fleurs de pissenlit, faire tomber un déluge d'eau dans une cabane censée nous en protéger, emprisonner sous verre une balançoire, tendre deux tilleuls comme des arcs prêts à rompre et à s'entrechoquer, distendre la durée d'un morceau de musique (*La Mort d'Ase* extraite du *Peer Gynt* d'Edward Grieg), modifier le système électrique d'une entreprise en laissant pendre les néons allumés à terre, ou encore mettre au point un dispositif électrique digne d'un film de Buster Keaton, consistant à faire claquer violemment les portes d'une ancienne banque, toutes les quatre minutes[3]. Ces interventions sont à la fois ludiques et sérieuses, si l'on admet le mot du peintre romantique, Caspar David Friedrich, écrivant à Philip Otto Runge en 1808 : « Il se peut que l'art soit un jeu mais c'est un jeu sérieux. » Stéphane Thidet pourrait sans nul doute faire siens ces propos. J'y ajouterai l'enfance. Une enfance présente dans certaines images, comme celles de sa petite série photographique sur un parc d'attraction vu de nuit, *Park* (2006), ou l'ancienne vidéo en boucle de *Spin 2* (2001), dont le titre évoque les mouvements de rotation du quark, une des particules élémentaires de la matière. Stéphane

Spin 2, p. 23

sculpture and performance, as video, photography and installation: breaking window panes or light bulbs; burning dandelion flowers; pouring a torrent of water into a hut supposed to protect the user from it; imprisoning a swing under glass; bending two lime-trees like bows so they almost break and crash together; extending the length of a piece of music (*The Death of Ase* from Edvard Grieg's *Peer Gynt*); modifying a company's electric system by trailing illuminated neon lights over the floor; developing an electric contraption worthy of a Buster Keaton film that every four minutes violently slams the doors in an old bank.[3] These interventions are at the same time playful and serious, in the light of an aphorism of the Romantic painter, Caspar David Friedrich, writing to the artist Philip Otto Runge in 1808: 'It may be that art is a game, but it is a serious game.' It is an observation Stéphane Thidet could without any doubt endorse. I would add to this the notion of childhood. Childhood is present in several images, like those in his small photographic series on an amusement park seen at night, *Park* (2006), or an old video loop from *Spin 2* (2001), whose title refers to the spin of the quark, one of the elementary particles of matter. For this piece, Thidet films two children playing on a beach. Their

Spin 2, 2001
Boucle vidéo / Video loop
2′ 20″

Thidet y filme deux enfants sur une plage en train de jouer. Leurs gestes sont décomposés à la manière des premières chronophotographies, de sorte que l'on assiste également à un combat essentiel et à une étrange chorégraphie. Plus qu'un thème ou qu'une atmosphère spécifique, l'enfance m'apparaît chez lui comme une dynamique artistique entremêlant bricolages ingénieux et rêveries éveillées.

Après Friedrich, Sigmund Freud souligne le sérieux du jeu, l'ordre du désordre même, en le rapportant aux jeux des enfants : « Chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance. Ce serait un tort de penser qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de grandes quantités d'affects. L'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais… la réalité[4]. » Cette dernière assertion est révélatrice de la position freudienne dont ne saurait vraiment se satisfaire un artiste, Stéphane Thidet moins qu'aucun autre, lui pour qui l'imagination est un travail mené sur le réel et à partir de lui. Freud maintient une frontière étanche entre le monde des désirs, dont l'art est une puissante manifestation, et celui de l'implacable réalité que les artistes contournent en

actions are divided up in the manner of early chronophotography, so that what is seen is at once a hand-to-hand fight and a strange choreography. To me, rather than a theme or a particular atmosphere, childhood for Thidet appears to be an artistic dynamic that fuses ingenious do-it-yourself operations to a sequence of waking dreams.

Following Friedrich, Sigmund Freud also emphasises the serious aspect of play – the order of disorder – linking it back to children's games: 'We may perhaps say that every child at play behaves like a writer, by creating a world of his own, or, to put it more correctly, by imposing a new and more pleasing order on the things that make up his world. It would be therefore wrong to think that he did not take this world of his seriously; indeed, he takes his play very seriously, and expends a great quantity of emotion on it. The opposite of play is not seriousness: it is reality.'[4] This final assertion is revealing of the Freudian position, one that could not really satisfy an artist, least of all Stéphane Thidet, for whom imagination is work undertaken on reality and founded on it. Freud maintains airtight the border between the world of desire, of which art is a powerful manifestation, and that of a relentless reality that artists circumvent by creating ersatz universes and symbolic modes of expression.

Esquisses préparatoires *(Un peu plus loin)*, 2016
Encre et aquarelle sur papier / Ink and watercolour on paper
Dimensions variables / Variable dimensions

Un peu plus loin, 2016
Installation *in situ* / In situ installation (abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, France)
Argile noire de Picardie, sable, huile de lin, pierres, plancher / Black Picardie clay, sand, linseed oil, stones, floor
23 x 12 m

créant des univers de substitution, des modes d'expression symboliques. Si le génie, selon Charles Baudelaire, est proche de l'enfance, c'est pour autant qu'il exerce et qu'il redécouvre son enfance à l'âge adulte ; une enfance passée au tamis de l'expérience, décantée ou décuplée : « Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée[5]. » L'artiste ne contourne pas le réel avec ses mille obstacles. Il fait entrer par effraction son désir dans une réalité hostile ou étrangère, dont il tire en retour de nouvelles lois. Ce n'est pas tout à fait un hasard si Stéphane Thidet aime à investir des architectures existantes, qu'il modifie souvent au gré de sa rêverie.

If the genius, according to Charles Baudelaire, remains in touch with childhood, it is because as an adult, he can rediscover his childhood and put it to work; a childhood filtered through the sieve of experience, or distilled, concentrated: 'But genius is no more than *childhood recaptured* at will, childhood equipped now with man's physical means to express itself, and with the analytical mind that enables it to bring order into the sum of experience, involuntarily amassed.'[5] The artist does not, in fact, skirt round the thousand obstacles of the real. He surreptitiously introduces his desire into a hostile or alien reality, from which in return he extracts new laws. It is no coincidence that Stéphane Thidet is fond of taking over pre-existent structures, modifying them in accordance with his visions.

Cabanes poétiques, l'art comme « estrangement »

Poetical huts, art as 'defamiliarisation'

La série photographique intitulée *État des lieux* (2009) ressemble à un documentaire réaliste sur des appartements vidés de leurs occupants, dont on voit chaque fois la cheminée en vue frontale. Avec ces ruines architecturales, Stéphane Thidet saisit en vérité un état du monde. Le délabrement rejoint le cosmos. Le regard, attiré au centre de la photographie, se porte sur l'ancien emplacement de la cheminée, dorénavant vide. C'est un vrai trou noir dans l'image, un centre absent ouvert à une profondeur inconnue.

Gaston Bachelard estime qu'une maison n'est pas une simple boîte géométrique. C'est un lieu premier de l'être, où l'individu rejoint et apprend l'univers entier, par les coordonnées spatiales de la maison, étirée vers le ciel (l'air, le feu) et enfouie dans la terre et ses réseaux réticulés souterrains et humides (la terre, l'eau). Toutefois, les maisons protectrices bachelardiennes, ces premières boussoles, sont atteintes chez Stéphane Thidet d'un mal étrange. Au lieu d'abriter l'être, comme le rêve Bachelard, elles sont déboîtées, démises de leur fonction initialement protectrice et deviennent poreuses à une violence interne et imaginaire. De ce point de vue, la cabane inversée de *Sans titre (Le Refuge)* prend une valeur exemplaire. En nous projetant au dehors, sur le seuil, inquiets devant ce déluge qui attaque des objets quotidiens (table, chaise) et menace de produire un court-circuit (l'eau ruisselle sur une lampe allumée), nous assistons à notre déracinement, tout en devenant les spectateurs et les complices d'un espace onirique, un espace transfiguré et inversé dans lequel l'intérieur est au dehors et le dehors au dedans.

of the photo, perceives what used to be a mantelpiece, now an empty space. Forming a genuine black hole in the image, it is an absent centre opening onto an unfathomable depth.

Gaston Bachelard thought of the house as more than a mere geometric box. It is the first locus of being, where individuals gather and learn about the entire universe, through its spatial coordinates, which stretch towards the sky (air, fire) and plunge into the earth, with its underground and damp reticulated networks (earth, water). For Stéphane Thidet, however, Bachelard's sheltering houses – like the earliest compasses – have gone strangely awry. Instead of protecting being, as Bachelard hoped, they have been taken apart and, prey to an imaginary inner violence, are shorn of all erstwhile prophylactic function. The 'inside-out' hut in *Sans titre (Le Refuge)* is exemplary in this regard.
By expelling us outside, onto the threshold, filled with angst faced with all the water streaming over the everyday objects (table, chair) and threatening a short-circuit (it streams over a lit lamp), we are present at our own uprooting, both witnesses and accomplices to a dreamlike space, a transfigured and inverted site in which the interior is outside and the outside, within.

État des lieux, p. 34-35

Sans titre (Le Refuge), p. 36-37, 38-39

État des lieux, 2009
Série de 24 photographies couleur / Series of 24 colour photographs

Sans titre (Le Refuge), 2007
Bois, meubles, pompes, eau / Wood, furniture, pumps, water
550 x 350 x 480 cm

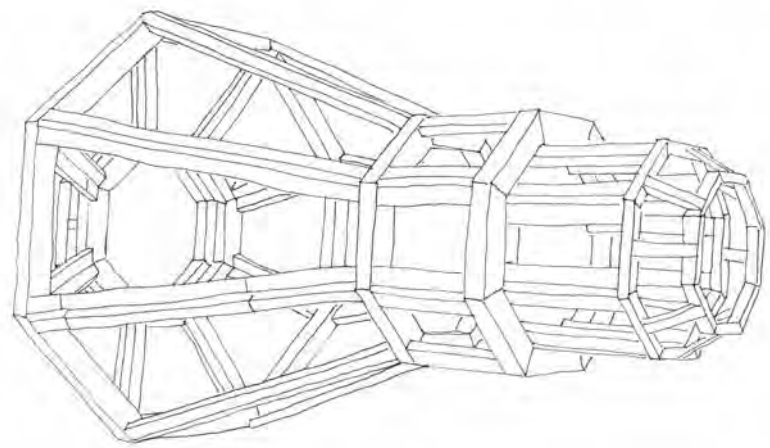
Collection John C. H. Grabill,
Jeune fille Oglala assise devant un tipi, avec son chien, probablement à côté de la réserve de Pine Ridge (1891). Photographie manipulée par Pierre Baumann.
John C. H. Grabill collection,
A young Oglala girl sitting in front of a tipi, with a puppy beside her, probably near Pine Ridge Reservation (1891). Photography manipulated by Pierre Baumann.

La force fictionnelle de l'œuvre de Stéphane Thidet tient pour partie à l'orchestration du désordre, mise en œuvre à travers un ensemble de déplacements inquiets – court-circuitages du réel, greffes de l'artifice et du naturel –, qui relèvent d'une véritable stratégie d'« estrangement », pour reprendre la formule de Carlo Ginzburg. Ce dernier l'emprunte notamment à certains formalistes russes et, avant eux, à Michel de Montaigne. L'« estrangement » est un procédé littéraire permettant de relire le monde en dehors des coutumes et des catégories habituelles, avec une sorte de naïveté. Comme ces romanciers qui écrivent un récit en se mettant dans la peau d'un animal ou d'un « sauvage ». L'« usage de l'estrangement » s'entend « comme instrument de délégitimation à tous les niveaux, politique, social, religieux ». « L'estrangement, note Ginzburg, me semble susceptible de constituer un antidote efficace à un risque qui nous guette tous : celui de tenir la réalité (nous compris) pour sûre[6]. »

Lorsqu'il s'enferme dans un refuge hermétiquement clos, cette fois-ci, *From Walden to Space – Chapter II / The Hut*, Stéphane Thidet questionne aussi bien l'autonomie et la solitude que les effets de décentrement et d'« estrangement » induits par ce module hybride tenant de la cabane de bois, d'un studio de mixage

A proportion of the power of Stéphane Thidet's oeuvre for fiction stems from this orchestrated disorder, elicited by a set of disturbing shifts – short-circuitings of reality, the graft between the artificial and the natural – and predicated upon a genuine strategy of 'estrangement' (defamiliarization), to employ a term used by Carlo Ginzburg. The cultural historian borrows the word from the Russian formalists, though, before them, in the form of 'estrangement', it comes from Michel de Montaigne. 'Defamiliarisation' is a literary process making it possible to reconfigure the world, severed from its usual customs and categories, with a kind of innocent eye. Like those novelists who drape themselves with an animal's skin or that of a 'savage' to write a story. The 'use of "estrangement"' is understood 'as a delegitimizing device at every level: political, social, religious'. 'It seems to me that estrangement may constitute a useful antidote to the risk we all run of taking reality for granted.'[6]

In *From Walden to Space – Chapter II / The Hut*, Stéphane Thidet, by shutting himself up in a refuge, hermetically sealed this time, is investigating as much self-reliance and loneliness as the effects of decentring and 'estrangement' induced by a hybrid module – a crossover between wooden hut, music



From Walden to Space – Chapter II / The Hut, 2015
Bois, sound system, synthétiseurs (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2) /
Wood, sound system, synthesizers (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2)
300 x 190 x 190 cm

From Walden to Space – Chapter I, 2014
12" picture-disc mono face /
12" single side picture disc
25'04"

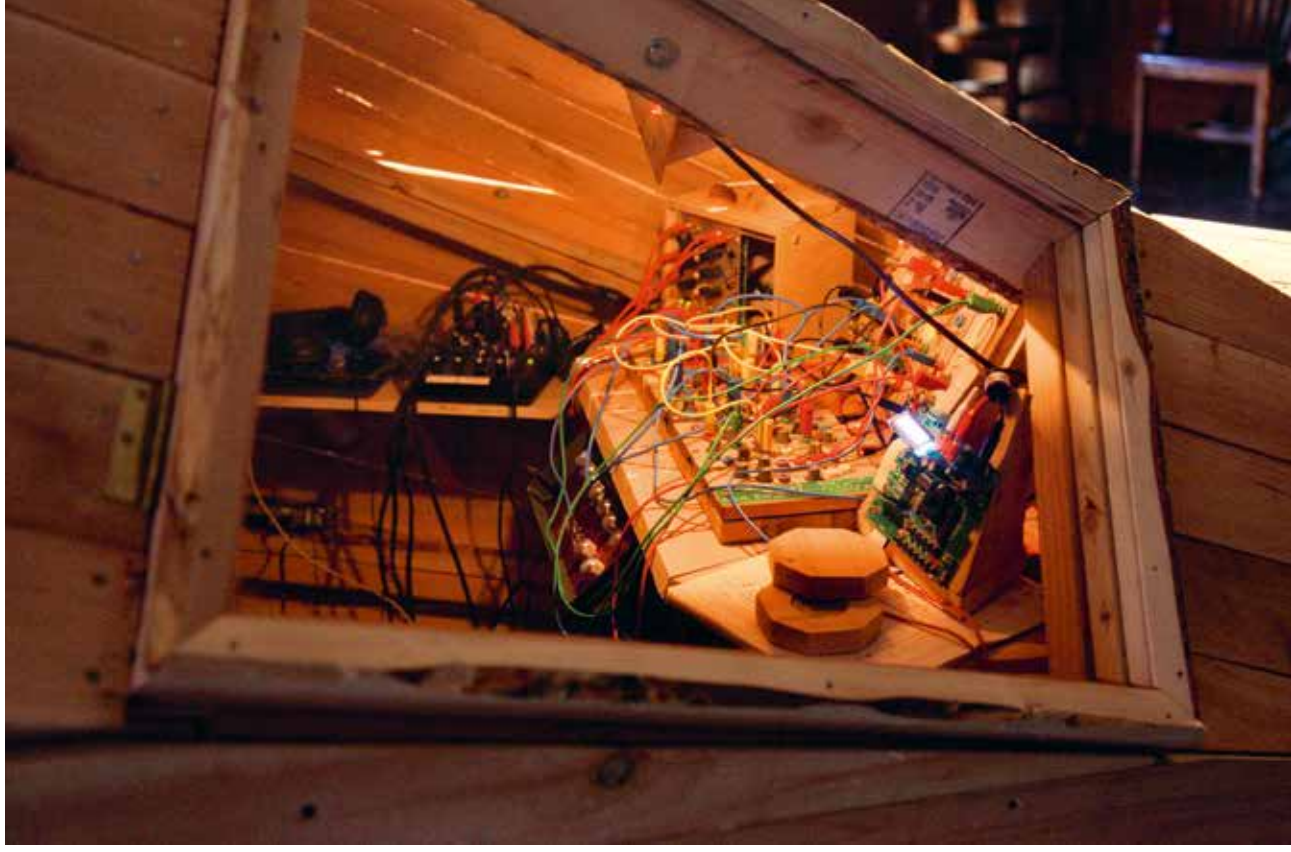
et d'une cabine spatiale, conçue sur le modèle du vaisseau de la mission *Mercury Seven*. Tout se passe comme si l'habitacle venait de s'échouer dans un appartement, à la manière du monolithe extraterrestre de la fin du *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. En véritable sculpteur minimaliste contemporain, le réalisateur filme ce monolithe noir – porte sombre et sonore ouverte sur l'infini – sur le carrelage blanc de la chambre d'un cosmonaute, vieillissant d'un plan à l'autre jusqu'à ce qu'il redevienne un enfant archétypal, un fœtus planétaire. Par un raccourci poétique saisissant, Stéphane Thidet relie ce module spatial de science-fiction à la cabane terrestre que l'écrivain libertaire, partisan de la désobéissance civile, Henry David Thoreau, s'était créée de ses propres mains dans la région de Concord, Massachusetts, aux États-Unis. L'espace cosmique et onirique s'invite sur terre ainsi que le suggérait déjà une sculpture plus ancienne, *Moon Camp* (2007), sorte de cabane lunaire d'acier noir, implantée dans le sol de la galerie.

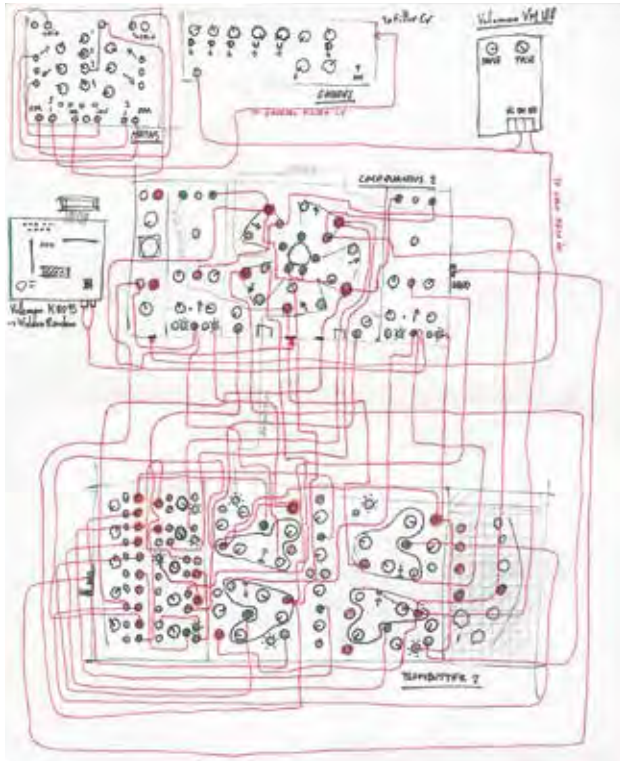
Le propre de la cabane, note Gilles Tiberghien, différente en cela de la maison fondatrice et sédentaire, est justement d'être un espace fermé sans pour autant être hermétiquement clos, un espace en somme à l'affût, constamment attentif aux flux et aux bruits du monde, toujours sur la brèche du dehors. La cabane remet

Moon Camp, p. 48-49

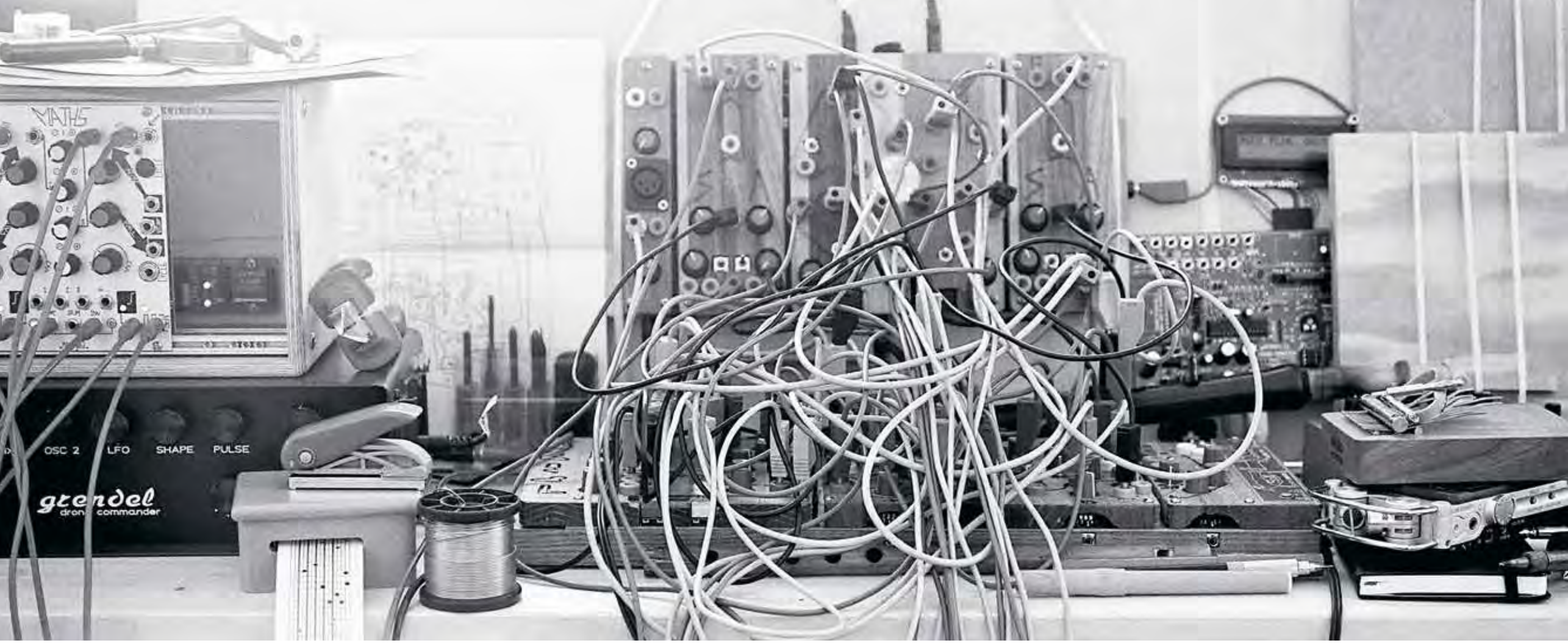
mixing studio and space capsule, the model for whose design is the 'Mercury Seven' mission vessel. It all seems as if the cockpit has touched down in an apartment, as the extraterrestrial monolith does in the last reel of Stanley Kubrick's movie, *2001: A Space Odyssey*. In the manner of an authentic contemporary minimalist sculptor, the filmmaker shot the black monolith – a dark, sound-producing gateway open onto infinity – in a white-tiled room, in which, from take to take, an astronaut is shown aging backwards, until becoming an archetypal child, a planetary foetus. In a strikingly poetic allusion, Stéphane Thidet interweaves the science-fiction space module with the terrestrial hut that the libertarian writer and advocate of civil disobedience, Henry David Thoreau, built with his own hands at Concord, Massachusetts. A cosmic and oneiric space thus alights on earth – as already hinted at in an older sculpture, *Moon Camp* (2007), a kind of lunar shed in black steel embedded into the gallery floor.

Differing from the primal, sedentary house, the chief characteristic of the hut, as Gilles Tiberghien notes, is precisely that it is a space that is enclosed, but not shut off. It remains essentially on watch, constantly receptive to the flow and noise of the world, always keeping the exterior in reach. The hut resets the





From Walden to Space – Chapter II / The Hut, 2014
Partition du système musical génératif (esquisse) /
Score for the self-generated music system (sketch)



From Walden to Space – Chapter II / The Hut, 2014
Étude du système musical génératif /
Study for the self-generated music system

Moon Camp, 2007
Acier, noir d'acétylène / Steel, acetylene black
300 x 250 x 95 cm

Belle étoile, 2012
Sculpture habitable / Inhabitable sculpture
Bois, acier peint / Wood, painted steel
700 x 700 cm

Rêve d'une tour, 2006
Acier, bois, ampoules foraines / Steel, wood, fairground bulbs
1000 x 180 cm

en jeu la dialectique du dedans-dehors, propre à la maison sédentaire, non pour l'annuler véritablement mais pour rendre ces espaces poreux et réversibles. « La cabane est toute en extériorité : elle se prolonge dans la nature tout comme celle-ci la pénètre de part en part. Thoreau en donne l'exemple dans un passage de *Walden* où il raconte comment pour nettoyer sa maison il sort le mobilier, étale dehors tous ses biens sur le sol, faisant des bois environnants le prolongement de sa demeure. "Il fallait voir comment le soleil brillait sur ces objets, comme le vent y soufflait librement ; les choses les plus familières ont l'air bien plus intéressantes quand elles sont dehors qu'à l'intérieur de la maison[7]." » « Le poète, écrit justement Thoreau, est plus "dehors" que le naturaliste, quoiqu'ils cheminent côte à côte. C'est entendu, vous êtes dehors, mais qu'importe que la porte du dehors soit bien ouverte, si celle du dedans est fermée[8]. »

Stéphane Thidet entend souvent ces grands appels d'air transcendantalistes, conduisant au désert et à une nature archétypale depuis le monde contemporain des galeries et des friches urbaines. Il investit également des lieux reclus et clos (sacristie, abbaye), qu'il fait comme imploser, craquant sous toutes leurs coutures. Il élargit du dedans des espaces fermés

dialectical between inside and outside intrinsic to the sedentary house; not actually cancelling it out, but rendering its space porous and reversible. 'The hut is all about exteriority: it extends out into nature, just as the latter penetrates it through and through. Thoreau provides an example in a passage in *Walden* in which he recounts how, when he cleans his house, he takes the furniture out, spreading all his possessions over the ground, turning the surrounding woodland into an extension of his living space. "It was worth the while to see the sun shine on these things, and hear the free wind blow on them; so much more interesting most familiar objects look out of doors than in the house."'[7] Thoreau likewise insists that the poet stands more 'outside' than the naturalist, though the two walk side by side. Both can be outside in nature, but, even if the door to the outside is open wide, it hardly matters if the one to the inside is shut.

Stéphane Thidet is often attentive to these transcendentalist wafts of air, which, out from the contemporary world of galleries and urban wasteland, lead to deserts and to an archetypal nature. He also occupies reclusive and enclosed places (sacristy, abbey), which he as it were implodes, making them crack and split. He enlarges enclosed spaces from the

en les ouvrant à des dimensions poétiques qui engagent la nature.

Art et nature : greffer des devenirs

Les nombreuses interventions de Stéphane Thidet sur la nature – troncs, pierres, fleurs de pissenlit, poivriers, eau – sont souvent l'occasion de greffer un jeu d'enfance à un devenir ou à une croissance naturelle, par le biais de gestes simples. *Le Nid*, sculpture de 2003, est une souche de bois posée sur les cimaises, dans les replis de laquelle il a déposé quelques billes translucides qui ressemblent à des œufs de batracien en gestation. « Estrangement » là encore, voici l'artiste qui agit à la manière d'un animal. L'intrusion de la nature dans l'art dépasse le strict cadre mimétique, de façon parfois minimaliste – les deux chaises côte à côte, dont les bords s'effritent et semblent s'évanouir au ralenti sous nos yeux dans la poussière (*Chair*, 2009) –, ou plus monumentale – avec la sculpture intitulée *Sans titre (Le Terril)* (2008), une « montagne » de deux tonnes de confettis noirs, lointaine parente du *Tas de charbon* (1963) de Bernar Venet.

Il est souvent question chez Stéphane Thidet de machines autonomes fonctionnant par leurs propres ressources : portes qui claquent, ampoules qui explosent, pluie qui tombe, troncs

Le Nid, p. 56-57
Chair, p. 62-63, 64
Sans titre (Le Terril), p. 58, 59, 60-61

inside by opening them up to poetic dimensions that pull in nature.

Art and nature: grafting becoming

Some of Stéphane Thidet's numerous interventions on the natural world – with tree-trunks, rocks, dandelion flowers, pepper plants, water – equate to a simple gesture grafting some childhood pastime on to a natural process of growing or becoming. *Le Nid*, a sculpture of 2003, presents a large branch laid against the gallery wall, in the gnarls of which Thidet pours translucent marbles resembling the gestating eggs of some amphibian. Estrangement is at work here again, the artist acting in the manner of an animal. Sometimes minimalist in idiom, this intrusion of nature into art can exceed strict mimetism: two chairs side by side, their edges crumbling away, seeming to gradually disappear before our very eyes into dust (*Chair*, 2009), or else, on a far larger scale, with the sculpture entitled *Sans titre (Le Terril)* (2008), a two-ton 'mountain' of black confetti, distantly related to the heap of coal in Bernar Venet's *Tas de charbon* (1963).

Thidet often deals in self-governing machines that function by themselves: slamming doors, exploding light bulbs, rain falling, tree-trunks spinning on the

Le Nid, 2013
Morceau de bois, billes / Piece of wood, marbles
Environ 150 x 40 cm / Approx. 150 x 40 cm

Sans titre (Le Terril), 2008
Confettis noirs (deux tonnes) / Black confetti (two tons)
250 x 600 cm

Chair, 2009
Chaises, copeaux et poussière de bois /
Chairs, wood chips and sawdust
Dimensions variables / Variable dimensions

d'arbres qui tournent à la surface de l'eau. Ces drôles de mécaniques, ancêtres plus ou moins avoués en ce dernier cas (*Solitaire*) des *Méta Matics* – les machines à dessiner de Jean Tinguely –, tendent surtout à refaire artificiellement des processus énergiques naturels (y compris ceux de l'entropie du temps : le lent effondrement des chaises de *Chair*). On trouve dans son travail, et peut-être cette tendance s'affirme-t-elle aujourd'hui davantage, toute une dimension achéiropoïète. Manière de laisser l'initiative à la chose même, en l'occurrence à la nature faisant œuvre par le truchement de la main de l'homme qui s'efface. Les troncs de *Solitaire* évoluant à la surface de l'eau, tels deux modules naturels, revisitent tout autant l'imaginaire ancien de la barque des morts que le mythe de Narcisse peintre, imaginé par Leon Battista Alberti dans son *De Pictura*. Il s'agit toutefois d'un geste mimé par une mécanique, dessinant sans fin sur l'eau. De leur côté, les roches de *Un peu plus loin*, bien que poussées par l'artiste, paraissent sculpter par elles-mêmes des lignes archaïques en raclant la terre sur plusieurs mètres de long.

Le travail d'artisan et de poète de Stéphane Thidet rejoint par-là même l'une des grandes préoccupations du romantisme allemand : imiter non pas la réalité naturelle extérieure mais le processus dynamique de la vie, celui

Solitaire, p. 119, 122-123, 124-125

Un peu plus loin, p. 26-27, 28-29, 30-31

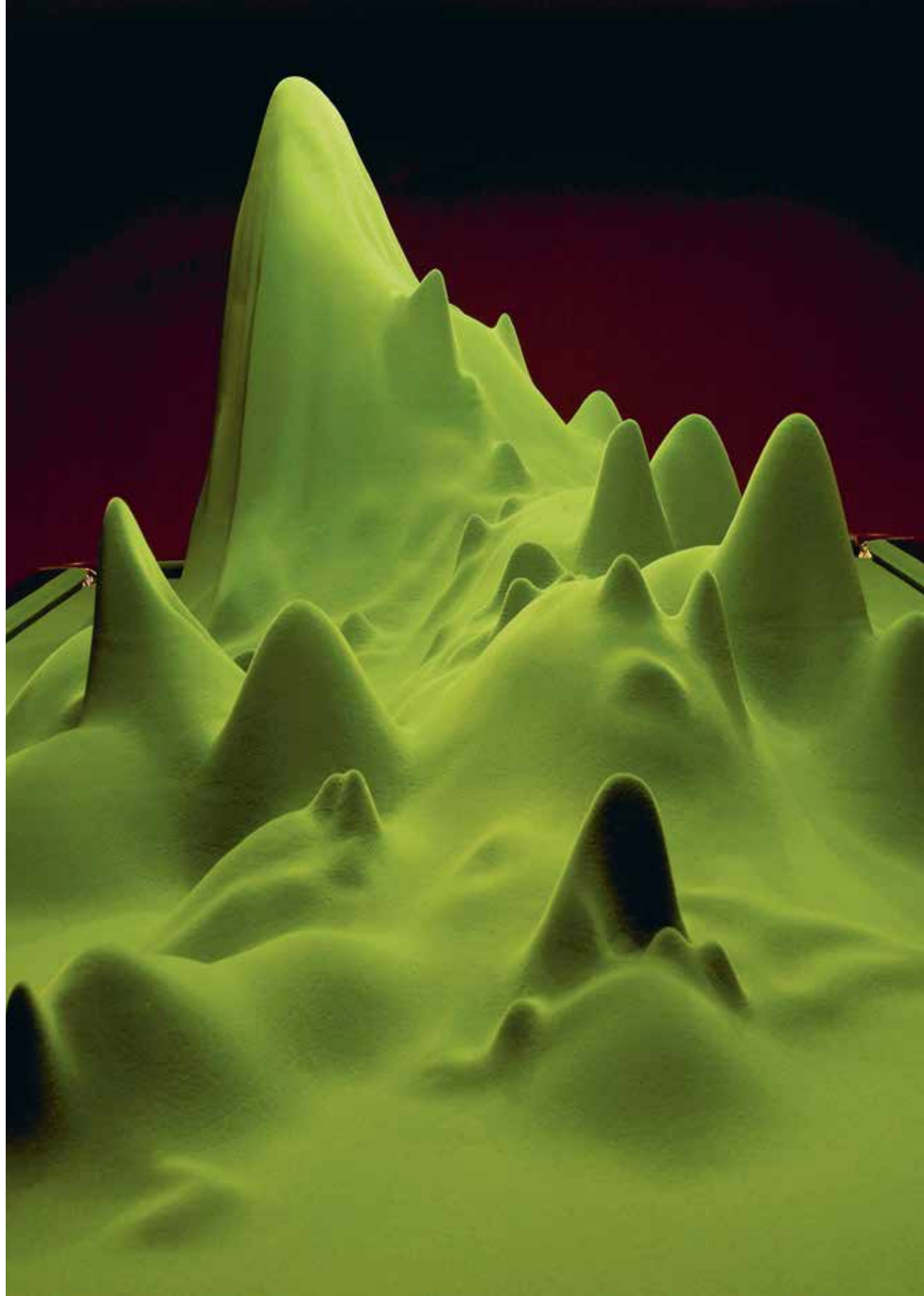
water's surface. Bizarre mechanisms– in the last case (*Solitaire*) more or less acknowledged ancestors of the *Méta Matics* (Jean Tinguely's drawing machines) – that strive above all to artificially rehearse processes of natural energy (including those of entropy over time: the slow collapse of the *Chair*). In a tendency that has perhaps recently increased, Thidet's work factors in an acheiropoietic dimension. It is a way of leaving the initiative to the thing itself, in this case, to nature that operates through a human hand that has receded into the background. The tree trunks in *Solitaire* revolving over the surface of the water like two naturally occurring modules amount as much to a revisit of the ancient image of the 'boat of the dead' as to that of the myth of the painter, Narcissus, as imagined by Leon Battista Alberti in his *De Pictura*. It is, however, a gesture imitated by a mechanism that draws ceaselessly over the water. For their part, the rocks in *Un peu plus loin*, although pushed by the artist, appear, as they scrape along the ground over a length of several yards, to carve out archaic lines by their own agency.

Stéphane Thidet's work as a craftsman and as a poet overlaps with one of the abiding concerns of German Romanticism: to imitate, not external natural reality, but the dynamic process of life, that of *natura naturans*, to the point

Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table […]), 2008
Billard, plafonnier, matériaux divers / Billiard table, ceiling light, mixed media
200 x 400 x 180 cm

de la nature naturante, jusqu'à proposer parfois une mimèsis réinventée, se tenant à la lisière de la mécanique et du fantastique. « L'art, écrit August Wilhelm Schlegel en 1801, doit créer comme la nature de manière autonome, étant organisé et organisant, pour former des œuvres vivantes qui ne soient pas mues par un mécanisme étranger, un peu comme un pendule, mais par une force résidant en elles, comme le système solaire, et qui retournent en elles-mêmes de façon achevée[9]. » Stéphane Thidet surmonte assurément le clivage romantique entre le règne mécanique et organique (que certains auteurs romantiques, tel Novalis, proposaient déjà d'unifier). Les deux dimensions se contaminent sans cesse chez lui : la nature fait œuvre à travers des machines dont le dispositif est souvent dissimulé. Parfois même, tel un organisme monstrueux et mutant, l'artifice pousse et croît de lui-même, en produisant des formes intrigantes. Je pense au surprenant tapis de billard de la pièce de 2008, *Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien théoriquement exister au milieu de cette table […])*. Avec sa référence au livre de René Daumal, *Le Mont analogue*, qui relate l'exploration d'une montagne utopique et sacrée, le tapis vert du billard semble prendre forme sous nos yeux. Il se transforme au gré d'excroissances végétales et compose un paysage en relief, dans lequel on peut également

of forging a reinvented *mimèsis* located at the borders between the mechanical and the fantastic. 'Art', wrote August Wilhelm Schlegel in 1801, 'should create living works after the fashion of Nature, that is, in a structured and structuring manner, and these works should not be set in motion by an outside mechanism, as with a pendulum clock, but by an indwelling force, as is the case with the solar system, returning into themselves once accomplished.'[8] Stéphane Thidet surely outflanks the Romantic division between the mechanical and the organic realms (one which certain Romantic authors, such as Novalis, already proposed to unify). For Thidet, the two realms constantly interpenetrate: nature operates through machines whose mechanisms are often concealed. Sometimes even, like some monstrous, mutant organism, the artificial burgeons and grows by itself, sprouting out in puzzling forms. I am thinking of the strange billiard cloth in the 2008 piece, *Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien théoriquement exister au milieu de cette table […])*. With its reference to René Daumal's book *Le Mont analogue*, a narrative of the exploration of a utopian and sacred mountain, the green baize seems to adopt its shape as we watch. Transformed by a process of vegetal excrescence, it resolves into a relief landscape in which in UV light one



voir l'agrandissement de cellules en trois dimensions sous une lampe à UV.

Les jeux de l'imagination et de l'« estrangement » ont à voir chez Stéphane Thidet avec des opérations de bricolage théorique et matériel, malmenant les procédures de surplomb propres à l'artiste ingénieur. En s'inspirant de Claude Lévi-Strauss, Deleuze et Guattari considèrent dans *L'Anti-Œdipe* que le bricolage et la greffe constituent les principaux ressorts des « machines désirantes », machines transgressives, poétiques et non consuméristes dont l'objectif premier est « de produire toujours du produire, de greffer du produire sur le produit[10] ». Avant eux, Gaston Bachelard signalait la force créatrice de la *greffe*. « À nos yeux, l'humanité imaginante est un au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut donner à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières. […] En dehors de toute métaphore, il faut l'union d'une activité rêveuse et d'une activité idéative pour produire une œuvre poétique. L'art est de la nature greffée[11].» Lorsqu'il greffe des choses et des êtres à d'autres réalités (un moteur à des troncs d'arbres, des billes à une souche, des loups à un centre-ville), Stéphane Thidet ne cesse d'interroger, tout en la rejouant, l'étrangeté du monde.

can also perceive as the enlargement of cells in three dimensions.

For Stéphane Thidet, these games of imagination and 'estrangement' square with operations of theoretical and material *bricolage*, dismissing the objective procedures used by the artist as engineer. Taking their cue from Claude Lévi-Straus, in *Anti-Oedipus* Deleuze and Guattari consider *bricolage* and grafting the mainsprings of their 'desiring machines' – transgressive and poetical rather than consumerist machines, designed primarily for 'continually producing production, grafting production onto the product'.[9] Before them, Gaston Bachelard had already announced the creative power of such *grafting*. 'In my view, mankind imagining is the transcendent aspect of *natura naturans*. It is the graft which can truly provide the material imagination with an exuberance of forms, which can transmit the richness and density of matter to formal imagination . . . All metaphors aside, there must be a union of dream-producing and idea-forming activity for the creation of a poetic work. Art is grafted nature.'[10] In grafting various entities to other realities (an engine to tree trunks, marbles to a tree stump, wolves to a city centre), Stéphane Thidet is questioning, reinstigating, the strangeness of the world.

Installations sonores

Il y a assurément dans l'œuvre de Stéphane Thidet quelque chose d'un maraudeur, le reste d'une enfance pugnace et inquiète, pratiquant cet art des larcins et des dérobades qu'on appelle à l'origine la « maraude », une enfance obstinée à comprendre les choses en les brisant, en les modifiant, en les greffant de façon un peu sauvage, en leur refusant toute stabilité. Stéphane me raconte ceci : un enfant de cinq ans vivait en Normandie dans une grande maison que ses parents avaient acquise. Il n'y avait pas d'eau chaude au moment de l'installation, chacun partageait une salle commune en attendant l'aménagement des chambres respectives. Celle de l'enfant était remplie de ronces et parfois, passant par une fenêtre brisée, des grives venaient s'échouer et mourir là. Il regardait souvent le fond du jardin, l'horizon sombre et menaçant qui menait vers la forêt. Toute enfance, il est vrai, a ses promesses de terreur.

Un jour, l'enfant découvre une serre tout au bout du jardin avec ses vitres encastrées dans une belle structure de fer forgé. Pour voir, pour essayer – car après tout connaît-on la portée exacte de nos gestes ? –, l'enfant saisit une pierre qu'il lance sur une des vitres ; celle-ci se brise en deux. Mais l'impact a découpé au passage, en négatif, une

Audio installations

There is undoubtedly in the work of Stéphane Thidet something of the marauder. The residue of a contentious, troubled childhood during which an art of thievery and evasion was practised once called 'la maraude' – 'pilfering'. This was a child determined to understand things by taking them apart, by modifying them, by grafting them in a rather uncontrolled manner, denying them any stability. It was Stéphane who told me this: a five-year-old living in a big house in Normandy his parents had acquired. There was no hot water when they moved in and each had to share a communal room as they waited for their respective bedrooms to be made habitable. The child's room teemed with brambles and sometimes, walking past a broken window, a thrush would crash against it and drop dead on the spot. He would often gaze out at the bottom of the garden, at the dark and threatening horizon that ran down to the forest. True: every childhood has its fair share of terror.

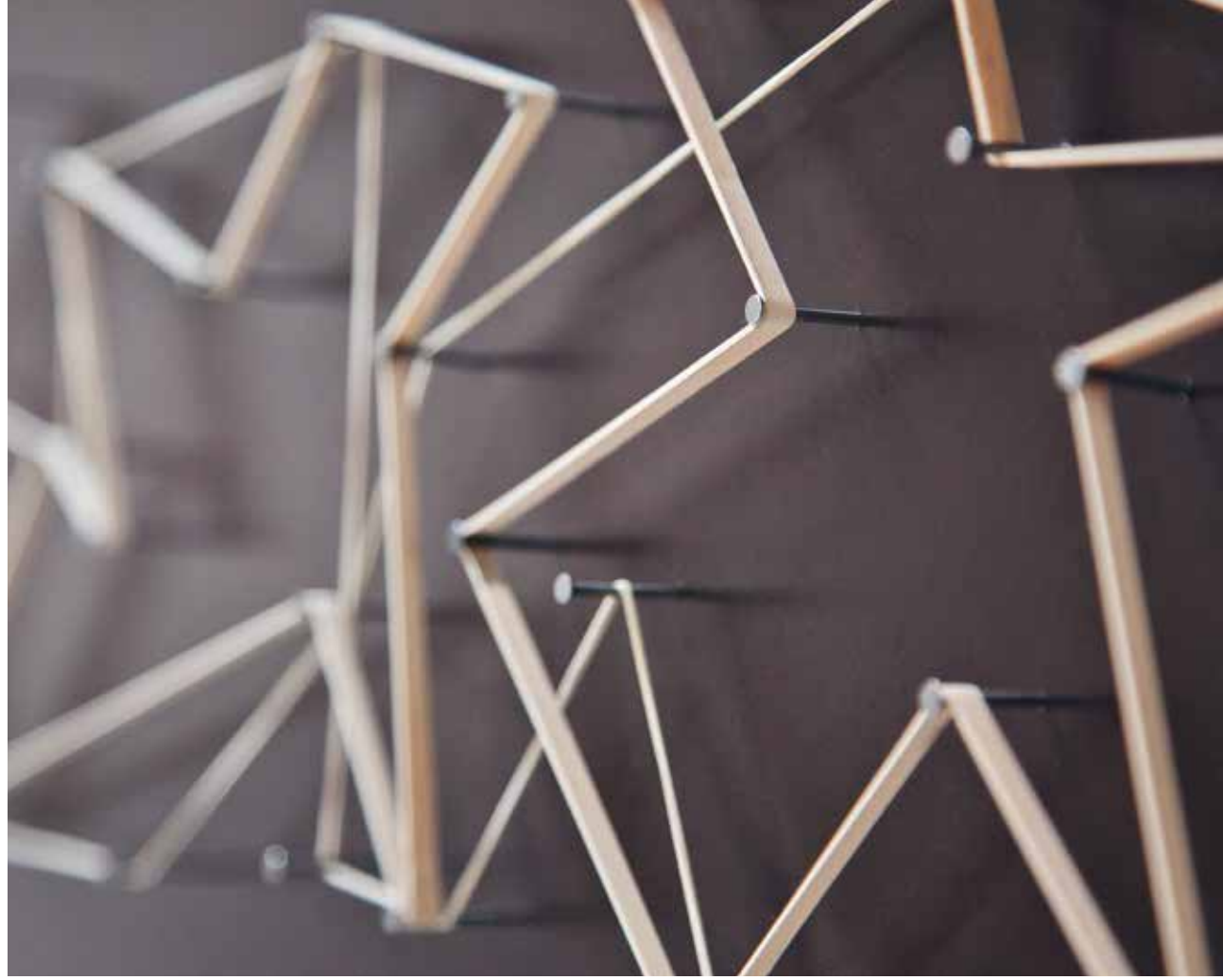
One day, the child stumbles across a greenhouse at the far end of the garden, with panes of glass embedded in a splendid wrought-iron structure. Just to see, to see what happens – because, after all, who knows the exact impact of our actions? – he grabs a stone and chucks it at one of the windows; it breaks into two. But, by chance, the shock cuts out

forme quasi parfaite de croissant de lune. Il était donc possible, dira plus tard l'adulte, de faire de l'art en brisant quelque chose, de créer des formes par une sorte de hasard qui rejoindrait les grandes décisions muettes de la nature. Sous le coup d'une colère iconoclaste et poétique, l'enfant brise alors toutes les vitres qui explosent dans un hurlement de verre, libérant une multitude de sons cristallins que rendent peut-être les étoiles, lorsqu'elles s'éteignent dans le cosmos et qu'elles diffusent jusqu'à nous leur lumière témoin. Musique des sphères ou silence du chaos.

Plusieurs œuvres et installations sonores de Stéphane Thidet pourraient faire écho, on ne peut mieux dire, à cette colère d'enfant face au monde et à sa beauté. Je pense ici au *Son des formes* (2015) : un ensemble d'élastiques tendus à la manière des cordes d'un instrument de musique sur une planche de contreplaqué de bakélite. Ces figures géométriques en zigzag composent une séquence visuelle et sonore, en donnant à entendre silencieusement, autrement dit à voir et à imaginer la rythmique des formes. Ces formes quasi minimales, agitées de tremblements à la manière des triangles et des carrés d'un kaléidoscope, rappellent les *Klangfiguren* de Ernst Florens Friedrich Chladni. Savant allemand du XVIIIe siècle, Chladni obtient des figures acoustiques (ancêtres du microsillon)

the almost perfect shape of a crescent moon in negative. It is thus possible, as the adult will say later, to make art by breaking something, to create forms through a kind of randomness forming part of the great, unspoken decisions of nature. Filled with an iconoclastic and poetic rage, the child then proceeds to break every pane, exploding them in a howl of glass, releasing a multitude of crystalline sounds like those made perhaps by stars when they flicker out in the cosmos and transmit to earth a tell-tale light. The music of the spheres or the silence of chaos.

Several of Stéphane Thidet's audio pieces and installations might be said to echo – that is surely the word – this anger of a child faced with the world and its beauty. I am thinking here of *Le Son des formes* (2015): a collection of rubber bands stretching like the strings of a musical instrument over a length of Bakelite board. These zigzagging geometrical figures compose a visual and sound sequence, making it possible to listen in silence – in other words, to see and imagine a rhythmic order of forms. Quivering like triangles and squares in a kaleidoscope, these practically minimal forms are reminiscent of the *Klangfiguren* of Ernst Florens Friedrich Chladni. A German natural scientist of the late 18th century, Chladni obtained



Le Son des formes, 2015
Contreplaqué bakelisé, clous, élastiques, réverb à ressort /
Bakelised plywood, nails, elastic bands, spring reverb
120 x 26 x 10 cm

Le Son du sol, 2010
Micro HF, acier, câble, moteur, ampli basse /
Wireless microphone, steel, power cord, motor, bass amplifier
Dimensions variables / Variable dimensions

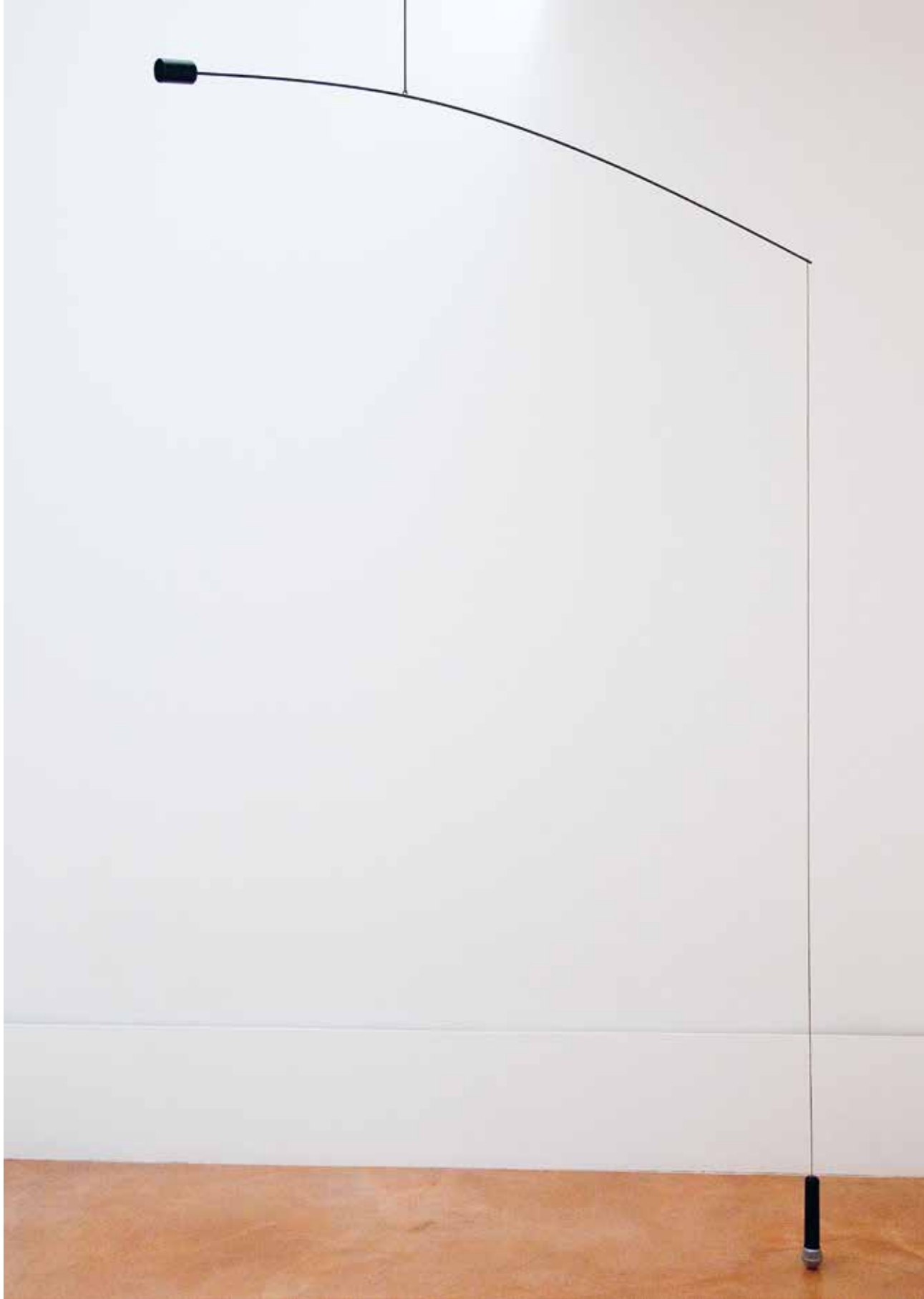
au moyen d'un archet de violon frotté sur les rebords d'une plaque de verre sur laquelle du sable est amassé. En fonction des vibrations sonores, différentes figures se dessinent dans le sable.

Bien qu'il se défende d'être un plasticien du son ou de n'être que cela, on repère chez Stéphane Thidet un rapport constant entre le son et la forme (et inversement). Je n'y vois pas la persistance de la tradition dite synesthésique (l'équivalence entre sons et couleurs) ni véritablement, ou alors par la bande, un art de la sculpture sonore, comme celui que propose Christian Marclay lorsqu'il recourt à des instruments de musique, au vinyle, au médium du film et de la vidéo. Même lorsqu'il se présente sous la forme d'un studio d'enregistrement, comme la capsule de *From Walden to Space – Chapter II / The Hut* (2015), où l'artiste compose de la musique électronique à partir de textes de Thoreau (auteur de *Walden ou la Vie dans les bois*), l'usage de la musique s'avère indissociable chez Stéphane Thidet d'une approche presque scientifique et objective du son et des bruits du monde, en quoi il se montre le digne héritier de l'entreprise acoustique et visuelle de Chladni. Il s'agit chez lui de refaire la chute de la pluie (*Sans titre (Le Refuge),* 2007), de donner à entendre le sol – la terre – sur lequel traîne un micro

From Walden to Space – Chapter II / The Hut, p. 41, 42-43, 45, 46-47
Sans titre (Le Refuge), p. 36-37, 38-39

acoustic figures (ancestors of the microgroove) by stroking a violin bow over the edge of a glass plate covered with a heap of sand. Depending on the vibrations of the sound, various figures appeared in the sand.

Although Stéphane Thidet denies being, or only being, a sound artist, it is possible to discern in his work a recurrent relationship between the acoustic and form (and vice versa). I do not see this as the persistence of the so-called synaesthesic tradition (stipulating an equivalence between sound and colour), nor really, or else just through tape, sound sculpture, like that proposed by Christian Marclay, which employs musical instruments and vinyl, as well as the media of film and video. Even in the guise of a recording studio, like the capsule in *From Walden to Space – Chapter II / The Hut* (2015), in which the artist composes electronic music based on texts by Thoreau (the author of *Walden, or Life in the Woods*), Thidet's use of music is inextricably bound up with an almost scientific and objective approach to sound and noise in the world, thus showing itself the worthy heir to Chladni's acoustic-cum-visual devices. The question is how to recreate the patter of rain (*Sans titre (Le Refuge),* 2007) or to communicate the sound of the ground (the earth) over which is dragged a microphone



Au bout du souffle, 2011
Acier, verre brisé / Steel, broken glass
600 x 400 cm

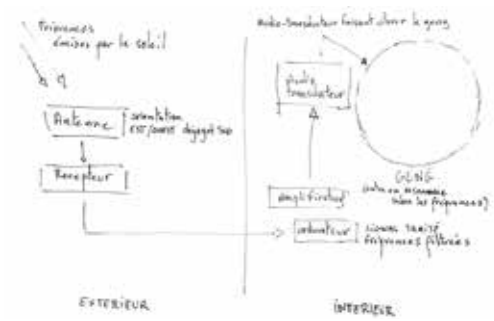
suspendu par un fil à un mobile caldérien (*Le Son du sol,* 2010).

Parce qu'elle se tient au croisement du son, de l'image et de la sculpture, une pièce telle que *Au bout du souffle* (2011) captive l'attention et renvoie, avec sa référence libertaire au film de Jean-Luc Godard, au geste premier de l'enfance. Verrière de six mètres sur quatre, toutes ses vitres ont été consciencieusement détruites à coups de masse. Une photographie montre un spectateur de dos qui pourrait être un personnage contemplant l'horizon chez Friedrich. Mais l'horizon n'est ici qu'un mur visible à travers la structure de barreaux de la verrière brisée (des éclats de verre sont fichés çà et là dans le cadre). On dirait que Stéphane Thidet, artiste rageur, contemporain sans école, contemporain parce que c'est dans ce monde qu'il nous est donné d'agir, s'est employé à détruire la grille moderniste, faisant littéralement voler en éclats l'analyse de Rosalind Krauss. Pour la critique d'art américaine, la grille constitue l'emblème par excellence de la modernité picturale, repérable chez Edouard Manet, manifeste chez Agnès Martin, Piet Mondrian ou Jasper Johns. Le propre de la grille étant son autonomie structurelle qui exclut, *de facto*, toute relation à la nature. « La grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélique[12]. » Chez Stéphane Thidet,

Le Son du sol, p. 75

hanging from a Calder-like mobile by a wire (*Le Son du sol*, 2010).

Standing at the crossroads of sound, image and sculpture, a piece such as *Au bout du souffle* (2011) grabs the attention, harking back, with its reference to the freedom of Jean-Luc Godard's film, to that primary act of childhood. All the panes in what was a glass canopy six metres by four have been surreptitiously shattered with a sledgehammer. A photograph shows a viewer from the back who could be a figure gazing out at the horizon as in a Friedrich. But here the horizon is just a wall visible through the structure made by the broken canopy's bars (shards of glass stick here and there into the armature). It is as if Stéphane Thidet, that angry young artist, a contemporary without a school – contemporary because it is in this world here that we are meant to act – had in mind the destruction of the modernist 'grid', literally smashing the subject of Rosalind Krauss's seminal analysis to smithereens. For the American art critic, the grid equates to the icon of pictorial modernity, discernable in Manet and manifest in Agnès Martin, Mondrian and Jasper Johns. It is in the nature of the grid to possess a structural autonomy that excludes, de facto, any relationship to nature. 'The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.'[11] For



Dessin préparatoire *(D'un soleil à l'autre)*, 2016

le verre est soufflé, l'autonomie est mise à mal et la nature – poussières, étoiles, eau, feu, cailloux, toute la densité et la richesse d'un cosmos – affleure partout en son œuvre. Cette grille est une fenêtre qui nous conduit au fond du jardin[13], où tout a commencé.

L'importance de l'univers sonore dans les réalisations plastiques de Thidet saisit le spectateur qui pénètre dans la salle du parloir de l'abbaye de Maubuisson (*D'un soleil à l'autre*, 2016). Comme si nous étions transposés dans l'antichambre du cosmos ou dans un planétarium expérimental plongé dans l'obscurité, nous assistons, à la fois émerveillés et inquiets, à un concert donné par les astres. Deux gongs dorés, surexposés de lumière (issue d'un projecteur), sont transformés en amplificateurs des ondes célestes. Les voici suspendus dans le parloir de cette abbaye du XIIIe siècle telles deux planètes solitaires et unies, comme l'étaient autrement les troncs en suspension de *Solitaire*. Les gongs vibrent dans l'espace nocturne de cette salle où les religieuses pouvaient anciennement échanger quelques mots par jour. Vibrations sourdes, basses continues, pulsations lointaines, le son de ces conciliabules cosmiques nous hante violemment. Il rappelle celui qu'émet le monolithe noir voyageant à travers l'espace et le temps de *2001 : l'odyssée de l'espace*. L'ombre projetée

Solitaire, p. 119, 122-123, 124-125

Stéphane Thidet, the glass has been blown in, autonomy is undercut, and nature – dust, stars, water, fire, pebbles, all the density and richness of a cosmos – resurfaces everywhere. This grid is a window leading us down to the bottom of the garden,[12] where it all began.

The importance of sound in Thidet's artistic creations also forcibly strikes the visitor entering the parlour at the Abbaye de Maubuisson (*D'un soleil à l'autre*, 2016). As if transposed to the anteroom of the cosmos or to an experimental planetarium plunged into darkness, we attend, at once enchanted and anxious, a concert performed by stellar bodies. Over-exposed by a spotlight, two golden gongs have been transformed into amplifiers for celestial waves. Suspended in the visiting room of this 13th-century abbey and resembling two solitary but linked planets – like the very different hanging trunks in *Solitaire* – the gongs vibrate in the nocturnal space of the hall where in the past nuns could exchange a few words a day. Visitors are haunted by the dull, low, continuous vibrations, the distant pulsations of these covert cosmic interactions, redolent of the sound emitted by the black monolith travelling through space and time in *2001: A Space Odyssey*. As the shadow cast by the golden gongs inscribes their obverse on the wall, forming a

Titre 2015
Dimensions variables
Matériaux divers

D'un soleil à l'autre, 2016
Antenne radiotélescopique captant les fréquences émises par le soleil, deux gongs, amplificateur, audio-transducteurs / Radio-telescope antenna capturing the frequencies emitted by the sun, two gongs, amplifier, audio transducers
Dimensions variables / Variable dimensions

En attendant l'hiver, 2012
Citronnier, pot en terre, argile, roche calcaire / Lemon tree, earther pot, clay, limestone
Dimensions variables / Variable dimensions

des gongs dorés dessine l'envers de ces instruments sonores. Sur le mur se détache le double obscur de l'astre sonore rayonnant, dans lequel on verra la menace d'une éclipse, « le soleil noir de la mélancolie » célébré par Gérard de Nerval dans son poème « El Desdichado ».

Le lointain et le proche

Il n'y a pas grand sens à demander à un artiste pourquoi il fait ce qu'il fait. Les seules réponses sont données par les œuvres qui prennent le plus souvent un malin plaisir à n'en donner aucune. Avant d'être sens et idées volatiles, une œuvre est une matière et elle ne fait sens qu'à être telle ou telle matière (couleur, forme, son). Jean Paulhan rappelle justement que le style, pour l'écrivain, n'est pas d'abord un trait d'esprit mais bien l'outil, le *stylet* qui mord la cire pour imprimer la pensée et la soumettre à la condition physique des choses. Il ajoute ceci qui pourrait s'appliquer à certaines œuvres de Stéphane Thidet, en particulier aux deux troncs qui flottent sur l'eau de *Solitaire*, projetant leurs ombres mobiles sur le mur de la sacristie des Bernardins : « L'art commence à la voix que l'on entend dans le bruit d'une roue, à la grimace naturelle d'une souche, à la figure que dessinent les taches d'un mur[14]. » Si le matériau dicte sa loi, recueillie ou détournée par

Solitaire, p. 119, 122-123, 124-125

tenebrous doppelganger of the radiant sound-producing star, one senses the threat of an eclipse – that 'black sun of melancholy' sung by Gérard de Nerval in his famous poem 'El Desdichado'.

The far and the near

Asking an artist why he does what he does is rarely rewarding. One answer might be afforded by the artworks, but in general they take a perverse delight in providing no such thing. Prior to becoming volatile meanings or ideas, works are matter, producing meaning only through being a specific type of phenomenon (colour, form, sound). Jean Paulhan pertinently reminds us that, for the writer, style is not primarily a cast of mind, but rather a tool – a *stylet* that bites into the wax to inscribe a thought, subjecting it to the physical condition of an object. He adds a remark that might easily be applied to certain works by Stéphane Thidet, in particular to the two tree trunks floating on the waters in *Solitaire* and projecting moving shadows on the wall in the Cistercian sacristy: 'Art commences with a voice heard in the noise of a wheel, with the natural grimace glimpsed in a tree stump, with the figure drawn by stains on a wall.'[13] If material dictates its law, captured or reconfigured by the artist, for Stéphane

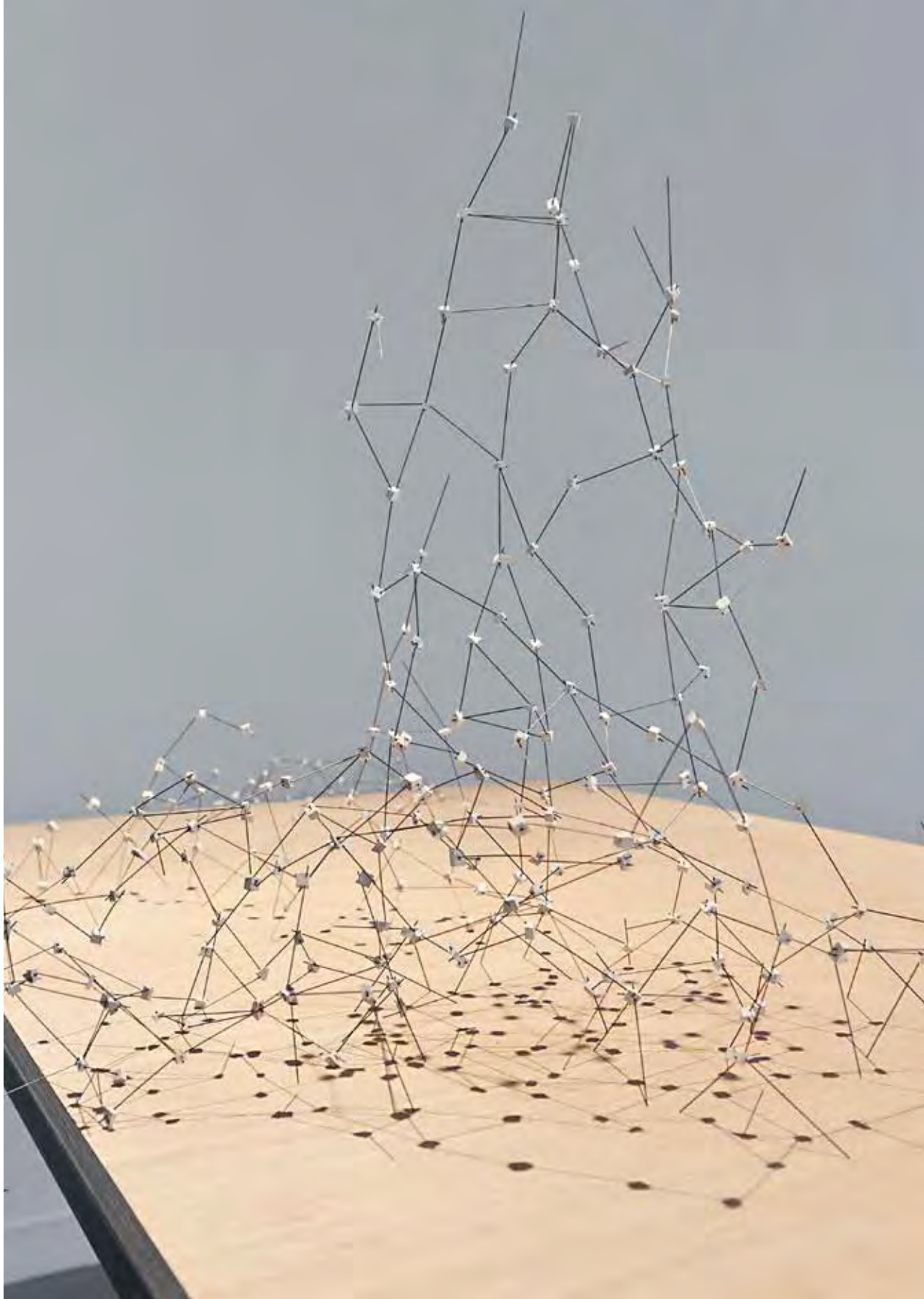
Premier dessin, 2011
Gommes, mines de Critérium (0,5 mm), tables / Erasers, propelling pencil leads (0,5 mm), tables
Dimensions variables / Variable dimensions

l'artiste, chez Stéphane Thidet, le travail débute lorsque le proche et le lointain entrent en tension et que l'intention artistique initiale révèle un chaos qui la menace. Comme s'il s'agissait chaque fois de créer les conditions d'un désordre favorable à la suite de l'œuvre. Stéphane Thidet invente, bricole, découvre, imagine, sans avoir de certitudes sur les résultats de ses expérimentations. Son travail d'artiste n'est pas une conquête héroïque, il s'agit plutôt de la quête d'un moment de doute et d'hésitation où tout peut reprendre et repartir.

Lorsqu'il regarde de la peinture, par exemple *La Mer de glace* de Caspar David Friedrich ou *La Traversée du monde souterrain* de Joachim Patinir, Stéphane Thidet, de son propre aveu, voit immédiatement ce qui se passe et se tient au fond, aimanté par ce jardin d'enfance où tout a débuté, dans l'effroi et la grâce d'une catastrophe. Il y a chez Friedrich, faisant écho à la pyramide de blocs de glaces et de pierres du premier plan, tel autre bloc sculpté, plus loin, en retrait, posé près des coulisses de l'œuvre. Voici encore le palais translucide et les bosquets bleutés à l'horizon de la toile de Patinir, où de minuscules animaux (il faudrait une loupe pour les voir) s'ébattent dans un paysage édénique. Comme Yves Bonnefoy, Stéphane Thidet regarde l'*arrière-pays*, ce fond lointain qui détient un secret, celui de l'ailleurs

Thidet work begins when tension builds up between the near and the far, the initial artistic intention revealing the pandemonium threatening it. It is as if each time the task is to create the conditions for a disorder favourable to the continuance of the work. Thidet discovers, imagines, invents, and cobbles together without any certainty as to the results of his experiments. His work as an artist is no heroic conquest, but rather a search for that moment of doubt and hesitation when everything can begin again, start out again.

On his own admission, when Stéphane Thidet looks at a painting, for instance Caspar David Friedrich's *Sea of Ice* or *Landscape with Charon Crossing the Styx* by Joachim Patinir, he immediately perceives what is happening and what lies behind it, magnetized by the garden of childhood where it all began, in the terror and grace of a catastrophe. In the Friedrich, as a counterfoil to the pyramid of ice blocks and stones in the foreground, there stand other carved blocks, farther away, withdrawn, placed close to the edge of the canvas. Here again is the translucent palace and blue-tinged thickets on the horizon in Patinir's picture, through which minute animals (one needs a magnifying glass to see them) gambol through a paradisiacal landscape.
Like poet Yves Bonnefoy, Stéphane Thidet turns his attention to the *hinterland*, that



Caspar David Friedrich,
Étude d'une branche de tilleul.
Aquarelle sur papier.
Study of a lime branch.
Watercolor on paper.

et de l'au-delà caché dans l'ici-bas. Évoquant un voyage nocturne en train, alors qu'il était enfant, Bonnefoy décrit la « nuit du départ en vacances, nuit énigmatique, sacrée, où le train roulant régulièrement dans la campagne invisible ou traversant un tunnel ou s'arrêtant pour une minute aux abords silencieux d'une gare, je me demanderais, à peu près : est-ce ici que finit ce que je quitte est-ce ici que l'autre monde commence ? […] L'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais[15] ».

Désert(s)

À de multiples vibrations, on sent la présence d'une inquiétude dans ce travail. Elle est également perceptible à différentes failles et à quelques points de rupture que semble rechercher l'artiste, notamment par le biais de compositions agencées en un équilibre incertain. Ainsi cette sculpture, *Premier dessin* (2011), réalisée à la gomme et à la mine de critérium, qui déplie un ensemble réticulé de points proliférant entre deux tables. Ce pourrait être une toile d'araignée, quelque structure moléculaire ou un jeu d'équilibriste. Si l'inquiétude créatrice, pourvoyeuse de fictions, prend la forme d'une oscillation entre l'équilibre et le déséquilibre,

Premier dessin, p. 87, 88-89

far-flung background that conceals a secret – the secret of an elsewhere and a beyond lurking in the here and now. Thinking back to when he was child and took a journey on a night train, Bonnefoy describes the 'night of our departure on holiday, an enigmatic, sacred night, the train steadily rolling through the invisible countryside, or bowling through a tunnel, or stopping for a minute in the quiet vicinity of a station, when I would wonder, more or less: is it here that what I have left behind ends; is it here that the other world begins? . . . This obsession with the point of cleavage between two regions, between two impulses marked me in childhood and forever.'[14]

Desert(s)

Through its multiple vibrations, one feels the presence of unease in this work. It is similarly perceptible at various fissures or breaking points, which the artist seems to deliberately seek out, in particular in compositions arranged in an unstable equilibrium. The sculpture *Premier dessin* (2011), built out of erasers and leads from a propelling pencil, deploys a network of points that proliferate over two adjacent tables. It might be a cobweb, a molecular structure or a tightrope walker's act. If creative disquiet, as a catalyst for fiction, takes the form of an oscillation between

elle relève en outre d'un jeu d'aller et retour permanent entre le dedans et le dehors, le réel et l'imaginaire. L'artiste choisit d'effectuer des voyages, parfois sans bouger, aussi déstabilisants que profondément poétiques. Ce trait capital de son œuvre tient à une alchimie particulière entre les éléments, à une impossible unité, à une contradiction assumée, parente de la « synthèse entre l'immémorial et le souvenir[16] » que Gaston Bachelard décèle dans les espaces vécus et intensément rêvés (la maison, le grenier, la cave). Les déplacements nomades de Stéphane Thidet consistent à installer un gîte de haute montagne, lieu de solitude et de retraite s'il en est, au sein d'un espace public d'exposition, puis à mettre le dehors (la pluie) dans le dedans (*Sans titre (Le Refuge),* 2007), mais également à introduire des loups, source de fantasmes irrationnels, dans l'espace urbain quadrillé (*La Meute*, 2009), à faire flotter deux arbres rejetés par l'océan dans une sacristie (*Solitaire*, 2016).

Avec *Désert*, Stéphane Thidet décline par trois fois le nom et la réalité du désert – espace lointain et inhumain par excellence. Le désert y est mis en scène dans une demeure bâtie de main d'hommes, une abbaye chargée de résonances mystiques qui ne sont pas étrangères à la solitude et au dénuement du désert naturel. Maurice Blanchot rappelle que le désert est un espace sans

Sans titre (Le Refuge), p. 36-37, 38-39
La Meute, p. 16, 18-19, 20-21
Solitaire, p. 119, 122-123, 124-125

balance and imbalance, it also originates in the continuous to-and-fro between the inside and the out, between the real and the imaginary. The journeys the artist chooses to go on – sometimes without physically moving – are as destabilising as they are deeply poetic. A seminal feature of his output, it stems from a specific alchemy between the elements, from an impossible unity, from a self-proclaimed contradiction that is related to the 'synthesis between the immemorial and the recollected'[15] that Gaston Bachelard detected in spaces lived in and intensely dreamed of (like the home, the attic, the cellar). Stéphane Thidet's nomadic activity can consist in placing a high mountain shelter, a place of solitude and retreat if ever there was one, within the public space of the exhibition, then in putting the outside (rain) inside (*Sans titre (Le Refuge),* 2007), as well as in bringing wolves, that source of irrational phantasms, into the network of city streets (*La Meute*, 2009), or floating two pieces of driftwood in a sacristy (*Solitaire*, 2016).

In *Désert*, Stéphane Thidet parses the name and the reality of the desert – that epitome of a remote and inhuman space – in three ways. This desert though is set in a dwelling built by the hand of man – an abbey charged with mystical resonances, not entirely unconnected with the solitude and barrenness of

Insomnies, 2016
Installation *in situ* / In situ installation (abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, France)
Six lits de dortoir en acier, matelas, foin, terre, gattiliers, lampes horticoles /
Six steel dormitory beds, mattresses, straw, earth, monk's pepper, horticultural lamps
Dimensions variables / Variable dimensions

lieu déterminé, un espace pur, pourrait-on dire, propice à la parole prophétique errante de plusieurs nomades mystiques du VIIIe siècle. Cette parole voyageuse, toujours tournée à l'horizon, ignore l'ancrage et la fixité du lieu : « […] l'on peut se demander si l'expérience du désert et le rappel des jours nomades où la terre n'était que promise n'expriment pas une expérience plus complexe, plus angoissante et moins déterminée. Le désert ce n'est encore ni le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement. Là, on peut seulement errer, et le temps qui passe ne laisse rien derrière soi, est un temps sans passé, sans présent, temps d'une promesse qui n'est réelle que dans le vide du ciel et la stérilité d'une terre nue où l'homme n'est jamais là, mais toujours au dehors[17] ».

Stéphane Thidet rejoue cette expérience déstabilisante d'un pur dehors dans un dedans qu'il retourne comme un gant. Dans la salle du parloir de l'abbaye de Maubuisson, l'artiste relaie les fréquences hertziennes des astres (*D'un soleil à l'autre*, 2016), captées par une antenne extérieure située dans le parc. Ces fréquences sont transmises par voie de transduction électronique à un boîtier qui transforme les ondes en mouvements. Ceux-ci sont communiqués à deux petits marteaux qui cognent l'envers des gongs dorés. On peut les sentir trembler et vibrer en approchant la main. Ces gongs

D'un soleil à l'autre, p. 80, 81, 82-83

a natural desert. Maurice Blanchot recalls that the desert is a space without a determined place, one might say a pure space, suited to the wandering and prophetic gospel of a number of 8th-century nomadic mystics. Turned invariably to the horizon, this itinerant discourse is immune to the anchoring, the fixity of location: 'We wonder if the experience of the desert and the recollection of nomadic days when the land was only promised might not express a more complex, a more anguishing and less determined experience. The desert is still not time or space, but a space without place and a time without production. There one can only wander and the time that passes leaves nothing behind; it is a time without past, without present, time of a promise that is real only in the emptiness of the sky and the sterility of a bare land where man is never there but always outside.'[16]

Stéphane Thidet re-enacts the disconcerting experience of a pure exterior in an interior turned inside-out like a glove. In the locutory at the Abbaye de Maubuisson, the artist relays stellar radio frequencies (*D'un soleil à l'autre*, 2016) picked up by an external antenna located in the park. These frequencies are transmitted by electronic transduction to a device that transforms waves into movement, which is in turn conveyed to two small hammers that strike against

suspendus qui évoquent ceux des bonzes bouddhistes, comme les sphères de bronze dorées à la feuille de James Lee Byars, semblent jouer par eux-mêmes quelque musique pythagoricienne des sphères. Le philosophe grec Pythagore fut en effet l'un des premiers à penser la distance entre les planètes en termes de proportions musicales, l'écart physique se mesurant en longueur d'onde. Aux deux sphères vibrantes de cette première salle fait pendant le désert humain, trop humain, du sommeil et du désir, baptisé *Insomnies*. Dans la salle du chapitre, Stéphane Thidet a disposé plusieurs lits sur lesquels poussent d'étranges plantes, des gattiliers (ou arbres à poivre), réputés pour leur fonction d'anesthésie des pulsions sexuelles. Ce curieux dortoir silencieux, après le bruit des astres, devient une salle de la chasteté. Ces poivriers anesthésiques étaient auparavant parsemés sous la literie des moniales pour leur assurer un sommeil sans trouble. Et si de désert il est dans ce contexte encore question, ne convient-il pas également d'y voir une allusion à la mise à l'épreuve du Christ dans le désert par l'Esprit-Saint ? Après avoir jeûné pendant quarante jours et quarante nuits, Jésus est provoqué par le diable puis sauvé par des anges (Matthieu, 4, 1-11). Implantés dans des matelas partiellement rembourrés de terre, ces poivriers poussent chez Stéphane

Insomnies, p. 92, 94-95, 96-97

the back of the golden discs. Placing your hand close to them you can feel them vibrate and quiver. Like James Lee Byars's bronze spheres gilded with gold leaf, these suspended gongs reminiscent of those rung by Buddhist bonzes seem to be sounding the Pythagorean music of the spheres by themselves. The Greek philosopher Pythagoras was indeed one of the first to reflect on the distances between the celestial bodies in terms of musical proportions, physical separation being measured as a wavelength. A counterpart to the two vibrating discs in the first room is to be found in the human, all too human wilderness of sleep and desire baptized *Insomnies* in chapter hall. There, Stéphane Thidet has placed several beds with strange plants emerging out of them – chaste trees (or monks' pepper), renowned for deadening the sexual instinct. This dormitory, curiously quiet after the noise of the stars, is a room of chastity. In former times, these anaesthetic pepper plants were strewn about the bed linen to ensure the nuns an undisturbed night's sleep. And if one can still talk about the desert in this context, perhaps it can also be seen as alluding to the episode of Christ being conducted by the Holy Spirit to the wilderness to be tempted. Having fasted forty days and forty nights, Jesus is assailed by the Devil before being ministered to by angels

Thidet telles d'impossibles mandragores ; fleurs du sommeil, rejetons de la nuit. Puis nous découvrons dans la salle des religieuses de l'abbaye, où les travaux de couture étaient effectués, une version artificielle du désert géologique (*Un peu plus loin*, 2016). Stéphane Thidet a refait l'un des phénomènes naturels les plus intrigants, celui des déplacements autonomes de blocs de pierre dans la vallée de la Mort en Californie, sur le lac de Racetrack Playa. On reconnaît ici l'une des grandes aspirations des artistes du Land Art. Michael Heizer réalise dans les années 1968-1969 des sculptures *in situ* sous forme d'entailles et d'encoches dans le désert du Mojave. Il sculpte également un passage entre deux montagnes intitulé *Double Negative*. Stéphane Thidet relie souvent l'artifice et le naturel, de sorte que l'un se réfléchit et se prolonge dans l'autre : la surface de terre grise sur laquelle évoluent les pierres, dans un voyage figé vers le pôle magnétique, est d'un gris neutre qui rappelle davantage une surface de béton craquelé que la terre brune et blanche du désert naturel. Cette salle poursuit mystiquement la précédente : après avoir jeûné et comme la faim le tenaille, le Christ, selon Matthieu, rencontre le diable qui lui propose, puisqu'il est le fils de Dieu, de transformer les pierres du désert en pains.

Un peu plus loin, p. 26-27, 28-29, 30-31

(Matthew, 4:1–11). Stuck in mattresses partially stuffed with soil, Stéphane Thidet's pepper plants sprout forms like improbable mandrakes: flowers of sleep, offshoots of the night. One proceeds next to the convent hall where the nuns did sewing work, an artificial version of the geological desert (*Un peu plus loin*, 2016). Stéphane Thidet here recreates one of the most intriguing natural phenomena: the sailing stones of Racetrack Playa in Death Valley, California. One recognises here one of the great aspirations of the artists of Land Art. In 1968–69 Michael Heizer produced in situ sculptures in the form of nicks and notches in the Mojave Desert, as well as carving a pass between two mountains that he entitled *Double Negative*. Stéphane Thidet often connects the artificial and the natural so that one is reflected in, or prolonged by, the other: the bare soil surface over which the stones move in a frozen journey to the magnetic pole is of a nondescript grey more redolent of a cracked layer of concrete than of the brown and white earth in a real desert. Mystically speaking, this hall is a continuation of its predecessor: according to Matthew, having fasted and tortured by hunger, Christ meets the Devil, who suggests that, since he is the Son of God, why does he not just change the stones of the desert into bread?

*

À sa manière poétique et inquiète, Stéphane Thidet met en œuvre une dialectique entre le site (réel, naturel) et le non-site (lieu de l'art), le *sight* (vue) et le *non-sight* (non-vue, invisible), disait Robert Smithson. Pour l'artiste américain, cette dialectique se caractérise par l'abandon de toute fixité et par le renoncement au culte de l'objet absolu. La dialectique dynamique et réversible du site et du non-site est marquée par une instabilité structurelle délibérée – l'art n'a pas lieu dans la nature ni dans la galerie, mais dans l'intervalle vide et utopique *entre* ces opposés. Stéphane Thidet rejoue ces procédures mobiles, en investissant par l'image ou l'installation des lieux non dédiés à l'art. Il peut s'agir d'espaces d'habitation délaissés, en friche, ou voués à la méditation religieuse. Ce n'est donc pas tout à fait par hasard si les architectures occupent chez lui un rôle de premier plan : cabane, maison, appartement, module spatial, crypte ou abbaye. C'est en elles que Stéphane Thidet exerce son inquiétude dialectique, sa poétique de l'« estrangement » : il convoque le lointain pour nous donner à voir et à entendre l'étrangeté du monde. L'espace lisse et nomade (mer, désert, steppe), l'espace strié et sédentaire (ville, terre cultivée) se contaminent, diraient ici les auteurs de *Mille Plateaux*,

*

In a poetical yet unquiet manner, Stéphane Thidet implements the dialectic between site (real, natural) and non-site (the place of art) – and also, as Robert Smithson put it, that between *sight* and *non-sight*. For the American artist, this dialectic was characterised by the abandonment of fixity and the renouncement of the cult of the absolute object. The dynamic and reversible dialectic of site and non-site is marked by calculated structural instability: art does not take place *in* nature or *in* the gallery, but in the empty, utopian interval *between* these two contraries. Stéphane Thidet rehearses these same mobile procedures, his images and installations taking over places usually not devoted to art. These can be disused habitations, wasteland or places dedicated to religious meditation. It is then no coincidence that, in his work, built structures play a key role: hut, house, apartment, space module, crypt, abbey. It is within such spaces that he deploys his dialectical unease, his poetics of 'estrangement', summoning up the *far* in order to unpack before our eyes and ears the strangeness of the world. The smooth, nomadic space (sea, desert, steppe) is contaminated by a striated and sedentary space (city, cultivated land), and vice versa; or, as the authors of *A Thousand Plateaus* would say, they graft,

Half Moon, 2012
Vidéo / Video
8' 59"

ils se greffent et se recoupent : « L'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert ; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois[18].» Double conjonction du nomadisme et de l'enracinement, de l'arrêt et du mouvement, récurrente chez Stéphane Thidet, comme dans cette vidéo de 2012, *Half Moon*, qui clôt le parcours de *Désert* : des animaux sauvages, sortis de la forêt et du fond d'un jardin d'enfance – biches, cerfs, coyotes –, errent aux abords d'une propriété, en pleine nuit. Cette rencontre incongrue entre la vie sauvage et la vie civilisée (on découvre les restes d'un banquet) est saisie sur le vif au moyen d'une caméra à vision nocturne, tandis que des sirènes menaçantes retentissent au loin, pour nous avertir que quelque chose est en train de se passer.

overlap onto one another: 'Smooth space is constantly being translated, transversed into a striated space; striated space is constantly being reversed, returned to a smooth space. In the first case, one organises even the desert; in the second, the desert gains and grows; and the two can happen simultaneously.'[17] The dual conjunction of the nomadic and the rooted, of the immobile and the mobile, recurrent in Stéphane Thidet's oeuvre, appears in the 2012 video *Half Moon*, with which the sequence of *Désert* closes: wild animals, emerging from the forest and from the bottom of a childhood garden – deer, stags, coyotes – are shown wandering round the edge of a property in the middle of the night. This unlikely encounter between wildlife and civilized life (the video also shows the leftovers from a banquet) is captured as it unfolds with a night vision camera, while menacing sirens howl in the distance, warning us that something is afoot.

Olivier Schefer est philosophe et écrivain. Spécialiste de l'esthétique romantique et auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma, il enseigne la philosophie de l'art à l'université Paris I, Sorbonne.

Olivier Schefer is a philosopher and writer. A specialist in the aesthetics of Romanticism and the author of several books on cinema, he teaches the philosophy of art at the Université Paris I, Sorbonne.

Half Moon, p. 101, 102-103

Notes

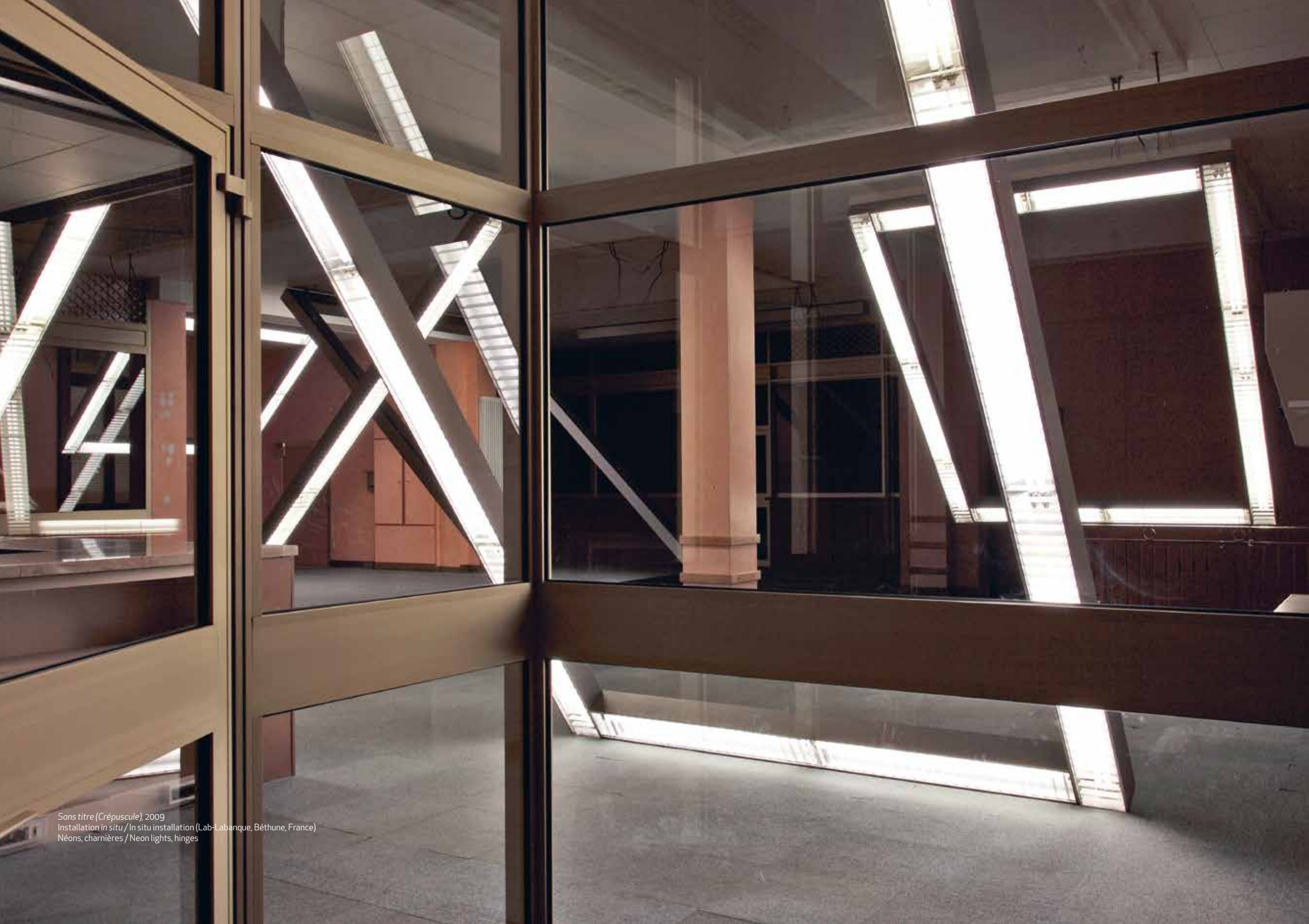
1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 41.
2. Novalis, *Le Brouillon général*, trad. Olivier Schefer, Paris, Allia, [2000] 2015, nº 382 : « Toute méthode est *rythme*. Que l'on perde le rythme du monde – on perd également le monde. Chaque homme a son rythme individuel. »
3. J'évoque dans l'ordre les œuvres suivantes : *Au bout du souffle* (2011), *Je n'existe pas* (2011), *Soleil* (2014), *Le Refuge* (2007), *Le Portique* (2008), *Révérences* (2009), *Et la mort attendra* (2013), *Sans titre* (*Crépuscule*, 2009), *Cadence/Décadence* (2009).
4. Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie » [1924], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 34.
5. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1863], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 690.
6. Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2001, p. 29 et 36.
7. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2014, p. 41.
8. Henry David Thoreau, *Journal 1837-1861*, trad. R. Michaud et S. David, Paris, Denoël, 2001, p. 72.
9. August Wilhelm Schlegel, « Leçons sur l'art et la littérature », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 346.
10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 13.
11. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* [1942], Paris, José Corti, 1989, p. 14-15.
12. Rosalind Krauss, « Grilles », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 94.
13. « *Au fond du jardin* » : titre d'une exposition de Stéphane Thidet qui eut lieu dans la galerie Michel Journiac de l'université Paris I (Centre Saint-Charles), entre le 18 novembre et le 11 décembre 2015.
14. Jean Paulhan, *Le Secret des règles*, Fontefroide-le-Haut, Fata Morgana, 2016, p. 19.
15. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 101-102.
16. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1957] 1981, p. 25.
17. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Idées Gallimard, 1959, p. 119.
18. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 593.

Notes

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia 2* (trans. B. Matsumi), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987, p. 9.
2. Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon* (trans. D. Wood), New York: State University of New York Press, 2007, p. 57: 'All method is rhythm. If one takes away the rhythm of the world, then the world also disappears. Every person has his own individual rhythm' (no. 382).
3. I refer in order to the following artworks: *Au bout du souffle* (2011), *Je n'existe pas* (2011), *Soleil* (2014), *Le Refuge* (2007), *Le Portique* (2008), *Révérences* (2009), *Et la mort attendra* (2013), *Sans titre* (*Crépuscule*, 2009) and *Cadence/Décadence* (2009).
4. Sigmund Freud, *The Uncanny and Other Essays* (trans. D. McLintock), London: Penguin, 2003, pp. 25–26.
5. *Le poète de la vie moderne* [1863]; in Charles Baudelaire, *'The Painter of Modern Life' and other essays* (trans. J. Mayne), Oxford: Phaidon, 1965, p. 6.
6. Carlo Ginzburg, *Wooden Eyes* (trans. M. Ryle and K. Soper), New York: Columbia University Press, 2001, p. 22.
7. Thoreau, quoted by Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris: Le Félin, 2014, p. 41; from Henry David Thoreau, *Walden* [and other works] (ed. Robert F. Sayre), New York: Library of America, 1985, p. 86.
8. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* [1802–4]; quoted from 'Leçons sur l'art et la literature,' in Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, with the collaboration of Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, p. 346.
9. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (trans. R. Hurley, M. Seem, and H. R. Lane), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 7.
10. Gaston Bachelard, *Water and Dreaming* (trans. E. R. Farrel), Dallas: Dallas Institute of Literature and Culture, 1983, p. 10.
11. Rosalind Krauss, 'The Grid' [1979], in *The Originality of the Avant-garde*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986, p. 10.
12. *Au fond du jardin*: title of an exhibition by Stéphane Thidet held in Michel Journiac's gallery at Université Paris I (Centre Saint-Charles) from 18 November to 11 December 2015.
13. Jean Paulhan, *Le Secret des règles*, Fontefroide-le-Haut: Fata Morgana, 2016, p. 19.
14. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris: Gallimard, 2003, pp. 101–02.
15. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (trans. M. Jolas), Boston: Beacon Press, 1969, p. 5.
16. Maurice Blanchot, *The Book to Come* (trans. C. Mandell), Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 80.
17. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, *op. cit.*, p. 475.

La Crue, 2010
Peuplier, clous /
Poplar, nails
Dimensions variables /
Variable dimensions

Chapelle, 2007
(avec Julien Berthier / with Julien Berthier)
Piscine, bois, ampoules / Pool, wood, bulbs
750 x 350 cm



Sans titre (Crépuscule), 2009
Installation *in situ* / In situ installation (Lab-Labanque, Béthune, France)
Néons, charnières / Neon lights, hinges

Sans titre (Le Portique), 2008
Portique, agrès, Altuglas / Swing-set, gym apparatus, Altuglas
400 x 120 x 270 cm

Du vent dans les champs, 2005
Vidéo en boucle / Video loop
2'34"

Entretien réalisé en janvier 2017
Interview conducted in January 2017

Gaël Charbau : En suivant ton travail depuis plusieurs années, je m'aperçois que tu es un artiste aux multiples pratiques, que tu ne te figes jamais dans une forme établie, même si tu as majoritairement travaillé à des sculptures et des installations. En 2016, je t'ai proposé d'investir l'ancienne sacristie du Collège des Bernardins à Paris et, très vite, tu as eu cette intuition d'y proposer une œuvre qui mettait en scène une importante quantité d'eau. C'est presque paradoxal pour un constructeur de forme comme toi, puisque l'eau est *a priori* à l'opposé de toute idée de construction. Elle dissout, elle altère, elle échappe à toute tentative de saisissement, en tout cas dans sa forme liquide ! J'aimerais que tu m'expliques ce qui t'a incité à utiliser cet élément dans plusieurs de tes projets : as-tu été par exemple influencé par les artistes du Land Art, Hans Haacke ou encore Klaus Rinke, qui en a fait un matériau et, disons, un motif récurrent dans son travail ?

Stéphane Thidet : En effet, une relation forte à la construction apparaît dans l'ensemble de mon travail, mais je ne me sens pas non plus comme un constructeur. Il me semble que c'est l'envie de proposer des lieux, des espaces et des situations qui m'a amené à des formes construites, ainsi que le fait de travailler à l'échelle un. De plus en plus, et depuis quelques années, j'introduis des éléments que je

Gaël Charbau: Having kept an eye on your work for several years, I now realise that you are an artist who deploys a number of practices, never fixing on a single, preset form, even though you operate chiefly in sculpture and installation. In 2016, I asked you to occupy the former sacristy of the Collège des Bernardins in Paris. Very quickly you had the intuitive idea of presenting a work involving a significant quantity of water. This seemed almost paradoxical for a constructor of forms such as yourself, since water is a priori ill suited to any notion of construction. It flows away, it alters, it escapes every attempt to capture it – in its liquid phase in any case. I'd like you to explain what made you employ this element in several of your projects: were you, for instance, influenced by artists from Land Art, Hans Haacke or Klaus Rinke, who use it as a material, and, let's say, as a leitmotif in their work?

Stéphane Thidet: It's true, all my work maintains a strong relationship to construction, but I do not myself feel that I'm a constructor. It seems that it's my desire to create places, spaces and situations that leads me to assemble forms, as well as the fact of working on a one-to-one scale. Increasingly, and for a few years now, I have been introducing elements into my projects that I cannot

Solitaire, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
(Collège des Bernardins, Paris, France)
Eau, bois, moteurs, souches d'arbres échouées, câbles /
Water, wood, motors, washed up branches, cables
Dimensions variables / Variable dimensions

Pages 120-121
Esquisses préparatoires *(Solitaire)*, 2016
Encre et aquarelle sur papier /
Ink and watercolour on paper
Dimensions variables / Variable dimensions

ne peux pas vraiment maîtriser dans mes projets. L'eau en est un particulièrement intéressant pour ce que je tente de mettre en jeu : il contient tous les paradoxes qui m'intéressent, notamment cette articulation de douceur et de violence, mais aussi ce caractère insaisissable.
Pour ce qui est des influences, je pense effectivement que les artistes du Land Art ont eu un fort impact sur mon rapport au monde, mais je ne me réfère pas seulement à eux, ni d'ailleurs seulement au champ de l'art. Les premiers musées que j'ai visités lorsque j'étais enfant étaient des musées d'histoire naturelle : je crois avoir été touché par la mise en espace et les relations qu'ils proposent, parfois de manière fortuite. Mais c'est surtout le fait de rassembler en des salles fermées des morceaux du « monde » extérieur qui m'a interpellé. Les éléments naturels s'y retrouvent chargés d'un nouveau potentiel. Cette dé-contextualisation m'intéresse particulièrement, comme si les éléments avaient la capacité de se réinventer.
Solitaire, l'installation que j'ai imaginée pour le Collège des Bernardins, proposait une suite, un développement du projet que j'ai réalisé en 2015 pour la Biennale industrielle de l'Oural, à Ekaterinbourg, en Russie. Je créai là-bas une installation qui comprenait également un sol entièrement recouvert d'eau, comme un matériau que je pouvais perturber, une surface « dessinable », voire « dessinante ».

really control. For what I'm attempting to bring into play water is particularly interesting: it contains all the paradoxes that interest me, in particular the overlap of gentleness and violence, but also its indefinable character.
As regards influences, I do think that artists from Land Art have had a marked impact on my relationship to the world, but I do not refer only to them, nor moreover solely to the field of art. The earliest museums I visited as a child were natural history museums: I think what moved me were the spatial relations and connections they occasion, sometimes fortuitously. But I was struck more particularly by how they gather together in enclosed rooms snippets from the external 'world'. The natural displays there are charged with a new potential. This decontextualisation interests me especially, as a potential tool for reinventing their contents.
Solitaire, the installation I imagined for the Collège des Bernardins, was intended as the continuation, a development of a project I carried out in 2015 for the Ural Industrial Biennial, in Ekaterinburg, Russia. There I created an installation that also featured a stretch of ground entirely covered with water, a material I could affect, a 'drawable', even '[self-]drawing' surface.

G.C.: Une de tes pièces emblématiques, *Sans titre (Le Refuge)*, réalisée en 2007, explorait déjà ces propriétés. On a eu l'occasion de la revoir au Palais de Tokyo en 2014, dans l'exposition *Inside*. C'est une œuvre qui a beaucoup marqué le public. Peux-tu la décrire et m'expliquer sa genèse ?

S.T.: J'ai entamé la réalisation de ce projet avec en tête l'image de quelque chose qui lutte contre sa propre destruction, comme un combat face à une fatalité intérieure, qui peut en même temps se contempler comme un paysage mouvant, fascinant. Il y avait l'idée de drame, d'échec, d'une absence que je souhaitais évoquer, mais paradoxalement un sentiment de protection vis-à-vis de l'extérieur : comme si le fait de déplacer la pluie à l'intérieur d'une habitation nous protégeait.
Il me semblait important que cette œuvre ne se contienne pas seulement en son intérieur, mais qu'elle amène avec elle ses propres débordements ; en l'occurrence son odeur, sa forte sonorité, ainsi que le microclimat d'humidité qu'elle dégage autour d'elle. J'évoquais la façon avec laquelle les musées d'histoire naturelle collectionnent les choses venant d'ailleurs, et, de cette manière, il s'agit un peu d'un trophée mental. Peut-être que toute œuvre pourrait être considérée comme trophée de l'inconscience…

Sans titre (Le Refuge), p. 36-37, 38-39

G.C.: One of your iconic pieces, *Sans titre (Le Refuge)*, from 2007, already explored these properties. In 2014, there was another opportunity to see it in the Palais de Tokyo, at the *Inside* exhibition. It is a work that has struck the public mind. Can you describe it and explain its genesis to me?

S.T.: I embarked on this project with the image in my head of something resisting its own destruction – like in a battle against some innate destiny – but which can be contemplated at the same time as a moving, intriguing landscape. There was the idea of drama, of failure, of absence I wished to conjure up, but, paradoxically, also a feeling of protection with respect to the outside: as if the fact of moving rain inside a dwelling was protecting us. To me it seemed important for this piece not only to be contained in its interior, but also to incorporate its own overflow: that is, its odour, its sonorousness, as well as the moist microclimate it exudes. I was referencing the manner in which natural history museums collect things from faraway and in this respect it's something like an intellectual trophy. Perhaps any work can be regarded as a trophy of the unconscious. This project is also probably the

Journal de bord, 2015
Livre sculpté par la pluie / Book sculpted by the rain
30 x 25 x 12 cm

Ce projet est sans doute apparu après quelques voyages en Asie, la découverte du cinéma japonais (*Onibaba* de Kaneto Shindo, *Dark Water* de Hideo Nakata…) et bien sûr la littérature (comme *The Long Rain* de Ray Bradbury…), même si la référence la plus évidente semblerait être Andreï Tarkovski.
Mais c'est aussi une œuvre qui produit des œuvres : accompagnant le mobilier intérieur, des livres sont entassés sur le sol. Après au moins trois mois d'exposition, ils sont sculptés par la pluie et se transforment en micropaysages parsemés de mots, que je nomme mes *Journaux de bord*.

G.C.: *Solitaire* envisageait l'eau à la fois comme un support, une surface d'inscription, mais aussi comme ce que j'ai envie d'appeler un « temps-réel » qui est à l'opposé du temps *a priori* figé de l'espace muséal. Le musée, c'est l'endroit où l'on conserve, où l'on préserve, où l'on classe et où l'on range aussi. J'ai la sensation que l'utilisation de l'eau impose une sorte de présent permanent. J'aimerais te soumettre ce petit extrait d'Étienne Klein : « Le cours du temps ne dépend en rien de notre emploi du temps, ni même de notre perception du temps : ce qui s'écoule dans le temps n'est pas la même chose que le temps même. Mais, par un effet de contagion entre contenant et contenu, nous sommes portés à attribuer au temps

Solitaire, p. 119, 122-123, 124-125

upshot of several journeys to Asia, of my discovery of Japanese cinema (*Onibaba* by Kaneto Shindo, *Dark Water* by Hideo Nakata…) and, of course, literature (like Ray Bradbury's *The Long Rain*…), even if the most patent reference would seem to be to Andrei Tarkovsky. But it is also a work that spawns other works: books are piled up on the floor together with the furniture inside. After at least three months on display, they are sculpted by the rain, transformed into micro-landscapes strewn with words, which I call my *Journaux de bord*.

G.C.: *Solitaire* treated water at once as a support, a surface of inscription, but also as what I'd like to term a 'real time' that is the opposite of the a priori predetermined time of the museum space. The museum is a place where things are preserved, conserved, classified and arranged. My sensation is that using water imposes a kind of permanent present. I'd like to run this short passage by Étienne Klein by you: 'The course of time does not depend in the slightest on our own timetable, or even on our temporal perception: what flows away in time is not the same as time itself. But, by something like contagion between the container and its contents, we are led

La Faux, 2015
Installation *in situ* / In situ installation
(Hôtel Isset, Ekaterinburg, Russie)
Faux, moteur, eau / Scythe, motor, water
Dimensions variables / Variable dimensions

Pages 132-133
L'Orchestre (… et la mort attendra), 2013
Performance en collaboration avec le compositeur Ivan Bellocq et l'orchestre symphonique de Haute-Mayenne dirigé par Jean-Christophe Bergeon /
Performance in collaboration with the composer Ivan Bellocq and the Orchestre Symphonique de Haute-Mayenne conducted by Jean-Christophe Bergeon
Environ 16'/ Approx. 16'

les caractéristiques des processus qui s'y déroulent. C'est ainsi que la vitesse est une sorte de doublure métaphysique du temps : lorsque nous disons que le temps passe plus vite, nous imaginons quelque chose qui coule à vitesse croissante. Mais ce quelque chose n'est pas le temps : c'est la réalité tout entière qui "passe" et le temps qui la fait passer ne cesse jamais d'être là pour la faire passer[1]. »

S.T.: La question de « ce qui se passe pendant » me tient à cœur. Plusieurs de mes installations proposent une situation qui se développe, tout en restant figée. Je m'attache souvent à créer quelque chose qui pourrait s'apparenter à une image sans cesse en mouvement, mais qui, en même temps, resterait la même. Il y a le sentiment alors d'un développement infini qui mêle le statique au dynamique. Je joue avec la notion de boucle, mais en tentant de réaliser une boucle qui ne serait jamais tout à fait la même, à la manière des flammes d'un feu de bois, dont chaque nouvelle apparition ne serait jamais tout à fait semblable à la précédente. « Ce qui s'est passé » est aussi une question que je mets en jeu dans certaines situations. Avec l'installation *Un peu plus loin* (2016, abbaye de Maubuisson), où l'on voit des pierres qui ont été déplacées sur un sol d'argile encore fraîche, je propose à voir la trace figée d'une action, comme quelque

Un peu plus loin, p. 26-27, 28-29, 30-31

to ascribe to time the characteristics of the processes occurring within it. In this fashion, speed is like time's metaphysical "lining": when we say time is passing more quickly, we imagine something flowing at an increasing velocity. But this something is not time: it is all reality that "passes" and the time that makes it "pass" never stops being there to make it "pass"'.[1]

S.T.: This question of 'what occurs during' is crucial for me. Several of my installations present situations that develop while remaining immobile. I have often endeavoured to create something resembling a constantly moving image, but which, at the same time, remains unaltered. The feeling thus arises of an infinite development that mixes the static with the dynamic. I like to play games with the concept of the loop, though I'm actually trying to produce a loop that is never entirely the same, something like the flames in a wood fire, each new appearance of which is never exactly identical to its predecessor. 'What has occurred' is also a question I have brought into play in certain situations. In the installation *Un peu plus loin* (2016, Abbaye de Maubuisson), where one can see stones that seem to slide over still fresh, clayey soil, my proposition amounts to exhibiting

chose d'immuable. J'imagine que le mouvement pourrait avoir son propre fossile. Il y a peut-être aussi le sentiment d'une gravité fataliste lorsque j'aborde ce type de projet : ce qui a eu lieu a irrémédiablement eu lieu. Je pense que la notion que j'ai du temps est fortement influencée par certaines structures musicales, qu'elles soient liées au travail de Charlemagne Palestine, d'Éliane Radigue ou de Gavin Bryars… La répétition, les cycles, me permettent finalement de proposer un temps isolé, qui n'appartiendrait qu'à lui-même. C'est également l'envie qu'une situation ne se termine jamais, d'en retarder la fin. Par exemple, dans la performance de 2013 *L'Orchestre (… et la mort attendra)*, réalisée en collaboration avec le compositeur Ivan Bellocq et l'orchestre symphonique de Haute-Mayenne, j'étire au maximum la durée de *La Mort d'Ase* d'Edward Grieg. Cette volonté de retarder la fin du morceau le déforme, le transpose. Partant d'un quatuor à cordes, nous arrivons à un orchestre d'une quarantaine de musiciens, pour pouvoir interpréter ce qui se passe entre les notes, les artefacts qui se créent à partir de cet étirement.

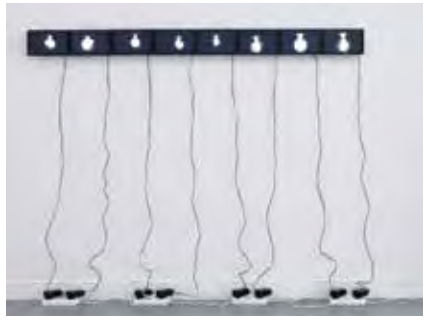
G.C.: Selon toi, est-ce que l'œuvre que tu proposais au Collège des Bernardins est une « machine célibataire[2] », pour reprendre cette expression issue du commentaire de Marcel Duchamp sur

the permanent mark of an action as immutable. I imagine a movement that generates its own fossil. Approaching this type of project, there is perhaps also a sense of fatalistic gravity: what took place has taken place irremediably. I think my notion of time has been strongly inflected by several musical structures bound up with the work of Charlemagne Palestine, Éliane Radigue or Gavin Bryars, for instance. In the end, repetition and cycles have enabled me to postulate a time in isolation, one that belongs solely to itself. There is also that yearning for a given situation never to finish, for its end to be indefinitely delayed. For example, in the 2013 performance of *L'Orchestre (. . . et la mort attendra)*, produced in collaboration with the composer Ivan Bellocq and the orchestre symphonique de Haute-Mayenne, I extend the duration of Edward Grieg's *Death of Ase* to a maximum. This desire to postpone the end of the piece distorts it, transposes it. Starting out with a string quartet, we finish with an orchestra of forty musicians, interpreting what is happening between the notes, creating artefacts from elongation.

G.C.: Do you see the work you unveiled at the Collège des Bernardins as a *machine célibataire*[2], to use the term derived from a

La Mort d'Ase d'Edward Grieg (extrait de *Peer Gynt*) est ralentie quatre fois, à la manière d'un disque tournant à la mauvaise vitesse.
Le morceau initial étant d'environ 4min, il dure alors 16min.
L'ensemble change d'octave, et des distorsions et artefacts apparaissent.
Le compositeur Ivan Bellocq a retranscrit une partition à partir de cette nouvelle temporalité, interprétant ainsi les déformations produites et adaptant les instruments pour cette nouvelle version.
Certains violons se transforment en violoncelles, des percussions apparaissent, ainsi que des cuivres… L'ensemble est joué en public par l'orchestre symphonique de Haute-Mayenne, dirigé par Jean-Christophe Bergeon.
/
The Death of Ase by Edward Grieg (an extract from *Peer Gynt*) is played at quarter speed, like a vinyl disc spinning at the wrong rpm.
As the original piece lasts approximately 4 minutes, it now lasts 16.
The result changes in pitch, while distortions and artefacts appear.
Composer Ivan Bellocq transcribed a score based on this new time scheme, interpreting the distortions produced and adapting instruments for the new version.
Some of the violins are transformed into cellos; percussion sounds appear, as well as brass, etc. The piece was performed in public by the orchestre symphonique de Haute-Mayenne, under the baton of Jean-Christophe Bergeon.

Je n'existe pas, 2011
Huit écrans LCD diffusant huit vidéos couleur en boucle /
Eight LCD screens showing eight colour video loops
202 x 15 cm



Le Grand Verre, qui parlait des « célibataires » pour désigner les éléments en mouvement dans la partie inférieure de sa sculpture ? L'analogie me semble intéressante, car les célibataires chez Duchamp semblent tourner eux-mêmes autour d'un axe, pour produire on ne sait quoi… Ces « machines célibataires », sur lesquelles s'est penché Michel Carrouges, sont des systèmes autonomes, fonctionnant en vase clos, comme indépendamment de la vie…

S.T.: La question de systèmes autonomes, qui pourraient fonctionner de façon imperméable à tout contexte, est récurrente dans mes installations. Mais si ces situations tautologiques peuvent s'acquitter de l'influence de l'extérieur, elles n'en ont pas moins un impact sur l'environnement qui les entoure. Que ce soit par le son, la lumière, le climat ou le mouvement, elles animent (au sens littéral) et transforment un espace. Il y a en effet une pensée utopique qui consiste à croire qu'une chose pourrait fonctionner uniquement pour elle-même, sans aucun but, d'une façon immuable, imperturbable. Il y a alors le sentiment d'une solitude productive et d'une production qui n'aurait pour but que de rester éveillé, en vie pourrait-on dire. Cela vient sûrement du sentiment vertigineux qui veut que lorsque je ferme les yeux ou m'isole, le reste du monde continue de fonctionner sans que cela ne change quoi que ce soit.

comment by Marcel Duchamp on his *Large Glass* on the 'bachelors', the word designating the moving elements in the lower part of the sculpture? To me, the analogy seems interesting, because Duchamp's 'bachelors' seem to revolve around an axis, producing goodness knows what. Studied by Michel Carrouges, these *machines célibataires* are autonomous systems, functioning in a vacuum, as if independent of life itself.

S.T.: The question of autonomous systems that function in a way impermeable to any context often recurs in my installations. But if these tautological situations can dispense with outside influence, they do nonetheless make an impact on the surrounding environment. Be it through sound, light, climate or motion, they animate (in the literal sense) and transform the space. There is a line of utopian thought that consists in believing that a thing might function just for itself, aimlessly, in an immutable, imperturbable manner. There then arises that sense of productive solitude, a production whose sole purpose is to keep oneself awake, alive, you might say. This surely stems from the dizzying realisation that, when I close my eyes or coop myself up somewhere, the rest of the

Cette impression m'a toujours créé un fort vertige, un peu comme lorsque l'on tente de se représenter l'infini…

G.C.: Il me semble que tu envisages toujours avec une attention particulière les matériaux que tu utilises. Comme beaucoup, j'avais été marqué par la pièce *Sans titre (Le Terril)* en 2008, qui présentait un amoncellement de deux tonnes de confettis noirs : un lendemain de fête plutôt pessimiste, mais d'une force visuelle extraordinaire. Démultipliés, accumulés hors de leur échelle habituelle, ces petits bouts de papier devenaient une sorte de montagne inquiétante… Comment choisis-tu ces matières qui apparaissent dans ton œuvre ?

S.T.: Avant même de considérer les matériaux comme des éléments de vocabulaire, je les appréhende comme des corps ayant le potentiel de dégager une aura. Ce qui se passe dans leur masse a la même valeur pour moi que ce qui se dégage de leur pourtour : ce qui émane d'un morceau de polystyrène recouvert de béton n'est pas la même chose que ce que l'on ressent devant un bloc de béton massif. Même lorsque le toucher n'est pas convoqué, nous n'appréhendons pas un matériau seulement avec les yeux, il a évidemment une présence, mais il modifie également notre rapport à un espace, en modifiant sa perception : il est évident qu'un bloc de mousse

Sans titre (Le Terril), p. 58, 59, 60-61

world continues to go on without the slightest change. This impression has always made me rather giddy, a little like trying to picture infinity.

G.C.: It seems to me you that always pay particular attention to the materials you use. Like so many others, I was struck by the piece *Sans titre (Le Terril)* in 2008, which presented a spoil heap of two tons of black confetti: a rather pessimistic-looking aftermath, but one delivering exceptional visual power. Proliferating, piled up on a massive scale, these little scraps of paper built into a kind of disturbing mountain. How do you choose the materials that appear in your work?

S.T.: Before even regarding the materials as elements in a vocabulary, I perceive them as bodies able potentially to emit an aura. For me, what occurs inside the mass possesses the same value as what radiates out from the surface: what emanates from a piece of polystyrene coated in concrete is not the same as what one feels faced with a solid concrete block. Even when touch is not involved, we do not apprehend a material merely with our eyes; it evidently constitutes a presence, but it also modifies our interaction with the space, altering our perceptions: it is

a la capacité de modifier l'acoustique d'un lieu, de le rendre plus sourd, plus lourd. Il est donc compliqué pour moi de m'attacher seulement à l'aspect plastique d'un projet : pour *Sans titre (Le Terril)*, par exemple, il s'agit réellement d'un tas de deux tonnes de confettis et non pas d'une structure recouverte, et je suis certain que cela opère vis-à-vis de la perception que l'on a de celui-ci. D'une certaine manière, je ne choisis pas vraiment les matériaux pour chaque projet, ils sont présents dès la conception, souvent au moment même où apparaît l'envie d'une réalisation. Je ne crois pas qu'un écrivain choisisse vraiment ses mots pour énoncer un récit : il le crée dans la matière même de ces mots. Je pense travailler un peu dans ce sens.

G.C.: Je sens beaucoup de proximité entre l'exposition *Solitaire* aux Bernardins et *Désert* à l'abbaye de Maubuisson. Est-ce qu'il s'agit, dans les deux installations, d'une image mentale, irréelle et fantasmagorique, que tu as cherché à partager avec les spectateurs ?

S.T.: Je dirais plutôt que j'opère des microdécalages, des déplacements, en assemblant des éléments du réel. J'ai l'impression d'être toujours très proche de la réalité, mais pour la mettre en lumière, j'ai besoin d'y opérer de micromodifications. J'ai toujours

Sans titre (Le Terril), p. 58, 59, 60-61

also obvious that a block of foam has the ability to modify the acoustics of a location, muffling and stifling it. So it is not easy for me to focus uniquely on the aesthetic appearance of a project: *Sans titre (Le Terril)*, for example, actually does feature a two-ton heap of confetti, and not a covered structure, and I am sure that this affects our perceptions. To an extent, I do not really choose materials for each project; they are present at the time of conception, often at the moment the desire to do something first appears. I don't think that a writer really chooses his words when recounting a narrative: he creates with the actual stuff of the words. I guess I work rather similarly.

G.C.: I feel a close affiliation between the 'Solitaire' exhibition at the Bernardins and 'Désert' at the Abbaye de Maubuisson. Behind these two installations is there some mental image, unreal and phantasmagorical, you are endeavouring to share with visitors?

S.T.: I'd say rather that I operate micro-shifts, displacements, by assembling elements of the real. My impression is that I always stick very close to reality, but in order to cast light on it, I need to perform these micro-alterations. I have always

apprécié la manière avec laquelle Johan Van der Keuken ou Werner Herzog opèrent certains *twists* du réel, afin de mieux le relater au sein de leurs films. Je ne suis pas certain d'avoir la volonté d'approcher la notion de fantasmagorique, mais si un geste que j'opère sur un objet ou une situation le fait basculer vers cette dimension-là, je ne l'empêcherai pas. Il est assez incroyable d'être invité dans la même année à travailler dans deux lieux aussi proches tant par leur histoire que par leur style architectural. Ces deux édifices cisterciens partagent également cette même rythmique de colonnes intérieures et de plafonds en croisée d'ogives. Il semble que, de manière inconsciente, j'en sois venu à composer un diptyque d'expositions qui dialoguent l'une avec l'autre. La dimension méditative, la force physique de ces lieux m'ont amené à travailler avec moins d'objets, laissant une place très forte à l'architecture elle-même. La présence humaine disparaît encore plus dans les projets que j'ai développés pour ces deux expositions. Outre l'installation *Insomnies*, où l'on peut voir des plantes anaphrodisiaques percer les matelas des lits d'un dortoir, l'ensemble des projets ne comporte pas ou peu d'éléments issus de l'environnement humain. Le vide et l'espace sont des éléments que j'ai pu appréhender de manière plus affirmée avec l'ensemble de ces projets.

Insomnies, p. 92, 94-95, 96-97

admired the way Johan Van der Keuken and Werner Herzog affect certain *twists* on the real so as to depict it in their films. I'm not sure I'm after the concept of the phantasmagorical, but if, in acting on an object or a situation, it tips over into that dimension, then I'll do nothing to prevent it. It is really extraordinary to be invited in the same year to work in two places so close in terms of history as well in architectural style. Thanks to their interior columns and their ceilings with intersecting ribs, these two Cistercian buildings partake of the same rhythm. It appears that I unwittingly ended up composing a diptych of exhibitions that dialogue one with the other. The meditative dimension of the venues, their physical impact led me to work with fewer objects, leaving a preponderant role to the architecture. Human presence recedes even more in the projects I developed for these two exhibitions. In addition to the installation *Insomnies*, showing anaphrodisiac plants growing through mattresses on dormitory beds, this group of projects comprises very few components of the human environment or none at all. The elements I apprehend the most acutely through this set of projects are emptiness and space.

Entre ciel et terre, 2015
Tronc de jeune frêne écorcé, fragment de miroir brisé /
Trunk of a young ash tree stripped of its bark, fragment of broken mirror
212 x 78 cm

G.C.: J'imagine que le choix de l'argile pour l'installation *Un peu plus loin* (2016) à Maubuisson conjugue une partie de ces réflexions : il s'agit d'un matériau à la fois brut et fragile, qui évolue dans le temps…

S.T.: L'argile m'est apparue comme un élément évident pour ce projet. Je prends un matériau qui fait sûrement partie des origines de la sculpture et propose avec lui une surface la plus lisse possible, avec une absence quasi totale de volume. C'est le déplacement des pierres sur celui-ci qui va faire écho à un geste primitif de modelage : une griffure, une scarification, qui convoque autant la notion du dessin que celle de la sculpture. Mais il y avait aussi l'envie de travailler avec un matériau d'une certaine instabilité : la surface d'argile crue se fissure au fur et à mesure de son séchage, et je découvre son aspect final au fil de l'exposition.

G.C.: Le son est omniprésent dans tes recherches. Tu es toi-même musicien et j'ai la sensation que tu le convoques souvent comme un matériau à part entière. Peux-tu m'en dire plus sur la manière dont tu l'utilises ?

S.T.: Je ne pourrai pas me qualifier de musicien, même si, en effet, j'aime travailler le son, la musicalité, au travers d'instruments électroniques

Un peu plus loin, p. 26-27, 28-29, 30-31

G.C.: I suppose the use of clay for the 2016 installation *Un peu plus loin* in Maubuisson arose from a facet of this analysis: it is a material at once raw and fragile, one that evolves over time.

S.T.: It seemed to me self-evident that clay would be part of this project. I take a material that undoubtedly played a role in the origin of sculpture and, with it, create the smoothest possible surface, one with an almost total lack of volume. It is the displacement of the stones on it that echoes the primitive gesture of modelling: a scratch, a scarification, convening as much the notion of drawing as sculpture. But there was also the desire to work on a material with a certain instability: the unfired clay surface cracks as it dries out and so I only discover its final appearance as the exhibition progresses.

G.C.: Sound has been omnipresent in your research. You are a musician yourself and my sense is you often employ sound as a fully-fledged material. Can you tell me some more about how you use it?

S.T.: I wouldn't describe myself as musician, even if it's true that I enjoy working with sound, with musical qualities, using electronic and traditional instruments. The

Les Formes du passage, 2015
Impressions Fine Art / Fine Art prints
26,5 x 40 cm

Sans titre (Je crois qu'il y avait une maison, il me semble y avoir vécu), 2010
Bibliothèque en meurisier, pierres blanches / Cherrywood bookcase, white stones
239 x 187 cm

ou traditionnels. La pratique du son et de la musique me permet de modeler en temps réel un flux. J'introduis ces notions de plus en plus dans mon travail, que ce soit avec des projets comme *From Walden to Space – Chapter II / The Hut* (2015), où la réplique de la capsule utilisée par les astronautes de la mission *Mercury Seven* est reconstruite comme une cabane en bois, et je me sers d'instruments de musique performés en live ; ou bien plus récemment avec *D'un soleil à l'autre*, installation qui est l'un des chapitres de l'exposition *Désert* à l'abbaye de Maubuisson. Cette installation se compose d'une antenne radiotélescopique qui capte les fréquences émises par le soleil, et de deux gongs qui vibrent et entrent en résonance en fonction des variations de ces fréquences. Il y avait l'envie avec cette installation de rapprocher de manière physique un objet si lointain. Les deux gongs martelés au rythme de ces fréquences font résonner une forte basse que l'on perçoit de façon corporelle, ainsi que des harmoniques qui apparaissent selon l'activité de l'astre. Je crois que j'ai abordé ce projet avec l'utopie de pouvoir ramener un micro-échantillon de l'énergie et de la puissance du soleil, avec ce que cela provoque d'inquiétant, d'instable, d'imprévisible. Ce projet me permettait d'interpréter un son qui n'existe pas, en le rendant

From Walden to Space – Chapter II / The Hut, p. 41, 42-43, 45, 46-47
D'un soleil à l'autre, p. 80, 81, 82-83

practice of sound, of music enables me to model a flux in real time. Increasingly, I've been introducing these notions into my work, in projects like *From Walden to Space – Chapter II / The Hut* (2015), where a replica of the capsule flown by astronauts on the Mercury Seven mission is rebuilt as a wooden hut and in which I use musical instruments performed live; or, more recently, in *D'un soleil à l'autre*, an installation forming one of the chapters in the exhibition 'Désert' at the Abbaye de Maubuisson. This installation comprises a radio-telescope antenna tuned to the frequencies emitted by the sun and two gongs that vibrate and resonate in accordance with variations in these frequencies. With this installation the intention is to bring an extremely remote object physically closer. Struck in time with these frequencies, the two gongs resonate with a loud, low sound that one perceives bodily, as one does the harmonics that appear in response to the sun's activity. I think I tackled this project with the utopian idea of capturing a micro-sample of the sun's energy and power, with all the uneasiness, instability and unpredictability this implies. This project enabled me to interpret a sound that does not exist, rendering it audible and physical: for, if all celestial bodies emit frequencies,

audible et physique : si tous les corps célestes émettent des fréquences, elles sont inaudibles dans l'espace, par le manque total de matière, d'atmosphère.

G.C.: Plusieurs de tes projets se réfèrent effectivement directement ou indirectement à l'espace, au cosmos. C'est un sujet qui semble intéresser beaucoup d'artistes, au fil des modes et des époques. Comment expliques-tu cet attrait ? Est-ce une manière d'approcher la recherche scientifique en l'envisageant depuis une pratique poétique ?

S.T.: C'est sûrement mon côté *Major Tom*… Cette impression d'être en flottaison avec l'espoir d'agripper quelque chose au passage. Tout semble beaucoup trop loin et beaucoup trop proche à la fois, ce qui force à se concentrer sur le fait de ne pas perdre la communication, le lien. Il y a aussi tout simplement ce rêve d'enfance d'être ailleurs, un ailleurs qui pourrait encore ne pas être complètement exploré, un espace de tous les possibles. Mais je m'intéresse autant au fond du jardin, qui peut aussi être un espace sans limites. Par exemple, le projet de capsule/cabane (*From Walden to Space – Chapter II / The Hut*) doit cristalliser sûrement mon rapport à ces deux terrains d'exploration. J'ai le souvenir, lors d'une expérience psychotrope,

From Walden to Space – Chapter II / The Hut, p. 41, 42-43, 45, 46-47

they remain inaudible in space due to the total lack of matter, of atmosphere.

G.C.: Several of your projects do indeed make explicit or implicit reference to space, to the cosmos. It is a subject that seems of interest to many artists, as fashion or epoch dictates. How do you explain this attraction? It is a way of addressing scientific research by considering it from a poetical standpoint?

S.T.: It's surely my *Major Tom* side… The impression of floating about, in the hope of being able to grab something on the way past. It all seems at the same time much too far away and much too near, forcing one to concentrate on not losing contact, the line. There is also quite simply that childhood dream of being somewhere different – an elsewhere not yet entirely explored, a space where anything is possible. But I'm no less interested in the bottom of a garden, which can also turn out to be a boundless space. For instance, the capsule/hut project (*From Walden to Space – Chapter II / The Hut*) must surely have crystallized my relationship with these two zones of exploration. During a psychotropic experience, I recall observing all the stars

d'avoir pu observer l'ensemble des étoiles concentrées en un grand cercle sur un sol de bitume. Je pense que ce paradoxe entre l'inatteignable et l'extrême proximité est un des vecteurs de mon travail.

G.C.: En t'accompagnant tout au long de l'exposition *Solitaire*, j'avais l'impression que lorsque tu as une idée, ou une intuition, tu cherches à lui donner une forme plastique très contractée, comme si tu voulais te débarrasser de tout complément anecdotique, pour atteindre quelque chose d'irréductible ou d'essentiel. Est-ce que c'est valable pour l'ensemble de tes pièces ?

S.T.: Oui, tu as raison. Ce n'est pas que l'anecdote me pose un problème, je n'y vois rien de péjoratif, et c'est même parfois pour moi le point de départ de projets. Par contre, il m'est nécessaire de trouver la forme la plus simple, la plus évidente, qui me permettra de contenir les paradoxes et les multiples entrées que je souhaite rendre possibles. C'est un peu comme si j'essayais de fabriquer une phrase avec le moins de virgules possibles, ce qui n'empêche pas plusieurs niveaux de lecture. Un enfant va commencer par dessiner un personnage en omettant de représenter son corps et son cou, mais simplement ses bras et ses jambes accrochés à sa tête. Bizarrement, nous ne percevons

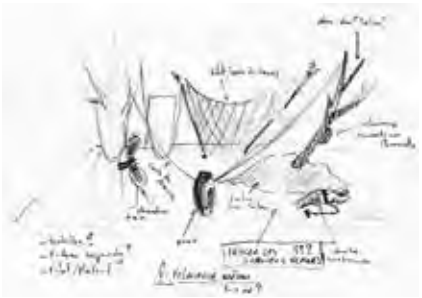
congregating around a large circle on a piece of ground covered in bitumen. I think that this paradox between the unattainable and extreme proximity is one of the vectors behind my work.

G.C.: While accompanying you throughout the entire 'Solitaire' exhibition, I got the impression that when you have an idea, or an intuition, you seek to provide it with a concentrated three-dimensional form, as if you wanted to dispense with the storytelling aspect completely, in order to attain something irreducible or essential. Is this valid for all your pieces generally?

S.T.: Yes, you're right there. It's not that anecdote poses a problem for me, I don't see it as at all pejorative, and in my case it can even sometimes function as a starting point for a project. On the other hand, I feel the necessity of arriving at the simplest, the most obvious form that enables me to contain the paradoxes and the many ways that I want to make possible. It's a bit like I'm trying to construct a sentence with the fewest possible commas, though this does nothing to prevent a number of different levels of reading. A child will start drawing a figure without representing the body or neck, with just arms and legs stuck on a head.

Soleils, 2014
Vidéo en boucle / Video loop
5' 17"

Hiver, 2012
Citronnier, motte de terre, argile auto-durcissante, table /
Lemon tree, mound of earth, self-hardening clay, table
Dimensions variables / Variable dimensions



Esquisse *(Vie sauvage)*, 2011

pas ce personnage comme un monstre, mais comme une figure humaine. Il me semble qu'une quantité trop importante d'informations empêche la perception de s'échapper, d'errer. J'ai besoin de laisser la place à une résonance non contrôlée, une persistance rétinienne, ou un acouphène. J'essaie d'approcher la simplicité qu'une image mentale peut avoir. C'est sûrement aussi pour cela que certains de mes projets imposent une mise à distance du spectateur.

G.C.: J'aime bien penser que certaines expositions (celles que j'essaie d'imaginer pour ma part) sont des lieux captifs, où quelque chose se joue comme à l'intérieur d'un roman. Un moment de rupture avec la réalité, avec l'espace-temps d'une journée, où notre conscience est aiguisée, notre cerveau disponible et notre corps « engagé » dans une tension physique avec les œuvres. J'ai remarqué qu'il était assez difficile de photographier certaines de tes installations, car tu joues sur des sensations subtiles qui convoquent plusieurs de nos sens. Cherches-tu à atteindre une sorte d'exclusivité dans la relation que tu noues avec tes spectateurs ?

S.T.: Je définis la plupart de mes projets comme des *situations* plutôt que des *installations*. En ce sens, oui, ce que va vivre, éprouver, ressentir une personne

Oddly, we do not perceive this shape as a monster, but as a human figure. It seems to me that too high a volume of information prevents our perceptions from being able to escape, to wander. I need to leave space for an uncontrolled resonance, as with persistence of vision and tinnitus. I try to approach the simplicity a mental image can possess. This is surely also why some of my projects place the viewer at a distance.

G.C.: I fondly think that certain exhibitions (those I myself try to conceive of) are captive places where something is being acted out, like in a novel. It's a moment that offers a break with reality, with the space-time of a day, when our consciousness grows sharper, our brain more receptive, and when our body is 'engaged' in physical tension with the artworks. I've noticed that it's rather hard to photograph some of your installations, because you rely on subtle sensations that mobilise several of our senses at once. Is your intention to attain a sort of exclusiveness in the relationship you forge with your viewers?

S.T.: I define the majority of my projects as *situations* rather than *installations*. In this sense, yes, what a person will live, experience, feel is especially important to me. In a cinema

Vie sauvage, 2011
Détail / Detail

me tient particulièrement à cœur. Dans une salle de cinéma, on partage un espace avec beaucoup d'autres personnes, et malgré tout, on est seul devant l'écran, seul dans la relation avec l'objet filmique que l'on regarde. Je ne m'adresse pas à un groupe abstrait que l'on appelle *public*, mais je pense à l'individu et à sa relation à la situation que je propose, et aussi à sa manière de l'habiter. J'éprouve parfois la nécessité de créer un sas hors du réel pour que cela puisse exister. Une salle fermée, un silence, un changement de luminosité par exemple : un conditionnement qui peut permettre une concentration. J'aime d'ailleurs lorsque l'on doit ouvrir une porte pour découvrir une œuvre. En effet, tout cela n'apparaît pas dans la documentation sur mon travail, en tout cas difficilement par la photographie. J'ai conscience que la plupart des gens découvrent le travail des artistes par sa diffusion médiatique plus que par l'expérience réelle. Mais je crois aussi à la transmission par l'oralité, la rumeur, ce que l'on raconte d'une œuvre. Certaines pièces que l'on m'a racontées, sans que j'en voie d'image, comptent autant pour moi que celles que j'ai pu vivre, elles existent aussi précisément.

G.C.: On continue à envisager la forêt, la montagne ou l'océan comme des promesses d'aventures, alors même que

one shares a space with many other people, yet, despite this, one is sitting alone in front of the screen, by oneself facing the film object one is watching. I am not interested in addressing an abstract group called *the public*; I think instead of the individual and of his relationship to the situation I unfold before him, and also of the manner he will dwell within it. I sometimes feel the need to frame a space cordoned off from reality so it can exist. A closed room, a silence, a fluctuation in luminosity, for instance: such conditioning facilitates concentration. I like it too when, so as to discover an artwork, one has to open a door. In effect, all of this doesn't transpire from documentary accounts of my work, and in any case not easily from photographs. I'm aware that the majority of people come into contact with an artist's work through what appears in the media more than by hands-on experience. But I also believe in transmission by word of mouth, through the rumours that circulate about a work. Certain pieces I've been told about, without even seeing pictures of them, count as much for me as those I've experienced first-hand – they are no less present to me.

G.C.: People continue to think of the forest, the mountain and the ocean as harbouring the promise of adventure,

Vie sauvage, 2011
Installation *in situ* / In situ installation,
(Patio de La maison rouge, Paris, France)
Bois, cordes, chaînes, sciure de bois, matériaux divers /
Wood, ropes, chains, sawdust, mixed media
Dimensions variables / Variable dimensions

Pages 158-159
Les Crieurs, 2013
Cinq projecteurs vidéo, cinq haut-parleurs monophoniques / Five video projectors, five monophonic speakers
Vidéo en boucle / Video loop
14'19"

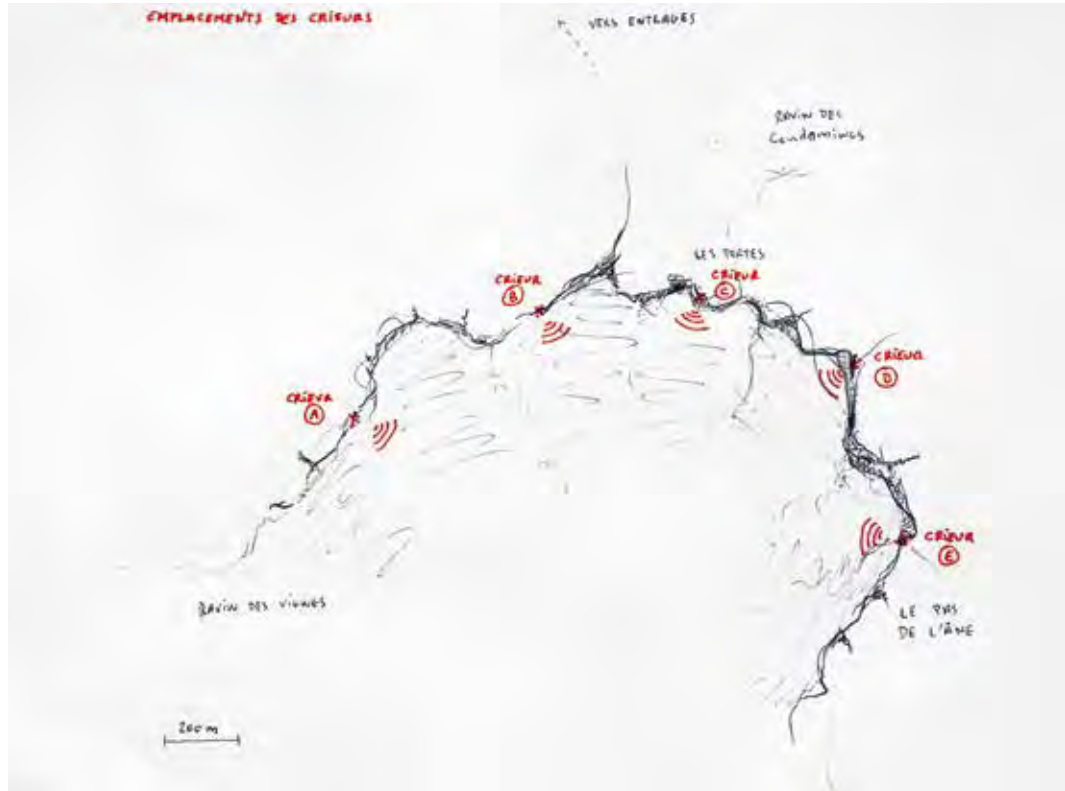
chaque kilomètre carré de la planète est cartographié et numérisé. Est-ce que tes projets sont une survivance de notre relation occidentale et romantique à la nature et au paysage ?

S.T.: La notion de voyage immobile est présente dans beaucoup de mes projets. Elle recoupe cette situation de frustration et d'imaginaire fantasmé. De la même manière, ce que l'on nomme « sauvage » est une idée qui me paraît importante à remettre en jeu. Je m'attache parfois à mettre en abyme cette notion : ce que j'ai pu expérimenter en proposant *La Meute* pour la biennale d'Estuaire à Nantes en 2009[3]. Tout en demandant à une ville de céder un morceau de territoire à des loups, je mettais à l'épreuve notre rapport au fantasme du sauvage, et surtout j'essayais de mettre en évidence ce qu'il en restait. Malgré tout, le fait que tout soit exploré, numérisé aujourd'hui, n'empêche nullement l'aventure. C'est une notion qui se réinvente à toutes les époques. Sans aller plus loin forcément. Ce qui m'intéresse, c'est la forme fantasmée de l'ailleurs, avec ses archétypes, et surtout son caractère inatteignable, la façon avec laquelle elle intègre fatalement la déception. Si l'élément naturel ou l'idée de nature est présent dans mon travail, c'est aussi tout simplement que je me retrouve souvent dans ma vie confronté aux grands espaces :

La Meute, p. 16, 18-19, 20-21

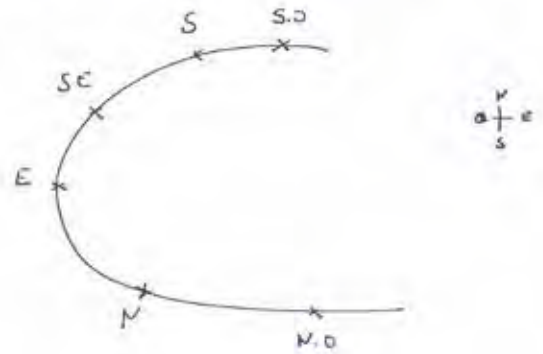
while at the same time every square kilometre on the planet has been mapped and digitised. Are your projects a throwback to our romantic Western relationship to nature and landscape?

S.T.: The notion of travelling without moving is present in many of my projects. It overlaps with a situation of frustration and of imaginative fantasy. By the same token, what people call 'wild' is an idea I see as worth putting back on the table. It's a notion I've occasionally endeavoured to stage within my work, attempting it as a *mise en abyme* with *La Meute* at the Biennale Estuaire in Nantes in 2009.[3] My request to the authorities to release wolves over part of the city was my way of testing our relationship to the phantasm of 'the wild', my primary aim being to highlight what is left of it. All in all, the fact that everything has been explored and digitised today by no means renders adventure impossible. It is a notion that has been reinvented in every era. I don't want to labour the point, needless to say. What interests me now is the fantasy form of the elsewhere, with its archetypes, and especially with its unattainable character and the way disillusion is inevitably incorporated into it. If natural elements or the idea of nature are present in my work it's also quite simply because in my life I often



Les Crieurs, 2013
Repérages du cirque et croquis préparatoires / Corrie spotting and preparatory drawings

"crieurs", placés sur le pourtour du cirque du Pas d'Entraygues.



Les crieurs sont nommés par rapport à leur situation géographique
(SO, S, SE, E, N, N.O)

1 Cri d'appel

(A)

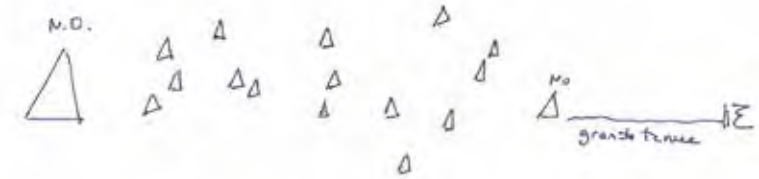
(B) Dans le même ordre : alterner silences réguliers et irréguliers

Grand silence ≃ 15'

2 Questionnement

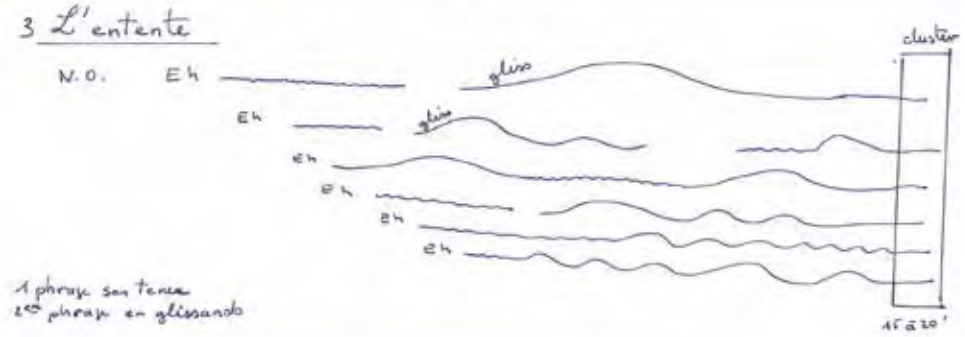
① N.O. Relance l'appel ▷ ? Ξ ? silence pas entendu
② N.O. Redis l'appel ▷ Ξ = 5' Ξ ≃ 10'
③ △ Réponses aléatoires sur △ 3 à 4 fois.

③ ④



△ réponses aléatoires 3 à 4 fois

3 L'entente



Ξ Silence 1 mn

4 Dialogue

① Cris courts, sur différentes hauteurs.
Dialogue entre S.O. et S. 5 à 6 sons chacun.

②

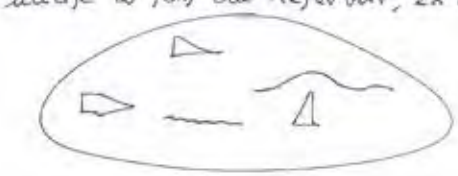
S.O. lance un cri, S répond par un autre (3 fois)

③ Le son de S.O. passe enfin à S et circule jusqu'à N.O 3 fois de suite, la 3ème fois en décélérant pour Ξ

Silence 1 mn.

5 Apaisement

Chacun utilise les sons du réservoir, en allant vers le silence.



Les Crieurs, 2013
Étude de partition en collaboration avec Cécile Pagès / Score study in collaboration with Cécile Pagès

Le 19 juillet 2013, nous nous sommes réunis dans la montagne, aux Portes d'Entrages, qui s'ouvrent sur un cirque rocheux. Cinq crieurs se sont postés autour de ce cirque, à environ 200 mètres l'un de l'autre, encerclant ainsi le paysage. À partir d'un scénario temporel préalablement défini, les cris ont commencé, raisonnant entre les montagnes. Chaque crieur était équipé d'une caméra frontale captant ainsi les mouvements de tête et le paysage qui lui faisait face, ainsi que d'un microphone. L'installation réunit l'ensemble des cinq vidéos respectant l'emplacement des crieurs, retraçant la performance.
/
On 19 July 2013, we all met up in the mountains, at Les Portes d'Entrages, which opens onto a rocky cirque. The five criers were posted around the cirque, about 200 metres apart, thereby encircling the entire landscape. Based on a predetermined timeframe, the cries started up, resonating among the mountains. In addition to a microphone, each crier was equipped with a front-facing camera that recorded both the movements of the head and the scenery in front. The performance presented in the installation features all five videos filmed from the positions of the criers.

Tache de monde II, 2015
Sérigraphie monochrome sur papier d'art / Monochrome screenprint on art paper
100 x 150 cm

Le Magicien, 2013
Vidéo en boucle / Video loop
9' 35"

j'y retrouve un ensemble de forces, de notions et de paradoxes qui me tiennent à cœur et qu'il me semble important de cristalliser, de mettre en tension.

G.C.: Je sais que tu ne cherches pas à créer de polémique ou à te poser en un quelconque activiste, mais tu as pourtant dû affronter quelques résistances lorsque tu as proposé ce projet, *La Meute*, en 2009. Peux-tu me dire quelques mots au sujet de cette aventure ?

S.T.: En effet, je m'attendais à de vives réactions en élaborant ce projet. Lorsque l'on déplace ce que l'on a pris pour habitude de voir dans un endroit dédié (les animaux dans des parcs pour les animaux, les humains dans des parcs pour les humains), l'état de notre monde nous saute aux yeux. Les associations de protection pour les animaux se sont mobilisées autour de ce projet. Certaines l'ont défendu, d'autres le dénonçaient. Certains « anti-loups » ont menacé de venir tuer les bêtes. Nous avons dû travailler avec une entreprise de sécurité (étrangement nommée Lynx…) pour assurer la protection des loups. Les rumeurs alimentaient les polémiques : il se racontait qu'un loup s'était échappé, que je leur donnais publiquement des animaux vivants à manger… Les histoires dépassaient la réalité. La situation la plus violente a été lorsqu'un

La Meute, p. 16, 18-19, 20-21

find myself confronted with wide open spaces. In it I discover a set of forces, concepts and paradoxes close to my heart and which it seems important to me to crystallize, to put under tension.

G.C.: I know you don't want to stir up a polemic or adopt some vague activist stance, but nonetheless your wolf pack project, *La Meute*, in 2009, was met with a measure of resistance. Can you tell me something about those events?

S.T.: In point of fact, as I was building towards this project I had expected some strong reactions. When one moves what people have become used to seeing in one specific place (animals in parks for animals, humans in parks for humans), the state of our world jumps out at us. Animal welfare associations moved into action. Some defended the project, others denounced it. Certain 'anti-wolf' militants threatened to come and kill the animals. To ensure the wolves' protection we had to work with a security company (named, bizarrely enough, Lynx). The uproar was exacerbated by false rumours: it was said that a wolf escaped, that I publicly gave them live animals to eat. Fiction was stranger than reality. The most violent situation occurred with the intervention of an

groupe anonyme est intervenu, chaque individu coiffé d'un masque de loup intégral. Intervenant une première fois lorsque je donnais une conférence, je trouvais l'initiative plutôt pertinente, même si leur discours faisait allusion à des problèmes politiques locaux qui me dépassaient. Mais la seconde intervention fut d'une tout autre violence : armés de battes de base-ball et de bouteilles en verre remplies de goudron, ils se sont mis à saccager le Lieu Unique (centre d'art nantais), sa bibliothèque et les œuvres qui y étaient présentées. Plus tard, nous avons voulu entrer en dialogue à visage découvert avec ces personnes, ce qu'elles ont refusé. La ville a dû déposer une plainte contre leur action. J'ai alors été interrogé par le commissaire local qui semblait me soupçonner d'être l'instigateur de tout cela en voulant continuer mon projet… Mais tu évoques le terme d'aventure, et, si aventure il y a eu, c'est à un autre endroit que je l'ai vécue : j'ai pu pendant plus d'une année travailler avec ces personnes qui toute leur vie élèvent des loups dans une forêt et vivent avec eux. Arpenter un parc de nuit au milieu d'une ville en compagnie de loups fut un moment que je ne pourrai oublier : rarement la peur et la fascination se trouvaient autant liées. Cette rencontre humaine et animale a été d'une force que je n'imaginais pas en échafaudant ce projet.

anonymous group, each member of which was wearing a complete wolf mask. At their first intrusion while I was delivering a lecture, I found their action not without relevance, even though their demands referred to local political problems beyond my remit. But the second intervention was much more violent: armed with baseball bats and glass bottles filled with tar, they started ransacking the Lieu Unique (the Nantes art centre), its library and the works on display. Later we wanted to set up a face-to-face dialogue with these people, but they refused. The city had to lodge a complaint against their action. At this stage I was questioned by the local police chief, who seemed to suspect me of being behind it all as a way of promoting my project. But you used the term 'adventure' and, if adventure there was, it was during my time at a quite different venue. For more than a year I worked with people who spend their entire lives raising wolves in the forest and living with them. Striding in the dead of night through a park in the middle of a city in the company of wolves is an experience I am not likely to forget: seldom have fear and fascination been so intimately linked. This encounter between the human and the animal was of a power I never dreamt of when setting out on the project.

G.C.: Cette meute pouvait s'envisager comme le retour du sauvage dans l'espace domestique : quelque chose qui n'est pas sans évoquer les relations entre la banlieue et le centre, comme si l'espace à protéger était toujours au milieu, sous la menace de la « bordure ». Jean de Loisy a très bien exprimé cette situation : « 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 […][4]. » Avais-tu pensé à ces résonances à rebondissement, qui soulèvent des questions forcément politiques ?

S.T.: La plupart des villes sont construites en cercles concentriques, et nous repoussons à l'extérieur tout ce qui peut être perturbant. Sans vouloir m'engager dans une analogie maladroite, oui, il y avait avec ce projet l'envie de remettre au centre ce que l'on a repoussé vers la périphérie, et pour le cas du loup, jusqu'à son extermination totale du territoire français. Les loups reviennent naturellement depuis quelques années par les montagnes du Sud, mais sans que cela ne soit dû à une volonté maîtrisée. Chaque époque cristallise ses peurs par des figures symboliques et le terme de *loup* est à la racine d'un certain nombre de mots désignant ce qu'une société rejette : *voyou* vient de *Vainlaiwarou* qui désignait le loup-garou dans les villages de l'Artois, *lupanar* se compose de *lupa* qui désigne la louve, et le mot *loup* est utilisé pour nommer ce qui manque, ce que l'on a oublié ou raté dans un récit. Bien sûr, j'avais envie de *déranger* (littéralement) et de porter un regard sur ce qui nous reste de sauvage, et sur ce que l'on a banni de nos villes. Le fait d'introduire une meute de six loups dans un parc public a désordonné, re-dessiné le parc lui-même. Puisqu'il ne pouvait plus être entretenu en raison de ma proposition, l'espace public s'est modifié : les loups dessinaient leurs propres allées, rongeaient les équipements publics… Mais si j'invitais six loups à venir séjourner dans ce parc au milieu de la ville, j'invitais en même temps six auteurs à écrire dans un recueil nommé *La Meute* (Emmanuel Adely, Thibault Capéran, Joseph Confavreux, Claire Guezengar, Olivia Rosenthal, Georgina Tacou). Puisque la présence du loup a toujours engendré des récits, il était important pour moi que de

G.C.: The wolf pack might be considered as signalling the return of the wild into the domestic realm: something not too dissimilar to the relation between suburb and city centre, as if the space requiring protection is always in the middle, under threat from the 'edges'. Jean de Loisy sums up the situation very well: 'The work is at the same time a tale, the return of the wolves, and an analysis of the architecture of the late Middle Ages, when fortresses opened their loopholes, lowered their towers and replaced their function in warfare with the hazardous and sophisticated art of the court of love, and with a political critique. Subtly deployed, this last contests the fear, amplified by reactionaries, of suburban neighbourhoods reduced to images of hordes of "wildlings", of hooligans, determined to engulf the defenceless middle-class city.'[4] Were you thinking of these layers of resonance that raise questions that are inevitably political?

S.T.: The majority of cities have developed in concentric circles and their disruptive elements have been ejected to the outer limits. Without wanting to engage in what would be an awkward analogy, yes, in this project there was an idea of putting back in the centre something long expelled to the periphery, and, in the case of the wolf, to the point of being totally exterminated in France. Wolves have been returning naturally for a few years in the southern mountains, but no actual policy is being enacted. Each era embodies its fears in symbolic figures and the French for wolf, *loup*, forms the root of a number of words designating whatever society rejects: *voyou* (hooligan) comes from *Vainlaiwarou*, a term for 'werewolf' in the villages of the Artois; *lupanar* (brothel) is composed of lupa, meaning the she-wolf; while the word *loup* itself is used as a term for something missing, something forgotten or muddled up in a story. Of course, I wanted to *disarrange* (literally) and to cast a light on what remains wild in and for us, as well as on what has been banished from our cities. To lead a pack of six wolves into a public park means disordering, redesigning the park. Since, during the course of my intervention, the public space could no longer be maintained, it was transformed: the wolves inscribed their own pathways, gnawed at the urban furniture, etc. As well as inviting six wolves to come and spend time in this central city park, however, I also invited six authors (Emmanuel Adely, Thibault Capéran, Joseph Confavreux, Claire Guezengar, Olivia Rosenthal and Georgina

La Meute, p. 17

La Verticalité des mondes, 2012
Photographie couleur / Colour photograph
44,5 x 28,5 cm

Une histoire vraie, 2016
Acier, néons / Steel, neon
300 x 500 x 40 cm

Sommeil, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
(Parvis de l'Hôtel de Ville de Paris, France)
Glace, bois, moteurs, souches d'arbres échouées, système de refroidissement /
Ice, wood, motors, washed up branches, cooling system
Environ 50 x 12 m / Approx. 50 x 12 m

nouvelles histoires soient racontées par des écrivains, tout en questionnant la nature de *la Bête* d'aujourd'hui.

G.C.: Tu as déjà eu l'occasion d'explorer beaucoup de situations d'exposition dans ta carrière (espace public, biennales, galeries, musées…).Y a-t-il encore des lieux, des configurations, qui excitent ton imaginaire ? Plus généralement, quels projets as-tu dans tes cartons qui n'ont jamais pu être réalisés encore ?

S.T.: Je ne suis pas à la recherche de nouveaux lieux en particulier. À l'heure actuelle, mon travail m'a permis de pénétrer différents univers, de partager avec différents corps de métier : éleveurs de loups, maçons, astronomes, forains, chef d'orchestre… Ce sont plutôt ces situations d'échanges, d'apprentissage, déclenchées par un projet, qui attisent mon intérêt, le fait de pouvoir m'insérer dans de nouveaux microcosmes liés à des savoir-faire, et d'être sans cesse dans un rapport de découverte.

G.C.: Pourrais-tu m'expliquer la façon dont tu envisages ton propre « rôle » d'artiste, vis-à-vis de ton public bien sûr, mais peut-être aussi plus globalement au sein de la société que nous habitons ? Je sais que c'est une question complexe !

Tacou) to write texts for an anthology entitled *La Meute*. Since the presence of the wolf has always afforded subject matter for storytelling, I thought that in questioning the nature of *the Beast* of today it was important to have some new tales written by authors.

G.C.: During your career you have already had the opportunity of exploring various exhibition situations (public spaces, biennials, galleries, museums, etc.). Are there other venues or configurations that might also excite your imagination? More generally, what projects do you have still on the drawing board that have not as yet materialised?

S.T.: I am not looking for any new places specifically. At present, my work enables me to enter various realms and to come into contact with various professions: wolf breeders, masons, astronomers, fairground people, orchestra conductors. In fact, my interest is kindled rather by the situations of exchange, of apprenticeship occasioned by a project, by the fact of being able to introduce myself into new microcosms where each has his own expertise, and to be constantly forging relationships through which I make discoveries.

G.C.: Could you explain your view of your specific 'role' as an artist, with

J'ai la sensation que tu cherches à transmettre une certaine relation au monde, une certaine éthique peut-être ?

S.T.: N'est-il pas aussi vain de chercher un rôle aux artistes que de chercher une fonction à l'art ? J'essaie de dissocier ma pratique artistique de ma pensée citoyenne. Surtout dans une époque où la légitimité de l'existence de l'art pour elle-même est mise à mal. On attend de plus en plus des artistes d'être politiquement et socialement « engagés » à travers leur travail, on nous voudrait médiateurs sociaux, écologistes, humanistes… Comme si nous pouvions soigner les maux d'une société. Je défends d'autant plus fortement le travail d'un artiste comme vecteur de ses angoisses, de ses peurs, de ses émerveillements, de ses démons, de ses paradoxes et incohérences… Cela étant dit, je ne m'exclus pas de la société lorsque je travaille, et, à cette échelle, oui, je pense que je peux insuffler mes utopies, penser quel peut être mon rapport au monde et le partager. Mais j'essaie de laisser le travail lui-même exempt de ces idéaux, si la nature même de ce qui l'anime ne se trouve pas à ces endroits.

respect to your public, of course, but perhaps also more generally, within the society we live in? I know it's a complicated question. I have the feeling you're attempting to transmit a certain relation to the world, a certain ethics perhaps?

S.T.: Maybe it's as pointless trying to find a role for artists as a function for art? I try to separate my artistic practice from my concerns as a citizen. Especially in an age when the legitimacy of the existence of art for itself is being put through the mill. Increasingly the expectation is that, through their work, artists should be politically and socially 'committed'; we are meant to act as social, ecological, humanist mediators. As if we were able to heal the ills of society. I defend all the more strongly the work of an artist as a vector for his angst, his fears, his sense of wonder, his demons, his paradoxes and inconsistencies. That said, I don't cut myself off from society when I work, and, on that level, yes, I think I might be able to breathe life into my utopias, reflecting perhaps on my relation to the world and sharing it with others. But I try to keep the work itself free from these ideals, as if the nature of what drives it resides in fact somewhere else.

Gaël Charbau est critique d'art et commissaire d'exposition indépendant. Il est responsable de la programmation arts plastiques au Collège des Bernardins, à Paris, et chargé du développement de l'art contemporain pour Universcience (Palais de la découverte et Cité des Sciences).
Gaël Charbau is an art critic and independent exhibition curator. He is head of the visual arts programme at the Collège des Bernardins, in Paris, and director of contemporary art development at Universcience (Palais de la Découverte and Cité des Sciences).

Notes
1. Étienne Klein, entretien avec Anne-Sophie Novel, *Le Monde*, 15 mai 2015.
2. Le terme « machine célibataire » est développé par Michel Carrouges dans *Les Machines célibataires*, paru en 1954, qui repère cette « forme » ou cette entité aussi bien dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka que chez Roussel. Deleuze et Guattari l'étudieront d'un point de vue philosophique, tandis qu'Harald Szeemann lui consacrera une exposition en 1975 intitulée *Les Machines célibataires*, au musée des Arts décoratifs de Paris.
3. Durant l'été 2009, à l'occasion de la biennale Estuaire de Nantes, l'artiste a fait fermer une partie des douves du château des Ducs de Bretagne (paysagées comme parc public) pour y introduire une meute de loups.
4. « Hors des lois », extrait du texte de Jean de Loisy paru dans le catalogue *Stéphane Thidet, acte I*, coédition Lab-Labanque (Béthune) / Le Grand Café (Saint-Nazaire) / Le CRAC Alsace (Altkirch) / galerie Aline Vidal (Paris), 2010.

Notes
1. Étienne Klein, interview with Anne-Sophie Novel, *Le Monde*, 15 May 2015.
2. The term *machine célibataire* was developed by Michel Carrouges in *Les Machines célibataires*, published 1954, detecting this 'form' or entity in Kafka's *The Penal Colony* as well as in the work of Raymond Roussel. Deleuze and Guattari went on to study the phenomenon from a philosophical viewpoint, while Harald Szeemann devoted an exhibition to it in 1975 entitled 'Les machines célibataires' at the Musée des Arts Décoratifs, in Paris.
3. During summer 2009, on the occasion of the Biennale Estuaire in Nantes, the artist closed off a section of the moat around the château of the dukes of Brittany (now laid out as a public park), releasing into it a pack of wolves.
4. 'Hors des lois', an extract from a text by Jean de Loisy published in the catalogue *Stéphane Thidet, acte I*, co-edition Lab-Labanque (Béthune) / Le Grand Café (Saint-Nazaire) / Le CRAC Alsace (Altkirch) / galerie Aline Vidal (Paris), 2010.

À rebours, 2013
Briques de terre cuite, chevrons / Terracotta bricks, rafters
Environ 280 x 100 x 100 cm / Approx. 280 x 100 x 100 cm

Les Insoumises, 2013
Ensemble de micro-sculptures, matériaux divers (cirage, aiguilles, pierres taillées, épine, etc.) /
Group of micro-sculptures, mixed media (shoe polish, needles, dressed stones, thorn, etc.)
Dimensions variables / Variable dimensions

Corps morts (Les Inséparables), 2013
Bornes en béton récupérées dans l'espace public, sangles / Concrete bollards retrieved from the public space, straps
Environ 140 x 30 x 30 cm / Approx. 140 x 30 x 30 cm

Fagot, 2014
Jeune chêne, anciennes poutres de chêne / Young oak, old oak beams
310 x 50 x 50 cm

Poussières, 2011
Deux séries de trois photographies / Two series of three photographs
Impressions jet d'encre / Inkjet prints
9 x 13 cm

La Dame blanche, 2013
Texte, objets récupérés dans une maison abandonnée : chambre à air, chemise, piton en acier /
Text, found objects in an abandoned house: inner tube, shirt, steel peg
Dimensions variables / Variable dimensions

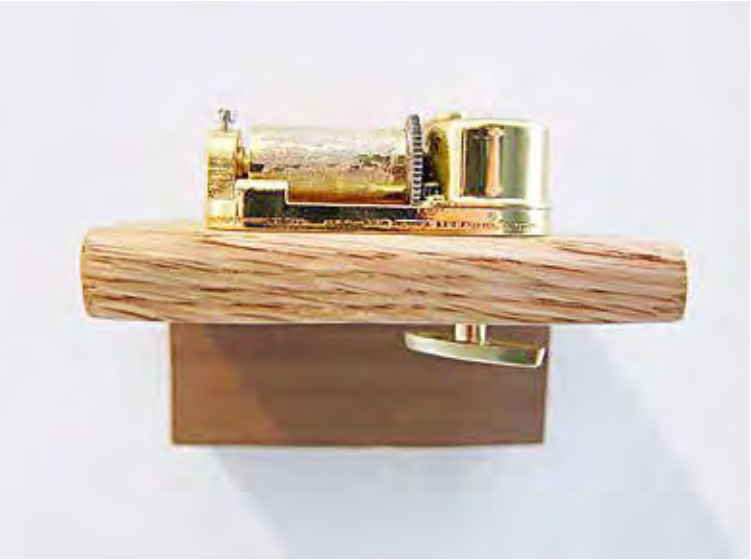
Un pas de plus et elle apparut. Lumineuse et trop grande pour ce petit salon en ruine.
Effrayés, notre rencontre fut brutale. Tous deux emmêlés dans une panique, mes cheveux
et son plumage ne se dissociaient plus. Mes pieds brisaient les éclats de verre qui tapissaient le sol.
D'un élan vif, ses serres lachèrent prise. À ce moment précis, nos yeux se sont croisés.
Essayant de s'enfuir, l'oiseau alla frapper la vitre de l' unique fenêtre de la pièce.
Pour que ses plumes cessent de s'abîmer, je partis doucement.
One more step and it appeared. Luminous and too large for this small, dilapidated lounge.
We were frightened and our encounter was violent. In our panic, we got tangled up and my hair and her plumage could
no longer be separated. My feet broke the pieces of glass carpeting the ground. In a quick movement, its talons let go.
At this precise moment, our eyes met. Attempting to flee, the bird hit the glass of the only window in the room.
To prevent its feathers from becoming more damaged, I quietly left.

Ask, 2002
Vidéo en boucle / Video loop
2'

Fantôme, 2011
Phares de camion, bois, câbles, batteries / Truck lights, wood, cables, batteries
600 x 250 x 320 cm

L'innocent (Ulysses Ulysses), 2012
Papillon / Butterfly
12 x 12 cm

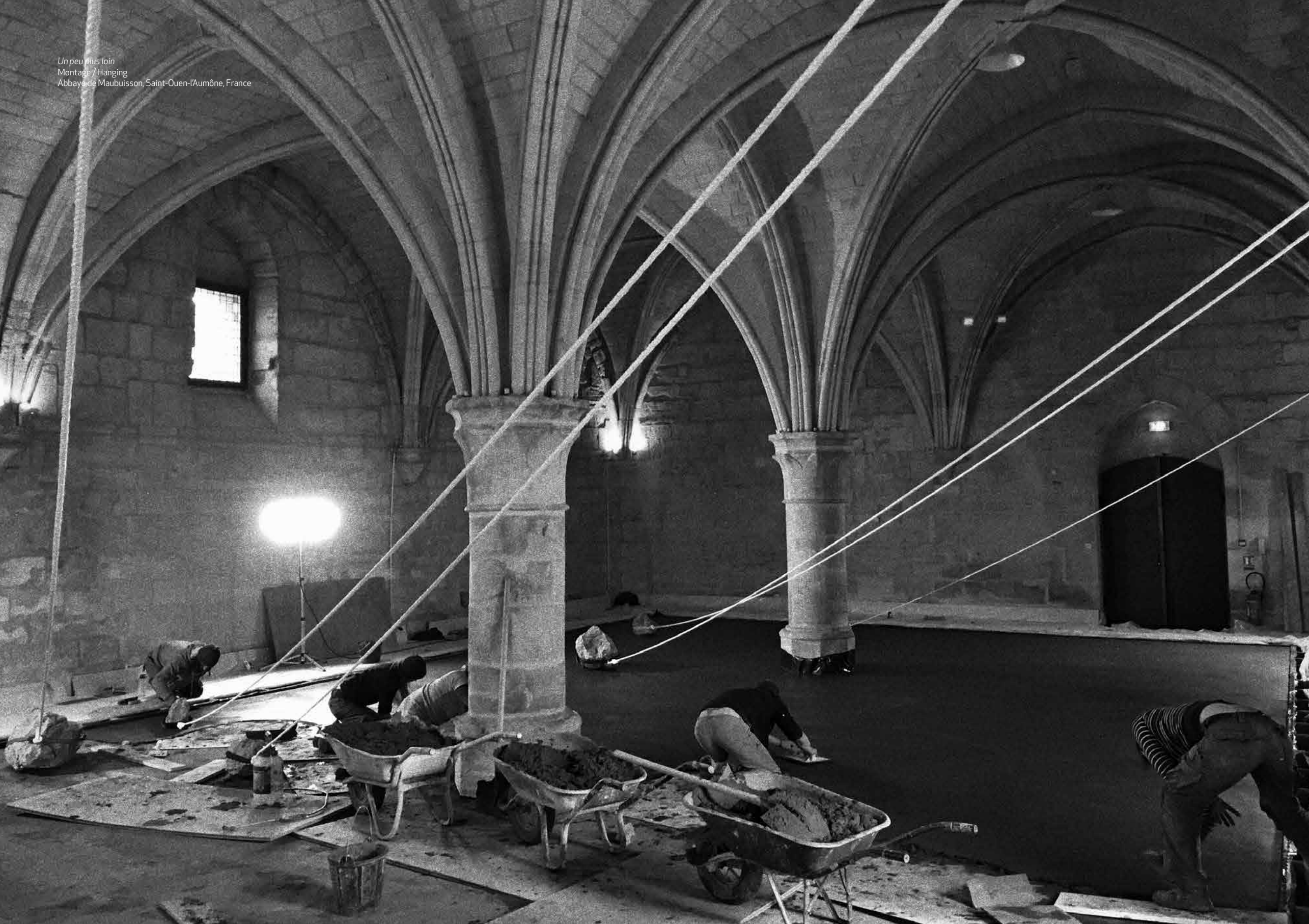
Le Passeur, 2009
Photographie couleur / Colour photograph
56 x 41 cm



La Vie en rose, 2013
Mécanisme musical dont toutes les notes ont été poncées sauf les trois premières, bois /
Music box (all the notes have been ground except the first three), wood
8 x 10 cm

Rêve d'une tour
Construction
Entrepôt Acipar, Le Bourget, France

Au bout du souffle
Montage / Hanging
me Collectors Room Berlin, Berlin, Allemagne / Germany



Un peu plus loin
Montage / Hanging
Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, France

Sommeil
Montage / Hanging
Parvis de l'Hôtel de Ville de Paris, France

Solitaire
Montage / Hanging
Collège des Bernardins, Paris, France

Sans titre (Le Terril)
Préparation / Preparation
Le Grand Café, Saint-Nazaire, France

La Meute
Préparation / Preparation
Les Loups du Castel, Le Castellet, France

For Emptiness
Répétition / Rehearsal
Castel Rock State Park, Californie / California, USA

Sans titre (La Crue)
Montage / Hanging
Galerie Aline Vidal, Paris, France

Les Crieurs
Repérage / Reconnoitring
Col de Vachières, France

Index des œuvres / Index of works

Une histoire vraie, 2016
Acier, néons / Steel, neon
300 x 500 x 40 cm
Ex. unique + 1 EA / Single copy + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Association Monsieur C., Cramont

Solitaire, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
Eau, bois, moteurs, souches d'arbres échouées, câbles / Water, wood, motors, washed up branches, cables
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. Rubis Mécénat cultural fund pour le Collège des Bernardins, Paris

Esquisses préparatoires *(Solitaire),* 2016
Encre et aquarelle sur papier /
Ink and watercolour on paper
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

Sommeil, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
Glace, bois, moteurs, souches d'arbres échouées, système de refroidissement / Ice, wood, motors, washed up branches, cooling system
Environ 50 x 12 m / Approx. 50 x 12 m
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. Nuit Blanche 2016,
Ville de Paris, production Agence Eva Albarran, Fonds de dotation Emerige

Un peu plus loin, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
Argile noire de Picardie, sable, huile de lin, pierres, plancher / Black Picardie clay, sand, linseed oil, stones, floor
23 x 12 m
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. abbaye de Maubuisson,
Saint-Ouen-l'Aumône,
production Agence Eva Albarran, Paris

Esquisses préparatoires *(Un peu plus loin),* 2016
Encre et aquarelle sur papier /
Ink and watercolour on paper
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

D'un soleil à l'autre, 2016
Antenne radiotélescopique captant les fréquences émises par le soleil, deux gongs, amplificateur, audio-transducteurs /
Radio-telescope antenna capturing the frequencies emitted by the sun, two gongs, amplifier, audio transducers
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. abbaye de Maubuisson,
Saint-Ouen-l'Aumône,
production Agence Eva Albarran, Paris

Insomnies, 2016
Installation *in situ* / In situ installation
Six lits de dortoir en acier, matelas, foin, terre, gattiliers, lampes horticoles /
Six steel dormitory beds, mattresses, straw, earth, monk's pepper, horticultural lamps
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. abbaye de Maubuisson,
Saint-Ouen-l'Aumône,
production Agence Eva Albarran, Paris

From Walden to Space – Chapter II / The Hut #0, 2015
Bois, sound system, synthétiseurs (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2) /
Wood, sound system, synthesizers (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2)
300 x 190 x 190 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Antoine de Galbert
Commande du CNAP (Paris) pour *A Night of Philosophy in New York.*
En collaboration avec la galerie Aline Vidal, France Culture (Les Ateliers radiophoniques) et Les Services culturels de l'Ambassade de France à New York /
Commissioned by the CNAP (Paris) for *A Night of Philosophy in New York.*
In partnership with Aline Vidal Gallery (Paris, France), France Culture (Les Ateliers radiophoniques), and the Cultural services from the French Embassy in New York

From Walden to Space – Chapter II / The Hut #1, 2015
Bois, sound system, synthétiseurs (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2) /
Wood, sound system, synthesizers (Grendel Drone Commander, Plumbutter 2, Cocoquantus 2)
300 x 190 x 190 cm
Courtesy galerie Laurence Bernard
Prod. Domaine de Chamarande,
galerie Laurence Bernard

Le Son des formes, 2015
Contreplaqué bakelisé, clous, élastiques, réverb à ressort / Bakelised plywood, nails, elastic bands, spring reverb
120 x 26 x 10 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Journal de bord, 2015
Livres sculptés par la pluie /
Books sculpted by the rain
Différents formats / Different formats
Courtesy galerie Aline Vidal
Collections privées / Private collections

Entre ciel et terre, 2015
Tronc de jeune frêne écorcé, fragment de miroir brisé / Trunk of a young ash tree stripped of its bark, fragment of broken mirror
78 x 212 cm
Courtesy galerie Laurence Bernard

La Faux, 2015
Installation *in situ* / In situ installation
Faux, moteur, eau / Scythe, motor, water
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
& galerie Laurence Bernard
Prod. Institut français de Russie,
Alliance française d'Ekaterinbourg, Biennale d'art contemporain industriel de l'Oural /
Prod. French Institute of Russia, French Alliance of Yekaterinburg, Biennale of Contemporary Industrial Art of Urals

Ce que l'on ôte I, 2015
Ébarbures de porcelaine russe /
Trimmings of Russian porcelain
Environ 10 x 15 cm / Approx. 10 x 15 cm
Courtesy galerie Laurence Bernard
Prod. Institut français de Russie,
Alliance française d'Ekaterinbourg, Biennale d'art contemporain industriel de l'Oural /
Prod. French Institute of Russia, French Alliance of Yekaterinburg, Biennale of Contemporary Industrial Art of Urals

L'Enfant et la machine, 2015
Interprétation de l'harmonie des pleurs d'un enfant par un ordinateur, pour piano
Partition musicale, enregistrement et casque / Interpretation of the harmony of a child crying by a computer, for piano.
Music score, recording and headphones
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Laurence Bernard

Les Formes du passage, 2015
Série ouverte de photographies /
Open series of photographs
Impressions Fine Art / Fine Art prints
26,5 x 40 cm
Édition série complète 2 ex. + 1 EA /
Ed. complete series 2 copies + 1 AE
Édition 4 x 4 ex. + 1 EA /
Edition 4 x 4 copies + 1 AE
Courtesy galerie Laurence Bernard

Tache de monde II, 2015
Sérigraphie monochrome sur papier d'art /
Monochrome screenprint on art paper
100 x 150 cm
Édition 5 ex. + 2 EA /
Edition of 5 copies + 2 AE
Courtesy galerie Laurence Bernard
Collections privées / Private collections

Fagot, 2014
Jeune chêne, anciennes poutres de chêne /
Young oak, old oak beams
310 x 50 x 50 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Soleils, 2014
Vidéo en boucle / Video loop
5' 17"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies +1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée / Private collection

Mal, 2013
Caravane, haut-parleurs, lampes de chevet,
orgues lumineux, matériaux divers /
Caravan, loudspeakers, bedside lamps,
light modulators, mixed media
Environ 450 x 210 x 200 cm /
Approx. 450 x 210 x 200 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Corps morts (Les Inséparables), 2013
Bittes en béton, sangles /
Concrete bollards, straps
Environ 140 x 30 x 30 cm /
Approx. 140 x 30 x 30 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

La Dame blanche, 2013
Texte, objets récupérés dans une maison
abandonnée : chambre à air, chemise, piton
en acier / Text, found objects in an abandoned
house: inner tube, shirt, steel peg
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Œuvre détruite / Work destroyed

À rebours, 2013
Briques de terre cuite, chevrons /
Terracotta bricks, rafters
Environ 280 x 100 x 100 cm /
Approx. 280 x 100 x 100 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Les Insoumises, 2013
Ensemble de micro-sculptures, matériaux divers
(cirage, aiguilles, pierres taillées, épine, etc.) /
Group of micro-sculptures, mixed media
(shoe polish, needles, dressed stones, thorn, etc.)
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

Le Magicien, 2013
Vidéo en boucle / Video loop
9' 35"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Antoine de Galbert

La Vie en rose, 2013
Mécanisme musical dont toutes les notes
ont été poncées sauf les trois premières,
bois / Music box (all the notes have been
ground except the first three), wood
8 x 10 cm
Collection Sandra Hegedüs

L'Orchestre (… et la mort attendra), 2013
Performance en collaboration avec le compositeur
Ivan Bellocq et l'orchestre symphonique de Haute-
Mayenne dirigé par Jean-Christophe Bergeon /
Performance in collaboration with the
composer Ivan Bellocq and then orchestre
symphonique de Haute-Mayenne conducted
by Jean-Christophe Bergeon
Environ 16' / Approx. 16'
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le Kiosque pour Nuit Blanche 2013,
Ville de Paris

Le Nid, 2013
Morceau de bois, billes / Piece of wood, marbles
Environ 150 x 40 cm / Approx. 150 x 40 cm
Collection privée, Paris / Private collection, Paris

Les Crieurs, 2013
Cinq projecteurs vidéo,
cinq haut-parleurs monophoniques /
Five video projectors, five monophonic speakers
Vidéo en boucle / Video loop
14' 19"
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. musée Gassendi , Digne-les-Bains
et Le CAIRN

L'innocent (Ulysses Ulysses), 2012
Papillon /Butterfly
12 x 12 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée, Suisse /
Private collection, Switzerland

Belle étoile, 2012
Sculpture habitable / Inhabitable sculpture
Bois, acier peint / Wood, painted steel
700 x 700 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. panOramas, le parc
des Coteaux en biennale

En attendant l'hiver, 2012
Citronnier, pot en terre, argile, roche calcaire /
Lemon tree, pot, clay, limestone
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

Hiver, 2012
Citronnier, motte de terre, argile
auto-durcissante, table /
Lemon tree, mound of earth,
self-hardening clay, table
Dimensions variables / Variable dimensions
Collection Sandra Hegedüs

Half Moon, 2012
Vidéo / Video
8' 59"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Réalisé à la Villa Montalvo, Saratoga, Californie,
dans le cadre de la résidence Lucas Art Program /
Produced at Villa Montalvo, Saratoga,
California, as part of the Lucas Art Program

For emptiness, 2012
Vidéo / Video
4' 39"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Réalisé à la Villa Montalvo, Saratoga, Californie,
dans le cadre de la résidence Lucas Art
Program, en collaboration avec Kris Tiner /
Produced at Villa Montalvo, Saratoga,
California, as part of the Lucas Art Program,
in collaboration with Kris Tiner

Atelier, 2012
Cent éléments en pâte à modeler, clous /
100 elements in modelling clay, nails
Environ 280 x 150 cm /
Approx. 280 x 150 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Tous les continents, et d'autres encore, 2012
Installation *in situ* / In situ installation
Cercle de peinture ôtée du mur, cercle
d'écailles de peinture au sol /
Circle of paint removed from the wall,
circle of flakes of paint on the floor
Courtesy galerie Aline Vidal

La Verticalité des mondes, 2012
Photographie couleur / Colour photograph
44,5 x 28,5 cm
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + AE
Courtesy galerie Aline Vidal

Poussières, 2011
Deux séries de trois photographies /
Two series of three photographs
Impressions jet d'encre / Inkjet prints
9 x 13 cm
Édition de 3 ex. / Edition of 3 copies
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. FRAC Basse -Normandie, Caen

Alpha Sculptoris, 2011
Installation *in situ* / In situ installation
Mur de Placoplâtre, impacts de tir
au pistolet à plomb reproduisant la constellation
du Sculpteur, lumière du jour /
Plaster wall, bullet holes reproducing
the Alpha Sculptoris constellation, daylight
400 x 300 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Centre d'art Bastille, Grenoble

Vie sauvage, 2011
Installation *in situ* / In situ installation
Bois, cordes, chaînes, sciure de bois, matériaux divers / Wood, ropes, chains, sawdust, mixed media
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Les Amis de La maison rouge

Du vent, 2011
Vidéo / Video
4' 56"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies +1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

Je n'existe pas, 2011
Huit écrans LCD diffusant
huit vidéos couleur en boucle /
Eight LCD screens showing
eight colour video loops
202 x 15 cm
Édition de 3 ex. / Edition of 3 copies
Collections privées / Private collections
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Centre d'art Bastille, Grenoble

Au bout du souffle, 2011
Acier, verre brisé / Steel, broken glass
600 x 400 cm
Collection Antoine de Galbert

Fantôme, 2011
Phares de camion, bois, câbles, batteries /
Truck lights, wood, cables, batteries
600 x 250 x 320 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. FRAC Basse-Normandie, Caen

Premiers dessins, 2011
Gommes, mines de Critérium (0,5 mm), tables /
Erasers, propelling pencil leads (0,5 mm), tables
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. FRAC Basse-Normandie, Caen

Résistance, 2010
Tentative d'aplatir une tôle ondulée
à l'aide d'un marteau /
Attempt to flatten corrugated steel
with a hammer
90 x 200 x 20 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Le grand duc, 2010
Photographie couleur / Colour photograph
30 x 45 cm
Édition de 5 +1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Collection privée, Suisse /
Private collection, Switzerland
Courtesy Galerie Aline Vidal

La Crue, 2010
Peuplier, clous / Poplar, nails
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection du MAC VAL,
Vitry-sur-Seine

Sans titre
(Je crois qu'il y avait une maison,
il me semble y avoir vécu), 2010
Bibliothèque en meurisier, pierres
blanches / Cherrywood bookcase, white stones
239 x 187 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Fonds national
d'art contemporain, Paris

Le Son du sol, 2010
Micro HF, acier, câble, moteur,
ampli basse / Wireless microphone,
steel, power cord, motor, bass
amplifier
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Antoine de Galbert

Chair, 2009
Chaises, copeaux et poussière de bois /
Chairs, wood chips and sawdust
Dimensions variables / Variable dimensions
Collection privée, Belgique /
Private collection, Belgium

Le Passeur, 2009
Photographie couleur /
Colour photograph
56 x 41 cm
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collections privées, Paris /
Private collections, Paris

My Way, 2009
Photographie couleur / Colour photograph
80 x 120 cm
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée / Private collection

La Meute, 2009
Installation *in situ* / In situ installation
Introduction d'une meute de six loups
dans le parc du château des Ducs
de Bretagne de Nantes /
Introduction of six wolves into the grounds
of the Château des Ducs de Bretagne de Nantes
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Estuaire 2009, Nantes

Cadence/décadence, 2009
Installation *in situ* / In situ installation
Moteurs, portes et placards du lieu /
Motors, doors and cupboards
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le Lab-Labanque, Béthune

Sans titre (Crépuscule), 2009
Installation *in situ* / In situ installation
Néons, charnières / Neon lights, hinges
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le Lab-Labanque, Béthune

État des lieux, 2009
Série de 24 photographies couleur /
Series of 24 colour photographs
Exemplaire unique / Single copy
Courtesy galerie Aline Vidal

Révérences, 2009
Installation *in situ* / In situ installation
Tilleuls, corde, piquets / Lime-trees, rope, stakes
Collection privée / Private collection

Tombé du ciel, 2009
Installation *in situ* / In situ installation
Terre, gazon, résine polyester /
Earth, lawn, polyester resin
Commande de l'AME, Évry /
Commission from the AME, Évry
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. AME, Évry

Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table […]), 2008
Billard, plafonnier, matériaux divers /
Billiard table, ceiling light, mixed media
200 x 400 x 180 cm
Fonds régional d'art contemporain Alsace
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le Grand Café, Saint-Nazaire

Sans titre (Le Terril), 2008
Confettis noirs (deux tonnes) /
Black confetti (two tons)
250 x 600 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Antoine de Galbert
Prod. Le Grand Café, Saint-Nazaire

Sans titre (Le Portique), 2008
Portique, agrès, Altuglas /
Swing-set, gym apparatus, Altuglas
400 x 120 x 270 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le Grand Café, Saint-Nazaire

Octopong, 2008
Acier, bois, enceintes, ordinateur /
Steel, wood, speakers, computer
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Les Réservoirs, Limay

Sans titre (La Boule), 2008
Verre soufflé, encre de Chine /
Blown glass, China ink
Diamètre 21 cm / Diameter 21 cm
Collection privée, Paris /
Private collection, Paris

Sans titre (L'Ennui), 2008
Table d'écolier, peinture noire, sucre /
School desk, black paint, sugar
Courtesy galerie Aline Vidal

Sans titre (Le Seau), 2008
Seau, eau, serpillière, ampoule, câble /
Bucket, water, mop, bulb, cable
Courtesy galerie Aline Vidal

Sans titre (Le Refuge), 2007
Bois, meubles, pompes, eau /
Wood, furniture, pumps, water
550 x 350 x 480 cm
Édition de 2 ex. + 1 EA /
Edition of 2 copies + 1 AE
Coprod. Centre national des arts plastiques /
Printemps de Septembre à Toulouse
Dépôt au musée des Abattoirs, Toulouse /
CNAP / On loan to the Musée
des Abattoirs, Toulouse
Courtesy galerie Aline Vidal
Collections privées / Private collections

Chapelle, 2007
(avec / with Julien Berthier)
Piscine, bois, ampoules /
Pool, wood, bulbs
750 x 350 cm
Édition 4 ex. + 2 EA /
Edition of 4 copies + 2 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le CRAC Alsace, Altkirch

Moon Camp, 2007
Acier, noir d'acétylène / Steel, acetylene black
300 x 250 x 95 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Prod. Le CRAC Alsace, Altkirch

Déjà demain, 2007
Plexiglas, composants électroniques, diodes, câble /
Plexiglas, electronic components, diodes, cable
85 x 35 x 125 cm
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée, Paris / Private collection, Paris
Prod. Le CRAC Alsace, Altkirch

Sans titre (Le Skateboard), 2007
Skateboard, charnières /
Skateboard, hinges
80 x 21 x 10 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Sans titre (Modulor : une théorie appliquée), 2007
Bois, acier, peinture / Wood, steel, paint
80 x 57 x 125 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Hybride #001, 2006
Râtelier, néons automobiles /
Hayrack, neon lights
260 x 120 x 75 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

L'Angoisse du barbecue, 2006
Barbecue, pompe, eau, liquide vaisselle /
Barbecue, pump, water, washing up liquid
90 x 60 x 60 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

No Weapons Inside, 2006
Valise fermée avec code, objet non identifié /
Closed suitcase with a code, unidentified object
38 x 44 x 8,5 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Refuge, 2007
Photographie couleur / Colour photograph
90 x 120 cm
Édition 5 ex. / Edition of 5 copies
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Fonds national
d'art contemporain, Paris
Collections privées / Private collections

Sans titre (L'Ampoule), 2007
Tabouret, soucoupe, ampoule /
Stool, saucer, bulb
80 x 33 x 33 cm
Édition 3 ex. / Edition of 3 copies
Courtesy galerie Aline Vidal
Collections privées, Paris /
Private collections, Paris
Collection Sandra Hegedüs

Sans titre (L'Enseigne), 2007
Bois, peinture, ampoules foraines, câble /
Wood, paint, fairground bulbs, cable
95 x 200 x 8 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Sans titre (La Pelle), 2007
Pelle, maillons, terre /
Shovel, shackles, earth
170 x 20 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Verso, 2007
Ballon de football retourné /
Football tuned inside out
Diamètre 20 cm / Diameter 20 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Park #1, 2006
Photographie couleur sous Diasec /
Colour photograph mounted on Diassec
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collections privées, Paris /
Private collections, Paris
Collection Fonds municipal d'art
contemporain de la Ville de Paris

Park #2, 2006
Photographie couleur sous Diasec /
Colour photograph mounted on Diassec
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

Park #3, 2006
Photographie couleur sous Diasec /
Colour photograph mounted on Diassec
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection Fonds municipal d'art
contemporain de la Ville de Paris

Park #4, 2006
Photographie couleur sous Diasec /
Colour photograph mounted on Diassec
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

Premièrement, avoir un plan, 2006
Bois, ampoule, poignée, scotch, papier /
Wood, bulb, handle, sellotape, paper
Courtesy galerie Aline Vidal

Refuge, 2006
Photographie couleur contrecollée sur Dibond /
Colour photograph mounted on Dibon
90 x 130 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

Rêve d'une tour, 2006
Acier, bois, ampoules foraines /
Steel, wood, fairground bulbs
1000 x 180 cm
Collection privée, Paris / Private collection, Paris

Sans titre (Le Parpaing), 2006
Parpaing, feuille d'or / Breeze block, gold leaf
20 x 49 x 19,5 cm
Collection privée, Paris /
Private collection, Paris

Travel Light, 2006
Valise aluminium, ampoule
2000 watts / Aluminium case, 2,000 watt bulb
110 x 70 x 35 cm
Pièce unique / One-off
Courtesy galerie Aline Vidal

Wildlife #1, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #2, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #3, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #4, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #5, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #6, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #7, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Wildlife #8, 2006
Digigraphie couleur / Colour digigraphie
30 x 40 cm
Collection publique / Public collection

Left over Lights #4, 2005
Digigraphie couleur contrecollée
sur aluminium / Colour digigraphie
mounted on aluminium
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée, Bruxelles /
Private collection, Brussels

Left over Lights #6, 2005
Digigraphie couleur contrecollée
sur aluminium / Colour digigraphie
mounted on aluminium
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée, Bruxelles /
Private collection, Brussels

Left over Lights #7, 2005
Digigraphie couleur contrecollée
sur aluminium / Colour digigraphie
mounted on aluminium
60 x 80 cm
Édition 5 ex. + 1 EA /
Edition of 5 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Collection privée, Bruxelles /
Private collection, Brussels

Du vent dans les champs, 2005
Vidéo en boucle / Video loop
2' 34"
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

It's just a bad dream, 2005
Ampoules, aluminium, câbles /
Bulbs, aluminium, cables
900 x 40 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Ailleurs, 2004
2 000 pinces à linge, corde à linge /
2000 clothes pegs, washing line
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

Paper Cigarette House, 2003
Papier à cigarette / Cigarette paper
7 x 6 x 6 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Ask, 2002
Vidéo en boucle / Video loop
2 min
Édition de 3 ex. + 1 EA /
Edition of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal
Chamarande, collection Fonds départemental
d'art contemporain de l'Essonne

Lampadaire secondaire, 2002
Installation *in situ* / In situ installation
Asphalte, lampadaire, enceintes, ordinateur /
Asphalt, lamp, speakers, computer
Courtesy galerie Aline Vidal

Planches, 2002
Piste de dance, chapiteau, gazon,
projecteurs DMX, sono /
Dance floor, tent, lawn, dmx
projectors, sound system
Dimensions variables / Variable dimensions
Courtesy galerie Aline Vidal

Spin 2, 2001
Boucle vidéo / Video loop
2' 20"
Édition de 3 ex. + 1 EA / Edition
of 3 copies + 1 AE
Courtesy galerie Aline Vidal

The Game, 1999
(avec / with Alex Pou)
Table, écrans tactiles, enceintes /
Table, tactile screens, speakers
800 x 100 cm
Courtesy galerie Aline Vidal

Expositions personnelles (sélection) / Selected solo exhibitions

2016
Désert,
abbaye de Maubuisson,
Saint-Ouen-l'Aumône
Une histoire vraie,
musée national Eugène Delacroix,
Paris
Solitaire,
Collège des Bernardins, Paris
2015
Au fond du jardin,
galerie Michel Journiac,
université Panthéon-Sorbonne,
Paris
Excepté le soleil,
galerie Laurence Bernard,
Genève, Suisse /
Geneva, Switzerland
2014
Les crieurs,
Le CAIRN, Digne-les-Bains
2013
Après après,
galerie Aline Vidal, Paris
2012
Les habités,
Le CAIRN, Digne-les-Bains
2011
Du vent,
FRAC Basse-Normandie, Caen
Je n'existe pas,
Centre d'art Bastille, Grenoble
Vie sauvage,
La maison rouge, Paris
2010
Impasse,
galerie Aline Vidal, Paris
Chair,
galerie Saint-Séverin, Paris
2009
Crépuscule,
Lab-Labanque, Béthune
2008
Dehors,
Le Grand Café,
Saint-Nazaire
L'ennui,
Les Réservoirs, Limay
2007
Les rives du pédiluve,
(avec / with Julien Berthier)
CRAC Alsace, Altkirch
2006
Dernier ticket,
galerie Aline Vidal, Paris
2001
Le discours,
Public>, Paris
1999
Opéra, mémoire vive/mémoire morte,
(avec / with Alex Pou & Julien Berthier)
Public>, Paris
The Game,
(avec / with Alex Pou)
galerie Nathalie Obadia /
ISEA 2000, Paris
1997
Lost Photos,
Academie voor Beeldende
Kunsten, La Haye, Pays-Bas /
The Hague, Netherlands
1996
Techniques mixtes ,
espace Philippe-Auguste, Vernon

Expositions collectives (sélection) / Selected group exhibitions

2017
Museum Voorlinden,
Wassenaar, Pays-Bas / Netherlands
2016
Nuit blanche,
parvis de l'Hôtel de Ville, Paris /
square in front of the Hôtel de Ville, Paris
Gigantesque !,
domaine Pommery, Reims
Switch On !, Palácio Pombal,
Lisbonne, Portugal /
Lisbon, Portugal
Paysage inversé,
Muches de Domqueur,
Domqueur
Day for Night, collection vidéo d'Antoine de Galbert /
Day for Night, video collection by Antoine de Galbert,
Le SHED,
Notre-Dame de Bondeville
Sortir du Livre,
Mains d'œuvres, Saint-Ouen
2015
3e Biennale industrielle d'art
contemporain de l'Oural,
Ekaterinbourg, Russie /
3rd Ural Industrial Biennial
of Contemporary Art,
Ekaterinburg, Russia
Il faut imaginer Sisyphe heureux,
Biennale d'art contemporain,
Vern-sur-Seiche
Un été dans la Sierra,
FRAC Île-de-France, château
de Rentilly, Bussy-Saint-Martin
Élévations, collection B. Decharme et A. de Galbert ,
Palais idéal du Facteur Cheval,
Hauterives
Sortir du livre,
Mains d'œuvres, Saint-Ouen
From Walden to Space,
Pioneer Works, New York,
États-Unis / United States
FOMO,
Friche Belle de Mai, Marseille
Habiter,
domaine de Chamarande,
Chamarande
A Night of Philosophy,
Ukrainian Institute of America,
New York, États-Unis / United States
2014
Inside,
Palais de Tokyo, Paris
Blue Movie,
galerie Eva Hober, Paris
Chapeau !,
La Vitrine, Paris
Portizmir 3 (It's Enough !),
Austro-Turk Tobacco
Warehouse, Izmir, Turquie / Turkey
A Book between Two Stools,
Boghossian Foundation – villa Empain,
Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium
La collection impossible,
Fondation Fernet-Branca, Saint-Louis
2013
Nuit blanche Mayenne,
Le Kiosque / couvent de la Visitation,
Mayenne
De leur temps,
Hangar à bananes, Nantes
Faire la mort avec toi,
galerie RDV, Nantes
Pièces d'été,
rives du lac Saint-Point,
Malbuisson
La quatrième dimension,
musée d'Art moderne
et d'Art contemporain, Nice
2012
PanOramas,
le parc des Coteaux en biennale,
Bordeaux
Entr'actes,
galerie Aline Vidal, Paris
Fantastic,
gare Saint-Sauveur, Lille
Monuments et imaginaires,
tour de la Lanterne, La Rochelle
21 x 29,7,
galerie de Roussan, Paris
Electroshield, projet / réplique,
galerie Mélanie Rio, Paris
Pour que les murs s'en souviennent,
galerie Aline Vidal, Paris
2011
My Paris,
Me Collectors Room, Berlin,
Allemagne / Germany
Dock Art Fair,
stand Aline Vidal, Lyon
Célébration(s),
L'Iselp, Bruxelles, Belgique /
Brussels, Belgium
Ceci n'est pas un casino,
villa Merkel, Esslingen
am Neckar, Allemagne /
Germany
2010
FIAC 2010,
stand Aline Vidal, Paris
Nos meilleurs souvenirs,
domaine Pommery, Reims
Previously on Optical Sound,
galerie Frédéric Giroux, Paris
Ceci n'est pas un casino,
casino Luxembourg, Luxembourg
10 ans : un musée…,
Les Abattoirs, musée d'Art moderne
et contemporain, Toulouse
2009
Polyèdres,
Palais de Tokyo, Paris
Le temps de la fin,
espace d'art contemporain
La Tôlerie, Clermont-Ferrand
FIAC 2009,
stand Aline Vidal, Paris
Investigations of a Dog,
Works from the Face Collections,
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo,
Turin, Italie / Italy /
Ellipse Foundation, Cascais, Portugal /
La maison rouge, Paris, France /
Magasin 3 Stockholm Konsthal,
Suède / Sweden / DESTE Foundation,
Athènes, Grèce / Athens, Greece
Gambit, à l'envers du ciel,
La Vitrine, Limoges
Ar(t)bres,
château de la Bourdaisière,
Montlouis-sur-Loire
How to change your life in one day,
galerie Aline Vidal, Paris
Estuaire 2009,
château des Ducs de Bretagne
et hôtel des Régions, Nantes
La galerie Aline Vidal s'expose à Izmir,
Centre culturel français,
Izmir, Turquie / Turkey
La galerie Aline Vidal s'expose à Marseille,
Marseille
2008
Hors cadre,
Palais de Tokyo, Paris
Waaoohh ! Le merveilleux dans l'art contemporain,
CRAC Alsace, Altkirch
FIAC 2008,
stand Aline Vidal, Paris
Et pour quelques dollars de plus,
Fondation d'entreprise Ricard,
Paris
Ère de repos, art et design en villégiature,
château d'Avignon,
Saintes-Maries-de-la-Mer
Art Brussels 2008,
stand Aline Vidal,
Bruxelles, Belgique /
Brussels, Belgium
2007
XS,
espace Paul Ricard, Paris
Série noire,
villa Bernasconi, Lancy,
Suisse / Switzerland
Hamsterwheel,
Printemps de septembre,
Les Abattoirs, musée d'Art moderne
et contemporain, Toulouse
Du machinique et du vivant,
La Réserve, Pacy-sur-Eure
FIAC 2007,
stand Aline Vidal, Paris
The Best of…,
galerie Aline Vidal, Paris
Selest'art 07,
Biennale d'art contemporain,
Sélestat
Video salon,
Galerija 10 m², Sarajevo,
Bosnie / Bosnia
Art Brussels 2007,
stand Aline Vidal,
Bruxelles, Belgique /
Brussels, Belgium
XS,
espace Mica, Saint-Grégoire,
Rennes
2006
Étranges fictions,
Schloss Agathenburg,
Agathenburg,
Allemagne / Germany
La position du tireur couché,
Le Plateau
FRAC Île-de-France,
Paris
Guet-apens,
La Générale, Paris
(commissariat de l'exposition) /
(exhibition curator)
Art Brussels 2006,
stand Aline Vidal,
Bruxelles, Belgique /
Brussels, Belgium
No Bolt this Wall,
de/dy/by office, Paris
1664 Blanc,
galerie 31, Paris
2005
Sciences fictions,
galerie Aline Vidal, Paris
Trickle Down,
Burlington, États-Unis /
United States
2004
May Prophecies,
Home Gallery, Prague,
République tchèque /
Czech Republic
Summertime,
Belleville festival,
Belleville-sur-Saône
2003
We don't play,
Ménagerie de verre, Paris
2002
L'art c'est secondaire,
École nationale supérieure
des beaux-arts, Paris
2001
Beijing Bang Bang !,
Tsinghua University,
Pékin, Chine / Beijing, China
Le Poste,
(avec / with MIX)
Public>, Paris
Le bonheur,
espace Lorillon, Paris
2000
Comédie,
(avec / with MIX)
Paris
1999
Love will tear us apart,
(avec / with MIX)
Les Frigos, Paris
Action(s),
(avec / with Alex Pou)
cinéma Action-Christine,
festival Hors Circuit, Paris / Berlin
Est-ce que tu t'ennuies ? ,
(avec / with Alex Pou)
Théâtre de l'Échangeur, Paris
Le curare aurait été, somme toute, inefficace,
(avec / with Alex Pou)
Infozone, Paris
1998
Grenzübertritt,
Bad Kissingen,
Allemagne / Germany

Remerciements / Thanks

Stéphane Thidet
Merci à toutes celles et ceux qui m'ont accompagné, soutenu, invité, guidé, aidé, conseillé, encouragé, rassuré, questionné, écouté.
Merci aux directrices et directeurs des lieux qui ont accueilli, produit et diffusé mon travail, aux fondations, aux commissaires d'expositions, aux critiques d'arts, aux collectionneurs, aux régisseurs, aux monteurs, aux artisans, aux assistants.
Merci à Laurence Bernard pour son enthousiasme et son engagement.
Merci à Aline Vidal, à mes côtés depuis le début, pour sa confiance, sa clairvoyance et sa bienveillance.
Merci à mon frère Nicolas et à mon père.
Pour leur amour, leur regard et leur patience, merci à Delphine, Alphonse et Nils.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de :

Rubis Mécénat cultural fund

L'équipe de l'abbaye de Maubuisson
Marc Barrois, Jocelyne Boucher, Jean Camara, Stéphanie Da Silva, Mathieu Duris, Isabelle Gabach, Fabien Hayer, Laëtitia Hedde, Patricia Langlois, Bruno Lebreton, Laurent Mirman, Peggy Pecquenard, Christine Robert, Sibylle Roquebert et Marion Benoist, stagiaire.

Le Conseil départemental du Val d'Oise
Armelle Bonis, chargée de mission Études & Publications, avec Francine Gellé-Boizard, assistante ; Catherine Brossais, photographe-vidéaste ; Guillaume Tessier, directeur de la Communication ; Véronique Flageollet-Casassus, directrice de l'Action culturelle ; Guillaume Poujol de Molliens, directeur du Cabinet du Président.

Crédits photographiques / Photographic credits

Michael Arcega : p. 206-207 ; Diane Auckland / Fotohaus Ltd. : p. 119, p. 122-123, p. 124-125 ; Genaro Bardy : p. 170 ; Catherine Brossais : p. 26-31, p. 81, p. 82-83, p. 92, p. 94-95, p. 96-97 ;Yvan Detraz : p. 50-51 ; Cyrille Devillele : p. 85 ; Marc Domage : p. 42-43, p. 58-59, p. 60-61, p. 67, p. 68-69, p. 87, p. 88-89, p. 113, p. 188-189 ; Jean-Baptiste Gurliat : p. 171 ; Yann Haeberlin : p. 139, p. 140-41 ; André Morin : p. 36-37 ; Célia Pernot : p. 168-169 ; Stéphane Thidet : p. 16, p. 18-19, p. 20-21, p. 34-35, p. 38-39, p. 41, p. 45, p. 46-47, p. 48-49, p. 52-53, p. 56-57, p. 62-63, p. 64, p. 72-73, p. 75, p. 76, p. 78-79, p. 106-107, p. 108-109, p. 110-111, p. 127, p. 132-133, p. 142, p. 148-149, p. 151, p. 152-153, p. 155, p. 158-159, p. 166-167, p. 175, p. 176-177, p. 178-179, p. 180-181, p. 182-183, p. 185, p. 190, p. 191, p. 192, p. 194, p. 196, p. 197, p. 198-199, p. 200-201, p. 202-203, p. 204-205, p. 208-209, p. 210-211 ; Petr Zakharov : p. 128-129

Cet ouvrage a été composé en Bembo Regular et en Apex New Book
et imprimé sur un Muncken Print 150 g/m² et 80 g/m².

La photogravure a été réalisée par IGS-CP, L'Isle-d'Espagnac.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer et de façonner
en mars 2017 par Leporello, Malakoff (France).