

Une Discussion

Une discussion de Pierre Malphettes et Sandra Patron

SP : Pour commencer cette discussion, j'aimerais revenir sur le titre de l'une de tes pièces : *Les attracteurs étranges*. Il me semble que ce terme qualifie bien l'ensemble de ton travail, qui lie dans une même proposition une dimension poétique indéniable et une dimension scientifique réappropriée (les attracteurs étranges est un terme que tu as emprunté aux sciences modernes).

PM : J'ai toujours été étonné par la façon dont les scientifiques nomment leurs découvertes ou théories, c'est très littéraire, on dirait des titres de poèmes. J'ai lu quelques livres de vulgarisation sur les sciences modernes et j'ai été fasciné à la fois par les phénomènes décrits et par les noms qui leur sont donnés.

SP : Plusieurs notions qui traversent toute ton œuvre, telles que celles du stable et de l'instable, du tangible et de l'intangible, démontrent en effet ton intérêt, voire ta fascination, envers la poésie que dégage les sciences modernes et plus spécifiquement tout ce qui est lié à la physique quantique et à la théorie du chaos. Que peux-tu me dire de ton rapport aux sciences modernes et de la mise à distance par l'absurde que tu opères bien souvent (je pense notamment à des pièces comme *Le jardin*).

PM : La façon dont les sciences modernes décrivent le monde, a été pour moi une vraie découverte. Des notions, telles que la matière qui est en perpétuel mouvement, l'entropie, les mouvements d'une particule, la flèche du temps, ont changé le regard que j'avais sur les éléments et les objets qui m'entourent au quotidien. Ce sont des théories ouvertes, où le doute a sa place, des interprétations capables à tout moment d'intégrer de nouveaux éléments et d'accepter que ce qui était vrai hier ne l'est plus aujourd'hui. L'homme a une place insignifiante dans cette vision du monde, mais la physique quantique l'intègre néanmoins comme élément déterminant de ses observations.

Ces théories constituent dans mon travail une sorte de toile de fond. Je m'intéresse plus à ce qu'elles évoquent, à l'imaginaire et à la poésie qui en découle. J'observe ce qui m'entoure, je le contemple avec naïveté et j'essaie de m'y coller. Je tente un rapprochement en me faisant apprenti scientifique et en reprenant les choses au début : comment pousse une plante ? Je ne cherche pas à l'expliquer, je veux la faire pousser et la présenter en y introduisant mon propre regard. Ce qui est d'ailleurs plus proche de la science-fiction dans le sens où je cherche à imaginer ma propre place dans cette interprétation du monde.

SP : On pourrait classer en deux grandes familles les matériaux que tu utilises d'une manière récurrente : d'un côté, des

matériaux de construction, de chantier (agglomérés, chevrons, câbles électriques, métal, caillebotis galvanisés, bâche transparente) ; de l'autre, des matières intangibles qui évoquent clairement la légèreté, l'évanescence (la lumière, le vent, l'eau...). Peux-tu me parler de ton rapport à la matière, et notamment de cette interaction matériaux-matière qui peut paraître de prime abord contradictoire?

PM : Ces deux grandes familles sont, c'est vrai, très différentes, mais je leur cherche en fait des points communs. Ces matières intangibles évoquent peut-être la légèreté ou l'évanescence, mais quand on s'y intéresse de plus près elles apparaissent surtout régies par des règles très strictes. La construction de la matière, c'est un peu comme de l'architecture, il faut regarder à l'intérieur de la matière, à une autre échelle. On peut aussi regarder la couleur d'un mur comme étant un rayonnement lumineux.

En fait, c'est la confrontation, ou plutôt la mise en parallèle entre le tangible et l'intangible qui m'intéresse. J'aime quand des choses de nature très différentes entrent en résonance l'une avec l'autre. Par exemple, dans *No man's land*, il y a une confrontation très forte entre l'espace architectural du musée et un souffle d'air qui vient faire trembler une bâche transparente tendue devant un mur immense. Par là, je cherche à relativiser l'existence et la certitude qu'on a de ce mur, lui donner un peu d'impermanence. Cela me permet de jouer sur la perte de points de repères, sur un déséquilibre tant mental que physique. Je cherche à créer un parallèle entre la circulation des corps dans l'espace et la circulation de l'air. Ou bien, comme dans *Cloisonnement*, je re-découpe un espace avec des bâches transparentes afin d'y poser des limites physiques, mais pas de limites visuelles.

SP : Tout cela participe d'une même grammaire : tu utilises la contrainte comme un puissant stimulant de l'imaginaire. Queneau disait qu'un auteur oulipien, c'est " un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir "...Comment définirais-tu cette dialectique très présente dans ton travail, entre liberté et contrainte ?

PM : C'est un des enjeux principaux de mon travail. Le désir de liberté, d'échappée, de débordement est inséparable de sa propre contrainte, et les deux doivent être contenues dans l'œuvre. On retrouve ça dans les deux *Tapis*, le *Roulant* et le *Volant*, dans *Dédicace aux oiseaux* aussi, où les sacs en plastique volent enfermés dans une ancienne boutique. C'est vrai que j'ai envie de mettre les choses en boîte, de les cadrer. En quelque sorte, pour gagner en liberté, je dois comprendre les contraintes.

L'image de Queneau est très juste. Je m'intéresse depuis longtemps au labyrinthe, mais plutôt à travers les livres de Borges, ou *La maison des feuilles* de Danielewski, les livres de Philippe K. Dick aussi sont de véritables

labyrinthes. Mais je ne suis pas sûr que le plus intéressant soit d'en sortir. Il y a deux visions du labyrinthe : il y a une vision de l'intérieur, où l'on est confronté à un ici et un maintenant, dans le parcours, avec les imprévus, les tentatives, et il y a la vision d'ensemble, où l'on visualise le parcours en entier. Ce qui m'intéresse c'est de multiplier les points de vue et de tenter cette projection de soi-même au-dehors, afin de voir où l'on se trouve dans cet ensemble.

Je pense que certaines de mes œuvres ont un caractère labyrinthique, qu'elles sont comme une parcelle de l'intérieur d'un labyrinthe plus grand. Mais sa représentation littérale ne m'intéresse pas, je préfère poser des jalons à l'intérieur de mon propre labyrinthe.

Sp : Pourtant, on pourrait penser au travers de pièces comme *Xspace* ou *Trajectoire de mouche*, que tu recherches cette mise en forme littérale, voire quasi tautologique...

Pm : Je ne crois pas. Je ne crois pas que mes œuvres soient si tautologiques que cela, elles peuvent l'apparaître, car je suis toujours à la recherche d'un équilibre entre un fond et une forme, et peut être que parfois cela peut amener à une amorce de tautologie, cela peut donner cette idée de chose un peu bouclée. Deleuze disait qu'il aimait les œuvres d'art (il parlait de littérature) pleines comme un œuf et qui fuyaient de toute part. J'adhère totalement à cette idée. Il faut qu'une œuvre s'impose dans sa présence, et qu'à partir de là elle fuit de toute part et qu'elle nous touche de différentes manières, intellectuelles, sensibles et sensuelles. Une œuvre tautologique ne fuit pas, elle ne raconte rien d'autre qu'elle-même, alors que j'essaie d'introduire une chose à un endroit où elle n'a pas forcément sa place, comme une lumière urbaine et publicitaire dans une trajectoire de mouche.

Sp : Il y a toujours dans ton travail cette volonté de montrer les rouages, ou en tout cas l'envers du décor. Beaucoup d'artistes travaillent sur cette idée de l'illusion, alors que dans tes dispositifs, on sait toujours d'où vient la lumière, d'où arrive le vent, c'est immédiat...

Pm : il n'y a pas de magie, pas d'illusion. Je pense que le fait de montrer les rouages et la technique mise en œuvre pour arriver à un but donne de l'importance à ce but, ou du moins le valorise. Comprendre comment c'est fait, c'est aussi comprendre ce que c'est. Un exemple : Avec *Le vent dans les arbres*, je veux rendre visible cette chose toute simple qu'est le bruissement et le mouvement des feuilles dans le vent. Les matériaux sont très présents : l'adhésif jaune orangé sur la vitrine, le socle dans lesquels sont encastrés les arbres, les ventilateurs, les deux lampes au plafond. Je cherche le contraste, la reconstitution très plastique de ce jardin est là pour donner encore plus d'importance à l'aspect évanescent, futile, et poétique du vent dans le feuillage. L'installation rentre en dialogue avec le jardin

extérieur de la Villa Arson, c'est une œuvre *in situ* qui trouve sa raison d'être dans les éléments qui la constituent et l'endroit où elle se trouve. Les lieux d'exposition sont des lieux privilégiés pour mettre les choses en forme, mais l'essentiel se passe à l'extérieur. En modifiant la vision du jardin extérieur, et en reconstituant un phénomène naturel à l'intérieur, j'espère secrètement que le spectateur repartira et observera le vent dans les arbres avec la même attention que dans l'exposition.

SP : J'aime bien ce mot de reconstitution que tu utilises, qu'il s'agisse du *Jardin*, ou *le jour et la nuit*. Ce qui est convoqué ici c'est l'envie de faire entrer le monde dans la sphère de l'intime. Cette façon de s'approprier le monde n'est certes pas nouvelle dans ton travail, mais il me semble qu'elle est encore plus présente, peut-être plus assumée dans ce rapport à l'intime. Es-tu d'accord avec cette idée d'un déplacement, d'une évolution à l'intérieur même de ton travail le plus récent ?

Pm : Il y a un déplacement du général vers le particulier, vers des observations. Aujourd'hui je m'occupe plus de détails, je n'irai pas jusqu'à dire des histoires. Je ne me dis plus " il faut tout mettre, il faut qu'il y ait mon rapport à l'espace, à la vie, il faut que tout soit là ", je me suis dégagé de pas mal de choses pour me fixer sur des points de détail, comme *la goutte d'eau* par exemple. Il y a sans doute une subjectivité qui est beaucoup plus assumée, une poésie aussi. En même temps, ça fait peu de temps pour parler d'une évolution. Mais c'est vrai que de plus en plus, ces idées sur le voyage, sur la déambulation, sur le rapport à l'espace, sont présentes dans des œuvres à travers des regards plus personnels et plus intimes. Je ne sens pas de rupture, à un moment je me suis senti beaucoup plus libre de suivre mes propres désirs, sans chercher à les recoller à une pensée, à un univers artistique que je me serais construit et qui serait dans la répétition d'un même matériau, d'une même idée.

SP : Cela m'étonne que tu réfutes le terme « histoire » pour qualifier ton travail car en ce qui me concerne, je trouve que tes pièces « font histoire » dans le sens où elles font communiquer, où elles nouent dans un même ensemble description, explication et fiction...

PM : Quand je dis "histoire", je pense à narration. Mes œuvres ne sont pas narratives et je fais une différence avec la fiction. Une fiction, cela peut être juste un évènement. J'aime utiliser des éléments qui sont porteurs d'histoire, mais je ne veux pas raconter leur histoire.

SP : Et pourtant, *le Festin* raconte une histoire. Cette vidéo et ce journal paraissent tenir un statut particulier dans ton travail : d'abord, tu y as délégué photos et vidéos à tes amis les plus proches, ensuite tu y as introduit un côté quasi autobiographique.

Comment qualifierais-tu ta relation entre cette pièce et le reste de ton travail ? Quelle est la genèse de cette pièce ?

PM : C'est parti d'un désir. Le premier désir que j'ai eu était de balancer quelque chose du haut du toit de chez moi. Je ne savais pas quoi, j'avais envie d'une chute, de quelque chose qui se fracasse, une amie m'a suggéré de jeter un vaisselier, j'ai dit oui, mais avec de la vaisselle dedans. Après, les choses se sont enchaînées naturellement, le vaisselier induit l'idée d'emménagement, ce que je faisais à l'époque, et les idées de partage, de repas, donc de convivialité, de collectif. Il m'a semblé que le support le plus intéressant pour ce projet était la vidéo, j'ai donc naturellement demandé à des amis, dont beaucoup sont vidéastes ou photographes, de travailler avec moi. L'amitié est devenu un des enjeux de ce travail. Tout cela est venu se lier et le projet a trouvé sa raison d'être, entre un désir de jeter quelque chose du haut du toit, et le désir de vivre une aventure collective autour du tournage de ce film.

Quelle relation ce film a-t-il avec le reste de mon travail ? Il est à part, c'est la première fois que je travaille en vidéo, je raconte et documente une histoire, c'est vrai, qui finalement, par le montage, devient presque une fiction. Je ne cherche pas à le raccorder absolument à l'ensemble. Pour moi, il reste lié au *Jardin*, car quand j'organisais la chute de ce buffet, je rempotais aussi mes avocatiers !

Sp : Et le choix du titre ?

Pm : Un festin, c'est une réunion de gens qui se connaissent bien et partagent quelque chose. C'est aussi un bon repas, bien préparé et bien présenté. Mais c'est excessif, ça déborde, on boit trop, on mange trop, on parle trop. C'est ce que nous avons fait, on organise cet événement avec beaucoup de délicatesse et de précision, mais on va plus loin que prévu, et finalement on détruit tout...

SP : *Le Festin*, c'est aussi, me semble-t-il, un acte de destruction jubilatoire qui affranchit l'homme (l'artiste ?) des contraintes matérielles. Ce vaisselier évoque le domestique, l'embourgeoisement, et ce n'est sans doute pas un hasard si le choix de ce vaisselier s'est porté sur un meuble qui évoque clairement le mobilier de nos grands-mères...

PM : Ce n'est probablement pas un hasard, mais beaucoup de choses m'ont échappé sur les sens qu'on peut trouver à cette vidéo. Tu as raison, cet acte de destruction est aussi une réponse à des histoires personnelles, à une peur de « se fixer », une angoisse du domestique et de l'immobilisme. Ce ne sont pas non plus des questions nouvelles, mais c'est plus spectaculaire, violent et jubilatoire qu'avec *Le tapis volant* ! Disons que c'est un rite de passage.

SP : J'aimerais que tu me parles de ce projet d'arc-en-ciel sur lequel tu travailles en ce moment et qui verra peut-être le jour à Tours en 2004.

Pm : Il verra le jour si j'arrive à le réaliser ! Pour l'instant je ne suis pas encore sûr que cette pièce soit techniquement faisable... L'arc-en-ciel est un phénomène naturel simple, c'est aussi la première manifestation de la couleur, les rayons du soleil se reflètent et sont diffractés par les gouttes d'eau de la pluie qui font apparaître le spectre lumineux. Je veux "sculpturaliser" ce phénomène en le reproduisant artificiellement dans une salle. Je voudrais m'approprier ce phénomène naturel, le comprendre en le reproduisant, c'est un apprentissage de la nature. Une autre chose m'intéresse beaucoup dans ce projet : C'est de définir un point de vue unique. L'arc-en-ciel se déplace en même temps que nous et si nous ne sommes pas dans le champ de réflexion de la lumière, il reste tout simplement invisible. Dans la salle d'exposition, la " sculpture " ne sera visible que de certains endroits.

SP : Qu'entends-tu par « sculpturaliser ce phénomène » ?

PM : Le transformer en œuvre d'art. Pour cela j'ai besoin de le refaire et de le déplacer, de le mettre à un endroit où il n'a pas sa place. Je voudrais que le regard qu'on lui porte soit tout à fait nouveau.

SP : C'est un rêve de même en quelque sorte ?

Pm : Oui, il y a une sorte de gageur, de rêve d'enfant : s'approprier un arc-en-ciel qui est par définition une chose inatteignable, inabordable et intangible. J'ai aussi envie de garder un côté bricolé, quelque chose de fait main, de ne pas jouer une carte scientifique en tout cas. J'ai un livre scolaire qui explique comment faire un arc-en-ciel, mais il donne des solutions pour le projeter sur un mur, ce qui m'intéresse c'est qu'il soit dans l'espace, je ne veux pas une projection de lumière, je veux une présence physique, sculpturale...

Sp : Tu tiens à cette notion du bricolé, du fait main...

Pm : Oui, je fais beaucoup de choses moi-même, mais mon propos n'est pas d'éblouir le public par ma virtuosité d'exécution. Je ne cherche pas à mettre en avant un savoir-faire dont je serai le seul détenteur, ce côté " carré privé ", cela ne m'intéresse pas. Tout le monde peut faire pousser des avocatiers, cela ne m'empêche pas de faire une installation avec. Si j'arrive à faire l'arc-en-ciel, c'est juste que j'aurai trouvé la bonne façon de projeter de l'eau, le bon diamètre et la bonne source lumineuse...

SP : Je t'ai entendu présenter ton travail en public à plusieurs reprises, et ce qui m'a frappé c'est que tu en parles d'une façon

très technique, très descriptive, comme s'il y avait une difficulté ou un refus de le mettre en perspective, notamment dans sa dimension poétique...

PM : Mon travail n'est pas univoque, il ne se définit pas non plus par une démarche. Chaque œuvre a sa propre histoire, son propre cheminement. La poésie est quelque chose vers lequel je vais de plus en plus, mais je ne définis pas mon travail comme étant quelque chose d'uniquement poétique. Dans mes œuvres, j'ai ce besoin de tout montrer, et quand j'en parle, j'ai besoin de tout décrire. Le mécanisme est le même.

Dans *Dédicace aux oiseaux* par exemple, il y a l'image poétique de ces sacs qui s'envolent comme si la ville elle-même les envoyait dans le ciel, mais il y a aussi l'idée que ces sacs s'émancipent de la longue chaîne de consommation à laquelle ils appartiennent. Et encore des notions liées à l'ordre et au désordre. Il y a le fait que l'installation soit présentée derrière une vitrine de magasin et il y a la technique employée pour les faire voler. Je dois parler de tout cela pour que les gens comprennent ce que c'est, car c'est important, comme le plaisir que j'ai à regarder un sac qui vole dans le ciel a de l'importance...

.....
A discussion between Pierre Malphettes and Sandra Patron

SP: To begin, I'd like to discuss the title of one of your works: *Strange attractors*. I think this term reflects of your work in general, in the sense that one proposition brings together an unquestionable poetic dimension and a reappropriated scientific one (*strange attractors* is a term you borrowed from modern science).

PM: I'm fascinated by the way scientists name their discoveries or theories. It's quite literary; they bring to mind the titles of poems. I read a few layman's books on modern science and I was intrigued both by the phenomena described and, at the same time, the names they are attributed.

SP: Several notions spanning your work, such as stable and

unstable, tangible and intangible, indicate the interest and curiosity you show for the poetry of modern science and more precisely all that relates to quantum physics and chaos theory. What can you tell me about your relation to modern science and the distance you often create through absurdity (I'm especially thinking of works like *The Garden*).

PM: The way science describes the world was a real discovery for me. Notions such as matter in perpetual motion, entropy, the movements of a particle, the arrow of time, changed my way of looking at everyday things and objects. They are open theories that leave room for doubt, they are interpretations which can assimilate new elements at any given moment and also accept that what was true yesterday is no longer true today. Man's place within this vision is insignificant, but quantum physics includes him nonetheless as a determining element in its observations.

These theories act as a kind of backdrop for my work. I'm more interested in what they suggest, in the imagery and poetry they spawn. I observe what surrounds me, I contemplate it naively and do my best to work it out. I try to create parallels by playing the part of a scientist's apprentice and starting from scratch: how does a plant grow? My aim isn't to explain. I want to make the plant grow and present it by introducing my own vision into it. In fact this has more to do with science fiction in the sense that I try to imagine my place within this interpretation of the world.

SP: We could classify the materials you regularly employ into two large families: there are, on the one hand construction materials (conglomerates, rafters, electrical wire, metal, galvanized duckboard, transparent tarpaulin); and on the other, intangible materials that clearly suggest lightness, evanescence (light, wind, water...). Can you tell me about your relation to materials and namely about this interaction between materials and matter which could seem contradictory at first glance?

PM: It's true that these two families are quite different, but I'm looking for the points they have in common. It might very well be that these intangible materials suggest lightness and evanescence, but on closer inspection they appear above all to be governed by very strict rules. The construction of matter is a bit like architecture. You have to look inside the material, at a different scale. You can also look at the color of a wall as a kind of luminous radiation.

In fact what interest me is the confrontation or the connections between the tangible and the intangible. I like it when two things of a highly different nature resonate together. For example, in *No man's land*, there is a strong confrontation between the museum's architectural space and a gust of wind that causes a transparent plastic tarpaulin stretched over a huge wall to tremble. I'm trying to relativize the wall's existence and our certainty about it, to grant it a feeling of impermanence. This allows me to

play on points of reference and create a disequilibrium that is both mental and physical. I'm trying to create a parallel between the circulation of bodies in space and the circulation of air. Otherwise, in a work such as *Partitioning*, I cut up the space using transparent tarpaulins so as to define barriers that are physical but not visual.

SP: The same grammar is at work throughout: you use restraint as a powerful stimulant for the imagination. Queneau used to say that an author is a "rat who builds the very labyrinth from which he seeks to escape"...How would you define this dialectic between liberty and restraint, ever so present in your work?

PM: It's one of the central preoccupations in my work. The desire for liberty, escape, and transgression is inseparable from its very restraint, and both must be contained in the work. This can be found in both *Rolling Carpet* and *Flying Carpet*, as well as *Tribute to the birds* where the plastic bags fly around the display window of a shut-down boutique. It's true that I want to put things into boxes, frame them. In a certain sense, in order to gain freedom I must understand the restraints.

Queneau's image is very fitting. I've been interested in labyrinths for quite a while, but more through the writings of Borges, or a book such as *La maison des feuilles* by Danielewski. Philippe K. Dick's books are also genuine labyrinths. I'm not sure however that the most interesting thing is to escape. There are two visions of the labyrinth: the interior vision where one is faced with the here and now within the maze, with all its surprises and escape attempts, and the overall vision where the path is visualized in its entirety. What interests me is to multiply the points of view and to attempt to project oneself outside, so as to see where one is within this ensemble.

I think that some of my works have a labyrinthine quality and that they are like a parcel of the interior of a larger labyrinth. But its literal representation doesn't interest me, I prefer laying down the beacons inside my own personal labyrinth.

Sp: And yet, through works such as *Xspace* or *Trajectory of a fly*, one could be led to think that your aim is to arrive at a literal, quasi-tautological formalization.

Pm: I don't think so. I don't think that my works are that tautological. They might appear to be so, for I'm always searching for a balance between a content and its form. Perhaps at times this lays the groundwork for a tautology, or gives the impression of something working in a closed circuit. Deleuze used to say that he liked artworks (he was speaking about literature) as full as eggs that leaked from all over. I subscribe entirely to this idea. A work has to impose itself through its presence, and from that point on it leaks all over and touches us in different ways that are intellectual, sensitive, and sensual. A tautological work doesn't leak, it

speaks only about itself, whereas I try to introduce something into a place it doesn't belong, like using a publicity-oriented urban light to describe a fly's trajectory.

Sp: Your work is always intent on showing the mechanisms or at least the other side of things. Many artists work with an idea of illusion, whereas in your works one always knows where the light and wind come from for example.

Pm: There is no magic or illusion. Showing the mechanisms and the techniques used to obtain a certain goal grant that goal importance, or at the very least, valorize it. Understanding how something is made also means understanding what it is. Take *The wind in the trees* for example. I want to render this simple phenomenon which is the wind blowing through the trees. Materials are very present: the reddish-orange adhesive tape on the window-pane, the pedestals in which the trees are lodged, the fans, the two lamps on the ceiling. I'm looking for contrast and the highly plastic reconstitution of the garden is used to grant more importance to the evanescent, futile, and poetic aspect of the wind blowing through the leaves. The installation enters into a dialog with the Villa Arson's garden outdoors. It is a site-specific work whose *reason to be* resides in the elements it makes use of and the place in which it is located.

Exhibition spaces are privileged places for providing things with forms, but the essential takes place outside. By modifying the vision of the garden outdoors and by reconstituting a natural phenomenon indoors, I secretly hope that when the spectator leaves, he or she will observe the wind in the trees with the same attention as in the exhibition.

SP : I like the fact that you use this term reconstitution, whether it has to do with *The Garden* or *Day and night*. There is a desire here to make the world enter into the sphere of the intimate. This manner of appropriating the world is certainly not new in your work but it seems as though it is even more present, perhaps more assertive when placed in relation to the intimate. Am I right to say that there's been a shift, if not a certain evolution in your most recent work?

Pm: There is a shift from the general to the specific, towards observations. Today, I'm no longer concerned with details, I wouldn't go so far as to speak of stories. I no longer say to myself that I have to include everything, that the work has to contain my relation to space and life. I got rid of a lot of stuff to concentrate on the details, like in *the drop of water* for example. There is definitely a more assertive subjectivity and poetry at work. At the same time however, it's too recent to speak of evolution. Nonetheless, it's true that these ideas on the journey, wandering, and the relation to space are present in the work through more

personal and intimate visions. I don't feel a rupture. At a certain point I felt much more free to follow my desires without trying to attach them to a mode of thought, such as an artistic world I'd put together that would allow me to use the same materials and the same idea in a repetitive way.

SP: I'm surprised to see you shun the term "story" to describe your work. As far as I'm concerned, I feel that your works "create stories" in the sense that they link together description, explanation, and fiction in the same ensemble, causing them to communicate.

PM When I speak of "story", I think of narrative. My works are not narrative and I make a distinction with regards to fiction. It's enough for a fiction to be just an event. I like to use elements that contain stories, without however telling their story.

SP: All the same, *The Feast* tells a story. This video and journal seem to have a peculiar status in relation to the rest of your work: first you delegated the photography and filming to your closest friends, then you introduced an almost autobiographical touch. How to describe the relation between this work and the rest of your work? How did it come about?

PM: It came out of desire. My first wish was to throw something off the roof of the building I live in. I had no idea as to what. I wanted a fall, something that would shatter. A friend suggested a cupboard. I said sure, but with crockery inside. From that point on, things followed their natural course. The cupboard connotes the idea of moving, which is exactly what I was doing at the time, and notions of sharing, the meal, thus conviviality and the collective. It seemed to me that the most interesting medium for the work was video, so I asked my friends, many of whom are video-artists or photographers, to work with me. Friendship became one of the stakes in this project. All the pieces gradually came together and the project found its reason to be, between the desire to throw something off the roof and the desire to experience an adventure as a group through the shooting of the film.

How does the film relate to the rest of my work? It's different in that it's the first time I use video, and do so to document and tell a story which, in fact, becomes a fiction through the editing process. It's not important to me to try and integrate it into an ensemble. For me, it remains linked to *The Garden*, for when I was organizing the cupboard's fall I was also repotting my avocado plants!

Sp: What about the title of the work?

Pm: A feast is a gathering of people who know each other well and have something in common. It's also a well-prepared and well-presented good

meal. It is however excessive and so gets out of hand. There's too much drinking, eating, and talking. That's exactly what we did. The event was organized with great care and precision, but we took it one step further and destroyed everything.

SP: It seems to me that *The Feast* is also a joyful act of destruction that liberates man (the artist?) from material restraints. This cupboard connotes the domestic, the idea of adopting a middle-class outlook, and the fact that this cupboard clearly alludes to our grandmother's furniture is certainly not something that was left to chance. ...

PM: It's probably no accident, but much of the meaning people read into this video escapes me. You're right to say that this act of destruction is also a response to personal matters, to a fear of "settling down", to the anguish triggered by domesticity and immobility. They're certainly not new questions, but they're dealt with in a more spectacular, violent, and joyful way than with the *Flying Carpet*! Let's say it's a rite of passage.

SP: I'd like for you to tell me about the rainbow project you're currently working on which might be presented in Tours in 2004.

Pm: It will see the day if I'm able to make it! For the time being, I'm not sure the work is technically feasible...The rainbow is a simple natural phenomenon, it's also the first manifestation of color. The sun's rays are reflected and diffracted by drops of rainwater that cause the light spectrum to appear. I want to "sculpturalize" the phenomenon by reproducing it artificially indoors. I'd like to appropriate this natural phenomenon, and understand it by reproducing it. It's a way of learning about nature. Something else in the project greatly interests me: defining a fixed point of view. The rainbow moves along with us, which means that if we are not in the light's field of reflection, it simply remains invisible. In the exhibition space, the "sculpture" will only be visible from certain points of view.

SP: What do you mean by "sculpturizing" this phenomenon?

PM: Transforming it into a work of art. In order to do so I have to recreate and displace it, put it somewhere it doesn't belong. I'd like it to be seen in a totally new way.

SP: It's a little like a childhood dream?

Pm: Right, it's something like a bet, a childhood dream: make something which is by definition unreachable and intangible one's own. I also want to keep a tinkered feel to the thing, something handmade, in any case avoid the scientific demonstration. I have a schoolbook that explains how to make a rainbow, but it provides some solutions for projecting it onto a wall.

I'm interested in having it float in space. I don't want a projection of light, but a physical, sculptural presence....

Sp: This notion of the handmade, of tinkering (bricolage), is important to you...

Pm: Yes, I do a lot of things myself, but my intention isn't to dazzle the public with virtuoso execution. I'm not interested in focusing on a certain know-how that I alone would possess. Anyone can grow avocado plants, which doesn't mean you can't make an installation with them. If I succeed in making the rainbow, it will just be because I found the right way to project the water, and the right light source and diameter...

SP: I heard you present your work in public several times and what struck me is that you speak about it in a very technical and descriptive way, as if there were a difficulty or refusal to speak about it from a perspective which would underline its poetic dimension...

PM: My work is not univocal. It's not defined by a process. Each work has its own story, its own set of events. Poetry is something I move towards more and more, but I don't define my work as being solely poetic. In my works I need to show everything, and when I speak about them, I need to describe everything. The mechanism is the same in both cases.

For example in *Tribute to the birds* there is the poetic image of the plastic bags flying around as if the city itself had sent them, but there is also the idea that the bags free themselves from the long chain of consumption to which they belong. There are also notions pertaining to order and disorder. There's the fact that the installation is presented in a store display window and then there's the technique used to make them fly. I have to speak about all that to make people understand what it's about. It's important, in the same way that the pleasure I feel looking at a bag fly through the air is important.

* *hic et nunc* means here and now in Latin