

# wilfrid almendra guillaume mansart entretien produire avec

64



Wilfrid Almendra, *Concrete Gardens*  
Marbre, béton, tuffeau, Dimensions variables, hauteur : 172 cm, courtesy de l'artiste  
Vue d'exposition One Man's Mess Is Another Man's Masterpiece, Bugada & Cargnel, Paris  
© Martin Argyroglo

Guillaume Mensart *Quand tu présentes ton travail, il t'arrive de commencer par dire qu'avant d'être artiste tu as été entrepreneur. En quoi cette origine signe-t-elle une position, une manière de produire et d'envisager le travail, et ton rapport au monde de manière générale ?*

Wilfrid Almendra Tout d'abord, j'ai suivi une formation professionnelle. J'ai obtenu un CAP et un BEP, puis un bac professionnel en maintenance industrielle. J'ai une relation aux choses avant tout technique, c'est ce que l'on m'a transmis. C'est donc en partie dans la fabrication que se joue ma relation aux matériaux. Quand j'ai commencé ma pratique artistique, je m'appuyais beaucoup sur ce rapport à la matière et sur le pouvoir que j'avais à la transformer.

Après, c'est vrai que je suis devenu entrepreneur quand mon père m'a cédé sa société. Si j'en parle, ce n'est pas juste anecdotique, mais parce qu'il y a dans l'entreprise un rapport au travail qui m'intéresse. Quand j'ai pris cette décision cornélienne d'entrer en école d'art, je me suis dit « je vais changer de tout au tout, je veux être artiste ». Mais dans mon esprit, un artiste était quelqu'un qui travaillait comme un ouvrier. Quelqu'un qui se lève, embauche et fait ses huit heures... Je n'avais pas cette relation romantique à l'objet d'art. Cette manière d'envisager ma pratique à travers le travail fait encore partie de ma culture aujourd'hui.

GM *Il y a dans ton œuvre quelque chose de très subjectif, qui n'est pas seulement de l'ordre de l'affirmation d'un point de vue, mais qui tient aussi, de manière très concrète, dans les matériaux que tu utilises et qui sont souvent chargés d'histoires personnelles. Je pense par exemple*

*au bois de châtaignier de ta maison familiale au Portugal dans une sculpture, au verre cathédrale que tu déploies dans plusieurs pièces récentes. L'origine de tes matériaux amène non pas du récit mais du réel. En quoi cela est-il important pour toi ?*

WA J'ai en effet utilisé du bois de châtaignier provenant de la porte de ma maison familiale au Portugal dans une pièce de la série *Killed in Action (Case Study Houses)* qui faisait référence aux premières expérimentations autour de la maison individuelle industrielle aux États-Unis. Le programme *Case Study Houses* a été lancé après-guerre. La revue *Arts & Architecture* avait diffusé un appel à projet auprès d'architectes tels que Richard Neutra, Pierre Koenig ou encore Charles et Ray Eames, les invitant à concevoir de nouvelles maisons individuelles, peu coûteuses, pouvant être répliquées facilement et suivant un cahier des charges préconisant l'utilisation de matériaux et de technologies développés pour la guerre. Ce programme a eu un réel impact sur l'histoire de l'architecture et plus particulièrement de l'habitat individuel.

Pour la série, je me suis intéressé plus précisément aux dix projets non construits et j'ai réalisé non pas des maquettes mais des bas-reliefs. *Killed in Action (Case Study Houses)* parle d'une utopie du modernisme. Je voulais interroger le devenir de ces maisons en prenant en compte les mutations de leur environnement.

GM *C'est en ce sens que tu as utilisé des éléments marqués par le temps ?*

WA La question du devenir m'intéresse. Cela implique d'utiliser des matériaux porteurs d'une histoire, comme par exemple ces cache-poteaux

recouverts de champignons qui proviennent d'une maison témoin laissée à l'abandon. Ces œuvres recèlent une mémoire. Le bois de châtaignier que tu évoques est directement lié à mon histoire personnelle. J'ai ramené cette porte d'entrée de la maison familiale en pensant à mon père qui très jeune a quitté le Portugal pour s'installer en France où il s'est acheté un pavillon dans lequel j'ai grandi. C'était alors une forme d'aboutissement pour lui.

*GM Quel regard portes-tu sur l'industrie pavillonnaire ? Cette espèce de mépris ou de condescendance qu'on rencontre la plupart du temps quand il s'agit de tourner son regard vers ces territoires est complètement étranger à ta façon de l'appréhender...*

*WA* J'ai vécu dans ce genre d'environnement. J'ai vu ces maisons, je les ai éprouvées, utilisées, usées. Il n'y a rien de cynique dans le regard que je porte sur ces zones pavillonnaires et sur les gens qui les habitent. Je ne porte pas de jugement, je dirais plutôt que j'ai de l'empathie. J'ai utilisé des éléments provenant des premiers pavillons construits pour les ouvriers de l'usine Michelin à Cholet, qui à l'époque était le plus grand employeur de la région. Le temps et l'usure donnent une réelle qualité esthétique à ces objets et ces matériaux mais, si je les choisis, c'est d'abord parce qu'ils sont imprégnés de mémoire et de l'histoire ouvrière dont je suis issu. Les compositions de mes œuvres sont parfois très formelles, colorées, mais il y a toujours dans ces compositions un tas de réseaux souterrains. Tout cela est très poreux. Ce n'est pas explicite mais ces œuvres sont tendues par ces histoires.

*GM Peut-on dire que tes matériaux posent la question du politique ?*

*WA* En quelque sorte oui, la question politique est posée mais elle n'est jamais imposée. Je parle du monde ouvrier, de l'habitat, de la projection de leur existence. Quand tu vis dans une banlieue ou dans un quartier pavillonnaire, cela impose une façon d'être, d'exister, de te donner à voir au monde. Par exemple, j'ai toujours observé avec intérêt les « devants » de maison. C'est un espace particulier qui se trouve entre le public et le privé, ce seuil sur lequel tu montres qui tu es ou qui tu aimerais être. Certains sont arborés et paysagés, d'autres présentent des ornements ou des sculptures. Ce sont des espaces de représentation, des vitrines. Tu imposes publiquement une image de toi. Cette démonstration est très politique.

*GM Il est aussi question d'économie parallèle dans ton travail ? De troc, de réseau d'approvisionnement parallèle...*

*WA* La transformation et l'utilisation du déchet ont toujours fait partie de ma manière de produire. Quand j'habitais Cholet, mon atelier était à côté d'une décharge industrielle. Je récupérais des matériaux, les manipulais, les bricolais. L'économie parallèle est permanente dans mon travail. Les gens m'intéressent, j'aime travailler avec les autres. Par exemple, j'ai collaboré avec un potier qui, dans son rapport aux choses, était assez proche de moi. Ensemble nous surproduisons. Lui comme moi n'aurions jamais pu faire seul ce qu'on a fait ensemble. J'ai aussi travaillé avec des ramasseurs de champignons, des gens du bâtiment. On vient de la même couche sociale, on parle la même langue. Et ça me permet d'aller



Wilfrid Almendra, *Concrete Gardens*

Marbre, béton, tuffeau

Dimensions variables, hauteur: 172 cm, courtesy de l'artiste

Vue d'exposition One Man's Mess Is Anotjer Man's

Masterpiece, Bugada & Cargnel, Paris

© Martin Argyroglo

plus loin. Quand ça marche et qu'il y a de la confiance, cette matière peut produire des choses incroyables.

#### GM Et l'économie de tes projets...

WA J'aime m'appuyer sur des économies alternatives. Ces économies de trocs, d'échanges, de partages qui appellent le langage, se discutent, avec tout ce travail de rencontres. Le troc vient après. Assez naturellement, tu sais ce dont ont besoin les gens. Pour les *Concrete Gardens*, j'adoptais un rapport plus immédiat quand je récupérais des sculptures dans les jardins: j'allais directement proposer d'échanger une vieille statue contre une nouvelle, ou contre des cartouches de cigarettes, des bouteilles de whisky. C'était un peu radical parce que c'est justement le *deal* qui m'intéressait.

GM Tu travailles avec des savoir-faire liés à la poterie, à la fraiseuse numérique, à la fonte de cuivre « sauvage ». Est-ce qu'être artiste est pour toi un moyen de rester fasciné par la manière dont on peut construire toute chose ?

WA Bien sûr, la recherche et l'expérimentation sont les moteurs de mon travail. Je me contente rarement d'un ordre donné et d'une réalisation lambda. Ce que j'aime c'est pousser les murs, provoquer les accidents, ne pas contrôler, laisser de la liberté et de l'espace aux choses. Avec le potier, par exemple, on a fait énormément d'expérimentations. Si, au final, les pièces présentées ressemblent à de la céramique, les modes de production sont complètement expérimentaux. C'était incroyable parce que malgré son savoir-faire, il avait la générosité de se reposer des questions. C'est comme si je lui demandais de faire les choses de la main gauche alors qu'il excellait avec sa main droite. Ce qui produit au final des objets magiques et chargés d'ambiguïté.

GM Dans un texte qu'elle écrit sur ton travail, Zoë Gray te désigne comme un ethnographe des banlieues. Est-ce que tu te reconnais dans cette désignation ?

WA Le terme « ethnographe » est métaphorique mais ça évoque un regard que je crois avoir sur les choses qui m'entourent. Je cherche, j'essaie de comprendre comment les choses sont arrivées là, comme pour le seuil, l'entrée de la maison dont nous parlions précédemment. C'est ce type de regard que j'essaie d'aiguiser. J'essaie de comprendre cet espace de fausse liberté. Il y a ce que les gens montrent et il y a l'arrière-boutique. Quand je livrais du fuel, j'étais fasciné par les garages. J'entrais pour accéder aux cuves à fuel et là c'était assez captivant. Le garage est un endroit où l'on n'entre que rarement, mais, finalement, tu connais davantage une personne quand tu visites son garage que quand tu visites son salon.











Wilfrid Almendra, *September 25th 2013 at night*, 2014

Plafond en BA13 & plexiglas, 610 × 480 cm – table en bois, 160 × 86 × 73 cm – fonte de cuivre, 36,5 (diam.) × 12,5 cm

Vue d'exposition, les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles

© Aurélien Mole

C'est ce genre de compréhension que je tente d'avoir.

GM Récemment, les formes que tu as déployées – je pense notamment au Palais de Tokyo – évoquent les flux, comme si la sculpture ou l'installation était mue par quelque chose d'invisible qui dépassait sa seule présence. D'ailleurs, certaines d'entre elles fonctionnent comme des antennes émettrices d'un signal radio. Peux-tu nous en dire plus sur ces pièces qui peuvent exister au-delà de leur seule présence ? Avais-tu le souhait de dépasser la sculpture ? De l'augmenter ?

WA C'est un lien entre les éléments. Je ne suis pas sûr que ça

l'augmente. J'ai beaucoup travaillé avec le cuivre pour reprendre cette notion de flux, d'émission, de choses qui permettent de connecter. Je voulais une chose complètement instable, fuyante dans cette pièce. Tout bougeait dans l'installation : le cuivre prenait une patine verte, les faux plafonds en grillage à poule commençaient à rouiller. Je voulais faire transparaître cette idée que le *process* n'est pas arrêté et que tout ça fonctionne. La lumière était une matière aussi très importante dans cet ensemble, elle rendait les pièces en silicone complètement instables. Tout était connecté et tout était en perpétuel mouvement.

*GM Il y avait donc un programme radio associé. Comment était-il diffusé sur les ondes ?*

*WA Un émetteur radio pirate lié à un ordinateur joue les éléments que je mets sur une plateforme de manière complètement aléatoire. L'ordinateur choisit le « quand », le « quoi » et le « où » : je n'ai aucune maîtrise sur ce qui va être activé. Toutes les pièces de l'installation étaient liées les unes aux autres ainsi qu'à la structure du bâtiment. L'ensemble était connecté à une antenne située sur le toit du Palais de Tokyo, réalisée à partir d'éléments récupérés et fondus. Celle-ci était couplée à l'émetteur. Le programme radio se compose de sons réalisés par des gens qui m'intéressent et que j'invite. Dans ce programme, on retrouve de la poésie, de la musique expérimentale, des sons... et Gareth Moore ! Dans sa pratique, il fabrique beaucoup d'objets musicaux et, avant chacun de ses vernissages, il demande à des musiciens de venir jouer avec ses objets. Il ferme les portes et laisse juste un enregistreur au milieu de la pièce. Il ne fait jamais écouter ces captations. Pour lui, c'est une matière. Et il me les a généreusement proposées. Il y a aussi George, un ami issu de la communauté gitane, habitant d'un tout petit village du fin fond du Portugal qui est maçon, paysan et poète à ses heures perdues, ou encore Quintron, un musicien de la Nouvelle-Orléans qui fait de la musique expérimentale. Un ouragan a touché son lieu d'habitation l'année dernière. Il a utilisé une machine qu'il a développée, la *Weather Warlock*, installée sur le toit de sa maison et grâce à laquelle il récupère toutes les variations de temps à l'aide de capteurs de luminosité, de vent. Tout ça est connecté à un synthétiseur qui en sort des sons.*

Pendant l'ouragan, il m'a généré vingt-quatre pistes.

*GM Il est encore question de politique, de l'espace public et de l'espace privé, parce que la diffusion pirate la bande FM ?*

*WA En effet, la machine diffuse de manière aléatoire sur la bande FM. Tu t'imagines sur le périphérique à Paris en train d'écouter Beyoncé et d'un seul coup tu te fais hacker : tu entends un son complètement abstrait ou un poème et, quelques secondes après, tu retrouves Beyoncé. Tu ne vas pas penser que tu t'es fait pirater mais plutôt que ta machine a un problème. J'aime l'idée de pouvoir entrer chez les gens, de franchir cette limite de l'espace privé et de l'espace public. Et, en même temps ce n'est que de l'air, et la radio est un objet complètement obsolète. Seuls les geeks s'y intéressent encore. L'échange, le partage et le don sont à l'origine de ce projet, la radio me semble être un bon moyen pour le partager. Le projet a débuté il y a trois ans et je continue à l'enrichir au fil de mes rencontres, pas forcément avec les gens du milieu de l'art mais davantage avec des personnes qui ont une pratique non officielle et dont le regard m'intéresse.*

---

Page précédente :

Wilfrid Almendra, *Between the Tree and Seeing It*, 2014,  
Verre, silicone, béton, terre, plantes (philodendrons, crotons,  
irésines), papillons, 753 x 360 x 202 cm  
Vue d'exposition, les églises centre d'art contemporain de la  
Ville de Chelles  
© Aurélien Mole