



Patrik Pion (né en 1954 à Valigny) vit et travaille à Paris. Il a étudié à la Villa Arson à Nice, à l'ENSA de Bourges, au Conservatoire de Musique de Bourges, au Département Cinéma de Paris VIII et au Département psychologie de Paris V. Le travail de Patrik Pion a donné lieu à de nombreuses expositions personnelles qui incluent Confort Moderne (2009) ; CRAC, Centre régional d'art contemporain de Sète (2010) ; CCC Centre de Création Contemporaine de Tours (2015) ; Centre d'art contemporain – La Synagogue de Delme (2022) ; Galerie Valeria Cetraro, Paris (2023). Il a également participé à plusieurs expositions collectives qui incluent In Extenso, Clermont-Ferrand (2018) ; CNEAI, Paris ; Tonus, Paris ; Galerie Valeria Cetraro, Paris (2021) ; Palais de Tokyo, Paris (2024).

Patrik Pion (b. 1954, Valigny) lives and works in Paris. He studied at Villa Arson in Nice, ENSA Bourges, Conservatoire de Musique de Bourges, the Film Department at Paris VIII, and the Psychology Department at Paris V. Patrik Pion's work has led to numerous solo exhibitions, including Confort Moderne (2009); CRAC, Centre régional d'art contemporain de Sète (2010); CCC Centre de Création Contemporaine de Tours (2015); Centre d'art contemporain – La Synagogue de Delme (2022); Galerie Valeria Cetraro, Paris (2023). He has also participated in several group exhibitions, including In Extenso, Clermont-Ferrand (2018); CNEAI, Paris; Tonus, Paris; Galerie Valeria Cetraro, Paris (2021); Palais de Tokyo, Paris (2024).

L’entretien suivant a été mené par Antoine Dochniak (AD) et Pierre Allain (PA) réalisé avec l’artiste Patrik Pion (PP) le 22 mars 2025 dans son atelier situé à Bagnolet.

AD Pour débiter cet entretien, nous aimerions revenir avec vous sur les prémices de votre travail, au début des années 1980, au Centre Hospitalier George Sand de Bourges où avec votre compagne Paule Combey, vous y avez développé ensemble le concept de *Generativ Process*. Comment est apparue cette dissolution progressive du « Je » au profit d’une recherche collective ?

PP Le concept de *Generativ Process* n’est pas une pratique qui s’est mise en place immédiatement, cela nous a demandé plusieurs années de pratique clinique pour arriver à mettre en place ce travail. C’était aussi parce que l’on se trouvait face à des ateliers qui relevaient pour nous plus de l’animation que d’autres choses, et que nous voulions avant tout que ce soit une activité artistique même s’il n’y avait pas de spectateur·ices. Nous n’avons jamais voulu inscrire notre intervention à l’hôpital dans quoi que ce soit d’autre et nous nous sommes toujours présentés en tant que tels. C’était l’idée de créer une forme d’ensemble ; ce n’était pas un groupe, ni un collectif, mais un partage d’activité commune. Effectivement, il y avait cet abandon du « Je » individuel, au profit d’un inconscient impersonnel qui n’était maîtrisé par personne mais construit par tous.tes. La seule chose qui nous menait c’était l’activité. Nous avons eu la chance que cela soit accepté comme une activité expérimentale par le centre hospitalier.

Generativ Process était pour nous un espace qui n’appartenait pas du tout à la psychiatrie, voire même à quoi que ce soit, c’était un temps pratiquement insituable. C’est la raison pour laquelle nous nous sommes souvent déplacés tout le long de l’activité, soit à l’extérieur ou dans des lieux alternatifs. On demandait à tout le monde de trouver un terme pour se recentrer, se retrouver. C’est un participant, un étudiant en biologie, qui un jour a proposé le terme de *Generativ Process*. Il trouvait justement que ce que l’on faisait, relevait d’un processus. On a donc choisi de rester sur ce terme-là qui n’était pas un terme psychanalytique et qui témoignait d’un refus de mettre une étiquette sur cette activité. C’était vraiment la complète liberté parce qu’il n’y avait pas d’exigence de rendus, ni d’objets. Cette forme de durée, non situable, nous intéressait particulièrement.

Nous avons essayé régulièrement de faire sortir le travail de l’institution, dès qu’il y avait une année d’écoulée, on essayait de le montrer à l’extérieur, comme dans des hôpitaux de jour ou des CMP (Centre Médico-Psychologique). Nous n’avons pas eu beaucoup de spectateur·ices parce que ce sont des lieux connotés, les gens s’y rendent avec réticence.

AD La durée du processus de *Generativ Process* ne s’arrête pas pour vous au moment de l’exposition, elle continue perpétuellement ?

PP Absolument. J’avais par exemple eu la chance de présenter six vidéos d’affilée dans un bâtiment agricole situé dans la Baie de Somme, les gens qui étaient venus étaient principalement des locaux, des agriculteur·ices ou des ouvrier·es. Iels sont vraiment arrivé·es en tant que spectateur·rices et je leur ai plutôt dit de se mettre dans les vidéos, de se balader dedans afin que l’on discute ensuite de ce qui s’était passé. Si je peux lier l’exposition à l’échange avec les spectateur·rices qui n’en sont pas pour moi, mais plutôt des participant·es, c’est l’aspect le plus intéressant de la monstration, même si c’est souvent difficile et rare de l’obtenir.

À l’occasion de mon diplôme aux Beaux-Arts de Bourges, j’avais déjà fait une expérience similaire lors d’une intervention sur une place publique qui était ouverte sur plusieurs axes de la ville. Dans cet espace de circulation, j’avais proposé aux gens de découvrir aussi bien ce qui émerge que ce qui est en sous-sol, les flux qui subsistent. Je leur ai proposé de faire

The following interview was conducted by Antoine Dochniak (AD) and Pierre Allain (PA) with artist Patrik Pion (PP) on March 22, 2025, in his studio located in Bagnolet.

AD To begin this conversation, we would like to revisit the early stages of your work. In the early 1980s at the Centre Hospitalier George Sand de Bourges, you and your partner Paule Combey developed the concept of *Generativ Process*. How did the progressive dissolution of the “I” favor a collective approach of the research?

PP The concept of *Generativ Process* wasn’t something we implemented right away—it took several years of clinical practice before we could really realize it. This was also because we were faced with workshops that, for us, were more about animation than anything else, and we wanted above all for it to be an artistic practice, even without any spectators. We never wanted to situate our intervention at the hospital within any other context, and we always presented ourselves as such. The idea was to create a form of togetherness; it wasn’t a group or a collective, but rather a shared activity. Effectively, there was an abandonment of the individual “I” in favor of an impersonal unconscious that was not mastered by anyone but constructed by all. The only guiding force was the activity itself. We were lucky that the hospital center accepted it as an experimental practice.

Generativ Process was, for us, a space that didn’t belong at all to psychiatry, or even to any other context—it was practically unplaceable. That’s why we often moved around during its active phase, either outdoors or in alternative locations. We asked everyone to come up with a word to help them re-focus, to find themselves. One day, a participant who was also a biology student, suggested the term *Generativ Process*. He thought what we were doing reflected a process. So we decided to keep this term, which wasn’t psychoanalytical in nature and expressed a refusal to label the activity. It was a space of complete freedom because there were no expectations of finished works or objects. We were particularly interested in this unplaceable and procedural form.

We regularly tried to take the work outside of the institution—after a year or ten months had passed, for instance, we would try to show it elsewhere, in day hospitals or CMPs (Medico-Psychological Centers). We didn’t have many spectators because these are highly connoted places—people go there with reluctance.

AD For you, the duration of *Generativ Process* doesn’t stop with its exhibition, rather it continues perpetually?

PP Absolutely. For example, I had the chance to present six videos one after another in an agricultural building outside of la Baie de Somme. The audience that came were mostly locals, farmers or factory workers. They arrived thinking they were simply spectators, but I asked them to place themselves inside the videos, to walk around within them before we would discuss what really happened.

If I could connect the exhibition to the verbal exchange with the spectators, who weren’t actually spectators for me but rather participants, it’s the most interesting aspect of this demonstration, even if it’s often difficult and rare to achieve. When I was graduating from Beaux-arts de Bourges, I had already had a similar experience during an intervention in a public square that was opened to several streets of the city. In this circulating space, I offered to passing individuals to discover what emerges and what lies underground, the flows that persist. I asked them to propose ideas for the future development of this place, which lead to projects of complete utopia. Afterwards, I distributed small axonometric charts so that they could draw what they dreamed about, the projection of their fantasies, and how that could allow them to reclaim this environment.

	des propositions sur l'aménagement de cette place, ce qui a donné lieu à des projets complètement utopiques. J'avais mis des affiches sur les murs de la ville pour expliquer ce qui se passait sur la place. J'ai ensuite distribué des petites axonométries pour qu'iels puissent dessiner ce dont iels rêvaient, la projection de leurs fantasmes et comment cela pouvait leur permettre de se réapproprier cet environnement.	
PA	C'est après cette proposition que vous avez travaillé au Centre Hospitalier George Sand de Bourges ?	
PP	Non pas directement, avec un ami artiste j'ai d'abord ouvert un lieu qui a rapidement eu une petite renommée dans la ville et c'est après cela que l'hôpital psychiatrique m'a demandé si je voulais bien intervenir dans le Centre Hospitalier. Au départ j'y suis allé un peu sur la pointe des pieds, mais il se trouvait que j'avais des amis hospitalisés là-bas et c'est sans doute, une des raisons qui m'a incité à y aller, avec la curiosité de voir ce que l'on pouvait y faire. J'ai commencé par faire des allers retours depuis Paris pour y travailler deux après-midi par semaine, puis j'ai accepté d'intervenir les lundis, mardis et mercredis car cela devenait un peu compliqué financièrement après la fermeture de la galerie Cartwright qui me représentait. Au début, je pensais travailler deux ans et cela a duré trente-deux ans. Nous avons eu la chance que l'administration et les psychiatres suivent nos travaux. Comme nous travaillions avec Paule pour nous à côté, nous y avons trouvé notre équilibre.	
	Ce que je voulais également vous dire c'est qu'avant d'entrer à l'hôpital, au moment de mes études à l'école des Beaux-Arts de Bourges, je m'intéressais à l'antipsychiatrie et surtout à Ronald David Laing et son concept de malaise ontologique. Ce malaise se crée pour tout individu, pour tout enfant, quand il se retrouve face à deux choix, soit celui de s'insérer dans la société et faire fi de son « Moi » profond, ou alors, faire le choix de refuser cette insertion et quelque part devenir ce que l'on appelle communément un « malade mental ». Néanmoins pour celui qui s'insère il existe le risque qu'un jour son « Moi » profond se réveille pour une raison ou une autre et provoque des manifestations psychotiques. Ce qui m'intéressait ici, c'est qu'effectivement, on pouvait faire l'hypothèse d'une explication du rôle de la société et du politique dans la schizophrénie. Lorsque je suis arrivé à l'hôpital, j'avais déjà tout cela en tête.	
AD	Nous souhaitions justement revenir sur l'un de vos trajets entre Paris et Bourges que vous aviez fait avec Paule dont vous nous avez fait part lors de notre première rencontre dans votre atelier. Paule avait produit un petit objet en cartoline et scotch, à la demande d'un enfant « presque sans langage » issu du centre hospitalier. Pourriez-vous revenir sur cet évènement et en quoi il présupposait l'apparition des <i>objets blancs</i> dans votre travail ?	
PP	Un enfant avait effectivement fait part à Paule de son souhait d'avoir une moto plus tard et elle lui en avait fabriqué une en cartoline, une Vespa blanche. Cela pouvait s'apparenter à un objet transitionnel qui a permis d'avoir une discussion et un échange avec l'enfant par la suite. Ce qui nous avait le plus intrigué, c'était qu'il n'avait pas emmené l'objet et qu'il était resté là comme ça, suspendu dans un temps vide. Je me disais que cet objet avait eu un vécu qui n'a plus aucune raison d'être. Il demeurait là, vide, et Paule avait choisi de le garder. Il est resté dans l'atelier à l'hôpital, abandonné, désinvesti, et cela a déclenché notre envie de reproduire de tels objets, ces fantômes d'objets, produits à partir d'une image mentale. Nous avons alors commencé à faire des essais en utilisant du papier journal issu des fins de rouleaux que l'on récupérait auprès d'une imprimerie. L'idée du journal quotidien, vierge, sans aucune impression, sans langage, nous a intéressé puisqu'il offrait un espace où toutes les possibilités étaient envisageables.	

PA	It's after this work that you worked at Centre Hospitalier George Sand de Bourges?	
PP	No, not directly afterwards. With an artist friend I first opened a place that quickly grew its own reputation in the city, and it was after that the hospital asked me if I would be willing to work at the hospital center. In the beginning, I went tiptoeing but it turns out that I have friends that were hospitalized there, which is without doubt one of the reasons that pushed me to go, with a curiosity to see what we could do. I started with making trips to and from Paris to work two afternoons each week before I agreed to work Mondays, Tuesdays and Wednesdays as it was beginning to be difficult financially after the closing of Galerie Cartwright, the gallery that represented me as an artist. In the early stages, I thought I would work two years tops. It ended up being thirty-two years in total. We were lucky that the administration and psychiatrists followed our work. Since Paule and I also worked for ourselves on the side, we were able to find a balance. What I would also like to share with you is that before coming to the hospital, during my studies at Beaux Arts de Bourges, I became interested in anti-psychiatry, especially in Ronald David Laine and his concept of ontological malaise. This malaise is created within every individual and every child, when they are faced with two choices, either to integrate oneself into society and ignore their innermost self, or to refuse this integration and become what is commonly called “mentally-ill.” However, for those that integrate there is still a risk that one day their innermost Self wakes up for one reason or another and provokes psychotic symptoms. What interested me here was that, effectively, we could hypothesize a role of society and politics in explaining schizophrenia. When I arrived at the hospital, I already had all of this in mind.	
AD	We would like to revisit one of your and Paule's trips between Paris and Bourges that you told us about during our first studio visit. Paule created a small object in paperboard and Scotch tape after a child “almost unable to speak” in the hospital center asked for it. Could you revisit this event and how this precipitated the appearance of <i>objets blancs</i> in your works?	
PP	A child shared with Paule his wish to have a motorcycle later in life and she created one with paperboard, a white Vespa. This could be considered to be a transitional object that led to a discussion and exchange with this child. What intrigued us the most was that he didn't take the object with him, rather it just remained there like that, suspended in an empty time. I thought to myself that this object had its life, and no longer had any reason to exist. It remained there, empty in time, and Paul decided to keep it. It remained in the hospital workshop, abandoned, uninvested and this triggered our desire to recreate similar objects, these phantom objects, produced from a mental image. We then began experimenting to create objects using newspaper from the ends of rolls that we collected from a printing company. The idea of using a daily newspaper, empty, without any print, without language interested us because it offered a space where all possibilities became plausible.	

PA	How did you choose the objects to reproduce, which seem to come both from your daily life—particularly the hospital environment—and at times carry a more symbolic dimension, such as the crutch, the syringe, the fork, the film, the microphone, or even the gas mask?	
PP	My work is often the result of a collision of many things. The choice for the objects was immediate, and it echoed a project we had begun a year earlier: a work of sculptures. At the time, we were living in a rural region where the residents were outspoken and used a lot of common expressions. We had the idea of creating a sound work with recordings, particularly from supermarket checkouts. This work reappeared when	

PA	Comment avez-vous choisi les objets à reproduire, qui semblent à la fois provenir de votre quotidien, notamment de l'univers hospitalier, et possèdent parfois une dimension plus symbolique, comme la béquille, la seringue, la fourchette, la pellicule, le micro ou encore le masque à gaz ?	
PP	Mon travail est souvent l'objet d'une collision de multiples choses. Le choix des objets s'est posé tout de suite, et cela faisait écho à un projet que nous avons commencé un an avant le travail de sculpture. Nous vivions à ce moment-là dans un milieu rural où les habitants.tes avaient leur franc-parler et utilisaient beaucoup d'expressions courantes. Nous avions donc eu l'idée de faire un travail sonore avec des enregistrements, notamment aux caisses de supermarchés. Ce travail est réapparu lorsque nous avons évoqué ensemble le choix des <i>objets blancs</i> puisque l'on repensait à ces expressions communes que nous avons entendues comme « être droit dans ses bottes », « c'est un panier percé », « c'est un drôle de pistolet », « sale comme un peigne ». Ces expressions connotées associaient des objets à des attitudes ou des états psychologiques pour définir une personne. Au départ, ce sont donc ces expressions langagières qui établissaient un lien entre le sujet et l'objet tout en les vidant de leur signification initiale qui ont orienté notre recherche. D'autres objets qui avaient davantage de connotations politiques, sont arrivés plus tard.	
AD	Face aux objets, nous ressentons une contraction dans leurs plis et la volonté de figer un instant par l'exécution de mouvements fugaces qui les imprègnent et les marquent.	
PP	Il faut effectivement que ce soit très rapide, fugitif et si je pouvais le faire en une seconde je serais ravi. Je pars toujours d'une feuille rectangulaire qui me rappelle l'écran de cinéma et c'est cet écran que je froisse et que je commence à mettre en forme. Les agrafes permettent de maintenir et de bloquer un processus, de figer une forme, une image issue de la mémoire. Cela se déroule très vite ou parfois pas, alors quand cela ne se fait pas, soit je défaits complètement, je déroule, ou je laisse de côté et je recommence.	
	C'est un processus que je trouve étonnant, je froisse le papier et le froisser permet de commencer à plier. Les plis en entraînent d'autres, ce n'est pas quelque chose que je veux contrôler très bien. Je ne veux pas qu'il y ait une échelle qui soit identifiable à un objet réel, il faut que ce soit un peu plus grand ou un peu plus petit. Le processus fait que tous ces plis entraînent la forme, je suis obligé de les suivre, c'est très curieux à voir car parfois les plis se font un peu tout seul. C'est comme lorsque vous donnez une impulsion qui déclenche un effet que vous ne contrôlez pas, vous ne maîtrisez que l'impulsion.	
PA	L'absence de couleur dans vos œuvres nous a frappé : le blanc et le noir prédominant, leur conférant davantage une allure fantomatique. Ces objets en papier sont des surfaces de projection vierges qui semblent dotées d'une capacité à mémoriser, enregistrer, archiver et aussi à témoigner, pareils à des sismographes ?	
PP	Votre remarque me rappelle une réflexion qu'un spectateur m'avait fait à Confort Moderne lorsqu'il avait comparé notre travail à la « projection d'un système nerveux », et c'est en effet un peu cette idée-là. Concernant le manque de couleur et la forte présence du blanc, c'est une référence à l'idée même du blanc de la pensée qui apparaît dans la <i>psychose blanche</i> . <i>La psychose blanche</i> ou <i>psychose non-hallucinatoire</i> est un concept psychanalytique élaboré par André Green et Jean-Luc Donnet en 1973. Elle n'est pas forcément décelable, sans signe clinique patent, et elle peut tous.te nous traverser. Il s'agit de moments de blanc où il va y avoir une dissociation entre le sujet et l'objet. Ce moment de flottement peut survenir à l'issue d'une fatigue, de travail intense ou d'un choc et provoque une déconnexion de la réalité.	

	we deciding to include it the <i>objets blancs</i> because we kept thinking about these common expressions that we heard such as, “to keep a stiff upper lip” “it’s a leaky bucket,” “it’s a funny old stick”, “as dirty as a pig” (several expressions in the French language). These connotative expressions associate objects to attitudes or psychological states to describe an individual. Initially, these linguistic expressions establish a connection between the subject and the object, while stripping these objects of their initial signification, which then oriented our research. Other objects with political connotations came to us later.	
AD	Faced with these objects, we can see them contract within their folds and the execution of these fleeting movements permeates and marks the objects, causing us to rest in the moment associated.	
PP	It really has to be quick, fleeting and if I could do it in a second, I would be thrilled. I always start from a rectangular sheet of newspaper, that reminds me of a cinema screen, and it’s this screen that I wrinkle and start to put into shape. The staples allow for a holding and blocking of this process, to determine a form, an image from memory. It happens very quickly or sometimes it doesn’t, when it doesn’t, I either completely unravel it, unfold it or put it to the side and start over.	
	It’s a process that I find astonishing, I wrinkle the paper and wrinkling allows me to begin to fold. The folds lead to other ones, and it’s not something that I can control really well. I don’t want there to be a scale that is identifiable to a real object, it has to be a little bigger or a little bit smaller. The process results in all the folds leading to its form, I have to follow them. It’s really curious to see that sometimes the folds fold themselves. It’s as if you created the impulsion that results in an effect that you can’t control, you can only control the impulse.	
PA	The absence of color in your works struck us: black and white predominate, giving the objects a phantom-like appearance. These paper objects are surfaces of blank projections that seem to have the capacity to memorize, record, archive and also bear witness, similar to seismographs?	
PP	Your remark reminds me of a reflection that a viewer said to me at Confort Moderne where he had compared our work to the “projection of a nervous system,” and that’s actually a little bit of the idea. Concerning the absence of color and the strong presence of white, it’s a reference to the same idea of the <i>psychose blanche</i> . <i>Psychose blanche</i> or <i>non-hallucinogenic psychosis</i> is a psychoanalytical concept explained by André Green and Jean-Luc Donnet in 1973. It’s not necessarily detectable, without any obvious clinical symptoms, and it can affect us all. It’s the moment of <i>psychose blanche</i> where there is a disassociation between the subject and the object. This fleeting moment can come about with fatigue, hard work, a physical or emotional shock, any time where we feel disconnected from reality.	
AD+PA	Does <i>psychose blanche</i> produce a new reality and are the <i>objets blancs</i> considered to embody this new reality?	
PP	Embody, yes, but more-so to protect and to suggest this new reality; the idea is to disconnect from our reality because I myself have always been a little suspicious of our reality, even since my childhood. I became very interested in the work of Clément Rosset on <i>Le réel et son double</i> (“The Real and Its Double”) as well as Laing’s conception of reality in which we find ourselves in and another reality where we can completely wander. This reality is also a representation of the world in which we all live in, but it can also be considered as an image, a representation of the real, but there are other possible representations. <i>Psychose blanche</i> suggests a crossing over into something else because it’s a distortion of reality. I’ve heard “The Uncanny” by Sigmund Freud speaks of this, however it is not my personal reference. I’m not interested in uncanniness	

AD+PA La *psychose blanche* permettrait-elle de produire une nouvelle réalité et les *objets blancs* l’incarneraient-ils?

PP L’incarner oui, mais c’est davantage pour le projeter, le suggérer; l’idée de se déconnecter de notre réalité, parce que moi-même j’en ai toujours été un peu suspect et ce déjà depuis l’enfance. Je me suis beaucoup intéressé au travail de Clément Rosset sur *Le réel et son double*, et effectivement Ronald David Laing, parle de cette réalité dans laquelle on s’inscrit puis le réel dans lequel on peut complètement errer. Cette réalité, c’est aussi la représentation du monde dans lequel on vit tous.tes, mais qui est une image, qui est une représentation du réel, mais il y a d’autres représentations du réel possible. La *psychose blanche* peut suggérer le passage vers autre chose puisque c’est une distorsion de la réalité. L’inquiétante étrangeté de Sigmund Freud m’a parfois été mentionné, mais ce n’est pas ma référence. Je ne m’intéresse pas à l’étrange pour l’étrange, mais plutôt à suggérer des ouvertures sur des possibles, qui doivent amener à d’autres conceptions des choses.

AD Cette inquiétude que l’on peut ressentir face aux objets, est-elle finalement génératrice?

PP Oui, et par exemple pour revenir à la *psychose blanche*, l’un de ses effets c’est la dévalorisation de la personne qui en souffre, mais dévaloriser par rapport à quoi? Par rapport à son insertion sociale ou à soi-même? Cela me fait penser à une intervention que j’ai menée aux Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, lorsqu’une femme dans le public a dit « c’est la maladie qui m’a guérie de moi même ». J’ai voulu poser une question, mais je n’ai pas voulu la gêner, j’aurais aimé savoir ce qu’elle entendait par « soi-même », quand elle a dit « je suis guérie » de moi-même, mais quel moi-même? Le Moi social?

Mon travail c’est justement toujours l’idée de la désubjectivisation, c’est-à-dire d’amener la personne à se déplacer dans ses représentations, alors évidemment on a toujours reproché qu’il y a un risque à cela, mais il ne faut pas le voir d’un point de vue clinique, il faut le voir d’un point de vue théorique, et d’une certaine nécessité de déplacer la réalité normative. Felix Guattari a bien expliqué la différence entre la psychose qui relève de la pathologie et puis la psychose qui relève d’une orientation vers autre chose.

Tout à l’heure dans vos questions, il était question du « Je » et du collectif. Je me suis toujours senti lié à mon environnement, je ne suis pas un artiste qui travaille dans son coin pour produire son œuvre. Je ne vois pas, surtout à notre époque, comment nous pouvons continuer à travailler individuellement, de cette façon, dans sa sphère close. Il y a besoin effectivement d’une relation à l’autre et d’une relation à notre environnement. C’est une volonté à avoir, c’est un mouvement à mettre en marche pour soi-même et pour les autres. Il faut que ce soit actif, et presque en permanence parce que l’on peut rapidement se rabattre sur un acquis, une tranquillité, sur des choses qui nous sécurisent, et c’est justement cela qui nous aliène en général.

PA On voulait revenir sur le titre de votre première exposition personnelle à la galerie Cartwright à Paris en 1989, qui s’intitulait *Maintenant les objets m’aperçoivent*. Ce titre donne l’impression d’une conclusion et d’un retournement, qui pourrait se répéter au regard de votre nouvelle proposition pour Aléa. Comment ce titre avait-il été initialement formulé?

PP C’est une phrase de Paul Klee qu’il avait écrit dans ses cahiers. C’est également une référence à Maurice Merleau-Ponty et son texte *Phénoménologie de la perception*, dans laquelle il renverse l’idée que la perception nous renvoie à un intérieur, mais que c’est nécessairement un échange avec l’extérieur, et que la perception ne peut que fonctionner de manière interactive. Ce n’est pas nous qui percevons les choses, mais c’est parce que les choses nous perçoivent aussi que nous nous percevons, et ainsi de suite.

for it being uncanny, but more so its ability to open up to other possibilities and lead to other conceptions of things.

AD This uncanniness that we can feel when faced with objects ultimately generative?

PP Yes, circling back to *psychose blanche* for example, one of its effects is the devalorization of the suffering individual, but devalorizing in terms of what? In terms of their social integration or to oneself? This reminds me of an intervention that I led at Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, when a woman in the audience said “the sickness healed me from myself.” I wanted to ask a question, but I didn’t want to bother her and I would have liked to know what she meant by “oneself” when she said “I was healed from myself”, but what is myself? A social Self?

My work carries this exact idea of desubjectivization which means the act of bringing someone to shift in their representations, obviously we can see that there is a risk in doing so, but don’t look at it from a clinical point of view, rather theoretical, and within our normative reality. Felix Guattari explained accurately the difference between psychosis that corresponds to a pathology and this psychosis that reveals the orientation to something different.

Earlier in the interview, there was a question about the “I” and the collective. I have always felt connected to my environment, I’m not an artist that works in their nook to produce a work. I can’t understand, especially in our time, how we can continue to work individually, within a closed sphere. There’s a great need for relationships with others and a relationship to our environment. It’s a desire to have something, a motion to put something into place for oneself, as well as for others. It must be active and almost permanent because we can quickly fall back on something we have learnt, on peace of mind, on things that make us feel secure and it’s precisely this that generally alienates us from others.

PA We want to loop back to the title of your first exhibition at the Galerie Cartwright in Paris in 1989, called *Maintenant les objets m’aperçoivent* (Now the Objects Perceive Me). This title gives the impression of a conclusion as well as a reversal, something that is repeated in your new proposal for Aléa. How was this title initially created?

PP It’s a sentence by Paul Klee that he wrote in his notebooks. It’s also a reference to Maurice Merleau-Ponty and his text *Phenomenology of Perception*, in which he inverted the idea that perception sends us to look inside to the idea that is an exchange with the exterior, and that perception can only function in an interactive way. It’s not us that perceives things; it’s the things that perceive us and we perceive ourselves and so on.

PA What is the relationship that exists between the objects presented at Cartwright and the *objets blancs*? I wondered if in these two circumstances, “we are confronted to emptiness and overflow, to excess and lack”? ⁽¹⁾

(1) de Gaujelac Vincent, Hanique Fabienne. (2015). Le Capitalisme paradoxant : Un système qui rend fou, Éditions Points, Paris, 2018, p. 20.

PP There’s certainly a connection, but it’s not direct, besides this preoccupation with perception that was already present and started to put into question the same things. There are similar elements to the two, I remember a sentence that I recovered from Daniel Sibony that said that a work is something that conceals a hole of the unrepresentable, and therefore the real. The objects at Cartwright were essentially air vents or radiators, objects that emit flows and these exchanges can call into question our representations of the world and how it works.

PA Quelle était la relation qui existait déjà entre ces objets présentés chez Cartwright et les *objets blancs*? Je me demandais si dans les deux cas, nous étions confrontés « à la vacuité et au trop-plein, à l’excès et au manque »? ⁽¹⁾

(1) de Gaujelac Vincent, Hanique Fabienne. (2015). Le Capitalisme paradoxant : Un système qui rend fou, Éditions Points, Paris, 2018, p. 20.

PP Il y a sûrement un lien que je ne fais pas directement, à part cette préoccupation pour la perception qui était déjà là et qui commençait à remettre en question la version même de chose. Il y avait quand même des éléments similaires, je me souviens d’une phrase que j’avais reprise de Daniel Sibony qui disait que l’œuvre c’est quelque chose qui masque un trou de l’irreprésentable, et donc du réel. Les objets chez Cartwright étaient essentiellement des bouches d’aérations ou des radiateurs, des objets qui émettent des flux et des échanges qui peuvent mettre en doute les représentations que l’on a du monde et de son fonctionnement.

AD Cela rappelle les flux que vous convoquiez déjà sur cette place à Bourges. Comment réapparaissent-ils dans cette exposition?

PP Ces flux invisibles étaient suggérés par des bandes de peinture noires qui formaient des ouvertures, comme une effraction dans le réel et une zone d’échange. Globalement ces œuvres étaient des fac-similés d’objets peints de manière très schématique sur des toiles tendues sur bois. L’illusion existait, j’ai vu des gens s’appuyer dessus sans regarder si c’était une œuvre ou l’objet réel. À l’époque, ces objets fonctionnaient sur l’illusion visuelle qui pour moi n’est plus présente chez les *objets blancs*, et qui ne m’intéresse plus pour l’instant.

Toutes les différentes étapes de mon travail sont des passages importants. Je sens qu’il y a des moments qui sont propices à montrer des choses et d’autres non. Il y a des moments où il faut montrer cela parce que tu peux démontrer une chose et une fois que la démonstration est faite nous pouvons passer à autre chose. Je pense que c’est important les moments où l’on essaye de montrer quelque chose, parfois c’est trop tôt, parfois c’est trop tard, donc j’essaye toujours d’être en adéquation avec le moment juste dans la construction et l’évolution de mon travail. Cela n’a rien à voir avec de la stratégie.

AD Nous voulions revenir sur le choix de l’unique sculpture présente dans l’exposition, *L’enveloppe verticale* (2024) et vous lire un passage du cours de Deleuze de 1986 à propos du pli et du baroque dans le travail de Leibniz que l’on trouvait adéquat :

Pourquoi quelque chose serait-il plié? Au niveau de l’intuition sensible non philosophique, je dis une chose toute simple: je ne sais pas si les choses sont pliées. Leibniz nous dit oui, l’univers est affecté d’une courbure, mais pourquoi? Ça sert à quoi, être plié? Ça sert à quoi, être replié? Si les choses sont pliées, c’est pour être mises dedans. Voilà au moins une réponse. Les choses ne sont pliées que pour être enveloppées. Les choses sont pliées pour être incluses, pour être mises dedans. C’est très curieux ça. Le pli renvoie à l’enveloppe. Le pli, c’est ce que vous mettez dans une enveloppe. En d’autres termes : l’enveloppe est la raison du pli. Vous ne plieriez pas si ce n’était pas pour mettre dans une enveloppe. L’enveloppe est la cause finale du pli. ⁽²⁾

Cette enveloppe démesurée est aussi grande qu’un corps qu’elle pourrait contenir, et est enfermée dans un caisson en plexiglass. Cette sculpture fait figure de témoin detout un pan considérable de votre travail ; elle est contenue et peut contenir presque à l’infini. Qu’est ce qu’elle peut incarner, et plus particulièrement dans ce contexte ?

(2) Deleuze, Gilles. (1986, le 16 décembre). Cours Vincennes

AD This reminds me of the flows that you already spoke about in this public place at Bourges. How did they reappear in this exhibition?

PP These invisible flows were represented by bands of black paint that formed openings, like a break-in into the reel and a zone of exchange. In general, these works were facsimiles of objects painted in a very schematic way on canvas stretched over wood. It created an illusion, I saw people leaning onto them without looking if it was a work or a real object. At the time, these objects functioned as an illusion that is no longer present in the *objets blancs*, and for now something that no longer interests me.

All these different phases of my work are important transitions. I feel that there are moments that are suitable for showing certain things, and others not. There are moments where we must show something to demonstrate something, and once the demonstration is done we can move onto something else. I think it’s important we try to show something in these moments, sometimes it’s too early, other times it’s too late, so I always try to find adequacy with the moment in the construction and evolution of my works. This has nothing to do with strategy.

AD We want to circle back on the only sculpture presented in this exhibition, *L’enveloppe verticale* (“vertical envelope”) (2024) and read you an excerpt of Deleuze in 1986 about the fold and baroque in the work of Leibniz that we find accurate:

Why would something be folded? On an intuitive and non philosophical level, I say something very simple: I don’t know if things are folded. Leibniz tells us yes, the universe is affected by curvature, but why? What is it for, to be folded? What is it for, to be refolded? If things are folded, it’s to put something inside. Here’s at least one response. Things are only folded to be enveloped. Things are folded to be included, to be put inside. It’s very peculiar. Folds refer to envelopes. The fold is what you put into an envelope. In other terms, the envelope is the reason for the fold. You don’t fold if you weren’t going to put it into an envelope. The envelope is the final cause of the fold. ⁽²⁾

This envelope is disproportionate, as big as the body that it can hold, closed in its plexiglass box. This sculpture serves as a testament to a considerable part of your work. It is contained and can contain almost infinitely. What can it embody, and more particularly in this context?

(2) Deleuze, Gilles. (1986, le 16 décembre). Cours Vincennes - Saint-Denis, Sur Leibniz et le baroque, Le pli, récapitulation.

PP Your question bothers me a little because I’m worried it’s going to be the last one. I too have been questioning this sculpture since I made it. I don’t want to say that there aren’t going to be anymore, but I know that my rhythm has been slowing down. I will surely make other objects, but in my opinion, this one marks the end of a series. The envelope is vertical, like a question mark. The *objets blancs* really are the beginning of my works, with the photographs, videos and drawings coming afterwards. I think that my first cycle is coming to an end, and I’ve come to like this idea. A first cycle diminishes and gradually overlaps with the following ones.

PA Since 2005, you produced a corpus of about two hundred and forty sequenced videos of a couple minutes each titled *Pièces à vivre* based on the collision of two universes completely disassociated and from distant times. This montage repetitively and hauntingly loops combining color scenes that you filmed from black-and-white characters taken from silent expressionist films, directed between 1915 to the mid-1930s. What pushed you to concentrate on these films and then update them?

Saint-Denis, Sur Leibniz et le baroque, Le pli, récapitulation.

PP Elle me gêne un peu votre question, parce que j’ai bien peur que ce soit la dernière. Depuis que je l’ai faite, je m’interroge là-dessus. Alors je ne veux pas dire qu’il y en aura plus du tout, mais je sais que le rythme a un peu ralenti. Je ferai sûrement d’autres objets, mais celui-ci à mon avis marque quand même la fin d’une série. L’enveloppe est à la verticale, c’est vraiment comme un point d’interrogation. *Les objets blancs* ont vraiment été le début de mon travail, avant que ne soient arrivées les photographies, les vidéos et les dessins. Je pense que le premier cycle est sur le point de se terminer et j’aime bien cette idée-là. Un premier cycle s’amenuise et progressivement se superpose aux suivants.

PA Depuis 2005, vous avez réalisé un corpus d’environ deux cent quarante séquences vidéos de quelques minutes chacune, intitulé *Pièces à vivre*, dont le principe repose sur le télescopage de deux univers totalement dissociés et d’époques éloignées. Ce montage aux boucles répétitives et obsédantes associe des séquences colorées que vous filmez à des personnages en noir et blanc tirés de films expressionnistes muets, réalisés entre 1915 et le milieu des années 1930. Quelle est la raison qui vous a poussé à vous concentrer sur ces films et leurs remises à jour?

PP Dans ces films, ce sont les personnages muets qui m’ont intéressé particulièrement car ils nous renvoient précisément au blanc présent dans la *psychose blanche* et aux *objets blancs*. Dans les deux cas, l’échange ne passe pas par un langage verbal, mais plutôt par un langage de l’affect et du corps. Ces personnages anonymes sont réduits à un geste, une posture, une chute, un rictus ou à des postures prostrées, extatiques, convulsives où la douleur et l’angoisse semblent les traverser. Démultiplier ces séquences est une façon pour moi de faire sortir ces personnages d’eux-mêmes.

AD Dans vos films, les personnages du passé semblent émerger dans les images en couleur du présent, entre deux époques, bloqués dans le temps, figés dans un éternel retour. Pouvez-vous nous parler des liens que ces personnages entretiennent avec les images que vous filmez ?

PP J’ai pris ces personnages bloqués dans le temps parce qu’ils expriment des sentiments qui sont éternels, qui ne passent pas par le langage ni par la langue, et c’est là tout l’intérêt que j’y vois. Si les prises de vue que je fais sont en couleurs, c’est parce que je trouve qu’elles sont fondamentalement liées à l’illusion. Quand je parle d’illusion, c’est parce que les objets que je filme sont souvent des objets liés à des environnements qui relèvent de la consommation, de l’industrie ou de l’interdit.

AD Donc, ces personnages appartiendraient davantage à la réalité que les images en couleurs. Il y aurait une inversion, où les personnages issus du cinéma muet seraient plus réels que les images issues du réel ?

PP Oui pratiquement. Cette pérennité des affects relève plus du réel. Les personnages n’évoquent pas quelque chose de l’ordre de la pathologie, mais plutôt de l’ordre de l’aliénation, une impossibilité de sortir de quelque chose, de débloquer une situation. Il y a plutôt de la rage chez ces personnages. Ils manifestent une volonté de se battre. Ils répètent le même geste pour déclencher quelque chose. Ils viennent provoquer le.la spectateur.rice, dans le sens d’une incitation, quitteà ce qu’une identification à un personnage se produise pour le.la spectateur.ice.

AD Nous avons la sensation que les images que vous filmez en couleurs sont subtilisées à l’aide d’une caméra emportée ? Comment sont filmées ces séquences très brèves ?

PP Vous avez employé le terme, j’utilise une caméra embarquée qui filme de manière à ce que l’on puisse voir sans réellement

PP In these films, I was particularly interested in the silent characters because they are a precise reminder of the white presence in *psychose blanche* and in the *objets blancs*. In both contexts, the exchange does not pass by an oral language, rather a language of the body and affect. These anonymous characters are reduced to a gesture, a posture, a fall, a grimace, or to prostrated, ecstatic, convulsive postures, or to the pain and anxiety that seems to run through them. Multiplying these scenes is a way for me to bring out these characters out of themselves.

AD In your films, the past characters seem to emerge in the color images of the present, between two eras, blocked in time and stuck in an eternal repetition. Can you tell us about the connections that the characters have with the images that you film?

PP I chose these characters stuck in time because they give off an eternal feeling, one that is not expressed by language or the tongue, and this is where I see their potential. The shots that I took are in color because I consider them to be a fundamental part of the illusion. When I say illusion, it’s because theobjects that I film are often objects linked to environments that are either prohibited or characterized by consumption or manufacturing.

AD These characters could be considered as more real than the images in color. Would there be a reversal, where the characters from silent film are more real than the color images of reality?

PP Virtually, yes. The durability of their affects reveal more of reality. The characters don’t evoke something in the order of pathology, more-so in the order of alienation, an impossibility to escape something, to unblock a situation. There’s more of a rage in these characters. They emit a desire to fight. They repeat the same gesture to trigger something. They provoke the viewer, in the form of a provocation, leaving the viewer to identify with the character.

AD We get the feeling that the images that you film in color are being stolen using a dashboard camera? How are these very brief scenes filmed?

PP You used the right term, I use a dashboard camera that films in a way that we can see something that can’t really be identified, it’s why these images are considered to be “stolen”. These shots give me a lot of freedom to film while watching, for example. It’s not so much the image in itself that interests me, but the context in which I film, what will be seen and what will be perceived behind it. I try to deconstruct the image that I’m filming, I try to demolish it. These color scenes don’t reveal cinema nor an illusion of it. I’m more interested to evoke a context of the confrontation of an affect with a situation or a moment experienced.

PA Each scene making up *les Pièces à vivre* is accompanied by a soundtrack. It consists of sound recordings that you created and distorted, where it is difficult to know if the sound is produced by a human or a machine. It’s a sound that becomes a noise, a ringing in the ears, a tinnitus, an unpleasant buzzing that registers in the ear. Christophe Roy, in his essay Phasma, describes it like

an impression of muzak music, that went wrong, and whose darkness reveals the manipulative intention of this ambient music.⁽³⁾

(3) Royoux, Christophe. 2016. Phasma, portfolio, collection résidence, Tarabuste Editions, Saint Benoît du Sault.

PP You mentioned ringing in the ears (tinnitus), and that is exactly what I was hoping for in these soundtracks. I only use a single part of the original soundtrack and add elements that let us believe we can identify a word, or a known noise, familiar and identifiable, one that forces us to question its real connection with the images.

être identifié, c’est pourquoi ces images sont effectivement « volées ». Ces prises de vues m’offrent beaucoup de liberté comme filmer en regardant ailleurs par exemple. Ce n’est pas tant l’image en elle-même qui m’intéresse mais le contexte que je filme, ce qui sera vu, ce qui sera perçu derrière. J’essaie de déconstruire l’image que je suis en train de filmer, de la démolir. Ces séquences en couleurs ne relèvent pas du cinéma, ni d’une allusion à celui-ci. Je m’intéresse davantage à l’évocation d’un contexte ou à la confrontation d’un affect avec une situation, ou à un moment vécu.

PA Chaque séquence qui constitue les pièces à vivre est accompagnée d’une bande-son. Il s’agit de captations sonores que vous réalisez et déformez où il est difficile de savoir si le son est produit par l’humain ou par une machine. C’est un son qui devient un bruit, un acouphène, un bourdonnement désagréable qui s’inscrit dans l’oreille. Christophe Royou, dans son essai Phasma, la décrit comme

une impression de musique muzak, qui aurait mal tourné, et dont la noirceur révélerait enfin le dessein manipulateur de ces musiques d’ambiance.⁽³⁾

(3) Royoux, Christophe. 2016. Phasma, portfolio, collection résidence, Tarabuste Editions, Saint Benoît du Sault.

PP Vous parlez d’acouphène, et c’est exactement ce que je cherche depuis toujours dans les bandes-sons. J’utilise en effet seulement une partie de la bande-son originale à laquelle j’ajoute des éléments qui nous laissent croire que l’on identifie une parole, un bruit connu voir familier, identifiable et que l’on finisse par mettre en doute son lien réel avec les images.

AD C’est encore une fois un processus dans lequel nous sommes actifs. La disposition des deux écrans côte à côte formant un angle nous intègre au dispositif. Nous pouvons y entrer, nous en extraire et donc opérer une relecture de l’environnement que l’on pense connaître.

PP Oui, complètement. C’est pour cela que, quand je parle de détruire l’image, ce n’est pas détruire pour détruire, mais c’est toujours dans l’idée d’ouvrir sur un autre possible, de laisser le.la spectateur.ice penser différemment. Lors de l’exposition à Confort Moderne, quelqu’un a dit une phrase très juste : « Face à ces vidéos, il y a deux solutions : soit on a le courage de les affronter, soit il faut fuir. », mais je crois que si l’on a le courage de les affronter, c’est en se remettant en question soi-même et en remettant en question les représentations du monde acquises.

PA Un autre élément important dans les pièces à vivre est l’apparition de phrases qui fonctionnent comme des « cartons » propres au cinéma muet, mais qui, ici, semblent détachées des images.

PP Les phrases sont utilisées pour recomplexifier le contexte. Elles peuvent avoir directement un rapport avec ce qui va suivre, mais parfois, elles n’en ont aucun, un peu comme dans la vie où certaines choses se comprennent et d’autres non, il y a donc toujours une certaine distance à ajuster avec les choses. Pour l’esthétique des phrases, je la dois à Joseph Kosuth. La définition de la chaise, écrite en blanc sur fond noir, m’a toujours interpellé. J’ai toujours trouvé qu’en la regardant, on finit par ne plus savoir ce qu’est une chaise. Il y a quelques citations, peut-être quatre ou cinq au maximum, tout le reste des phrases sont des réflexions que j’ai eues en lisant.

AD Plus récemment, vous avez commencé en 2018 un travail de dessin, qui s’est ensuite développé en 2019, lors de la pandémie de Covid. Contrairement à vos films et sculptures, vos dessins semblent être composés de manière plus méticuleuse et patiente. Leurs formats sont allongés comme de grands panoramas, comme s’ils constituaient les négatifs de votre travail. Quel est le processus de production de ces dessins et comment sont-ils advenus ?

AD Once again it’s a process in which we are active. The two screens side by side form an angle that integrates us into the display. We can enter inside, become an excerpt, and review the environment that we think we know.

PP Completely. That’s what I mean by destroying the image, it’s not destroying to destroy, but destroying it to create another possibility, to let the viewer think differently. During the exhibition at Confort Moderne, someone had the correct sentence: “Faced with these videos, there are two solutions: either we have the courage to confront them, or we must run away,” but I believe that if we have the courage to confront them, it’s to put into question oneself and our acquired representations of the world.

PA Another important element in *Pièces à vivre* is the appearance of sentences that function like “boxes” characteristic of silent films, that here also, seem detached from the images.

PP The sentences are used to further complicate the context. They can directly relate to what’s coming next, but sometimes they don’t at all, similar to life, where certain things can be understood and others not, there’s always a certain distance to adjust to. For the aesthetic of the sentences, I have Joseph Kosuth to thank. The definition of the chair, written in white on a black background, has always been something I’ve questioned. In viewing it, I’ve found that we finish by no longer knowing that it’s a chair. There’s a couple citations, maybe four or five maximum, but the rest of the sentences are reflections that I had while reading.

PA More recently, you started to work with drawings in 2018, that was further developed in 2019 during the Covid pandemic. In contrast to your films and sculptures, your drawings seem to be composed more meticulously and patiently. Their formats are elongated, like large panoramas, almost as if they were the negatives of your works. What is the process of production of these drawings and how does it happen?

PP I indeed began the first drawing a little before Covid in 2018, first with a little series of large vertical drawings composed of isolated characters from silent films. It’s a series that I finished and that I’ve never shown. When I make objects, I photograph them from every possible angle, then I archive them to reuse them in my drawings. I make a composition of different objects and I always try to associate objects that are difficult to be found together in reality. It’s the convocation of a possible situation. I decided to start drawing because I estimated that there was still something missing, a gap between the objects and the videos. It’s for this reason that the drawings evoke cinema screens, in 16:9 format. I also thought about the videos and objects like durations, sampled moments, stolen from time. It’s for this reason that I chose to use the precise date and hour when the drawing is finished as its title.

PA You’ve previously explained that drawing fills a gap between the sculptures and the videos?

PP I never really drew before this. I always felt the need to have a more physical relation in my work, and these drawings that engage the movement of my entire body allowed for it. While I produce them, I must draw in a room that is sufficiently aerated because it creates a lot of dust. I must wear a suit as well as a mask and goggles. I draw while listening to very lively punk music to find the energy to create them because, considering their format, the process is trying and extends over one or two days for each drawing. I find a specific location to create each drawing, with preference of a location with windows and doors that can rest open to circulate the air, because the dust is very messy. I can’t create them when it’s nice out, which constrains me to find a precise location for a limited duration of time, in which I negotiate with each person

PP J’ai en effet commencé à faire les premiers dessins peu avant le Covid en 2018, d’abord avec une petite série de grands dessins verticaux composés à chaque fois de personnages isolés des films muets. C’est une série que j’ai clôturée et que je n’ai jamais montrée. Lorsque je fais des objets, je les photographie sous tous les angles possibles, puis je les archive pour les réutiliser dans mes dessins. Je fais une composition à partir des différents objets et j’essaye toujours d’associer des objets qui pourraient difficilement être ensemble dans la réalité. C’est une convocation de situations possibles. J’ai décidé de faire des dessins car j’estimais qu’il existait encore un manque entre les objets et les vidéos. C’est pour cette raison que les dessins évoquent des écrans de cinéma, au format 16/9. J’ai aussi pensé aux vidéos et aux objets comme des durées, des moments prélevés, arrachés au temps. C’est pour cette raison que j’ai choisi d’utiliser comme titre la date et l’heure précise à laquelle le dessin se termine.

PA Vous expliquiez précédemment que le dessin pallie un manque entre les sculptures et les vidéos?

PP Je n’ai jamais vraiment dessiné avant cela. J’ai toujours ressenti le besoin d’avoir un rapport plus physique dans mon travail et ces dessins qui engagent le mouvement de tout le corps me l’ont permis. Lorsque je les produis, je dois le faire dans une pièce suffisamment aérée car cela déclenche beaucoup de poussière. Je dois porter une combinaison ainsi qu’un masque et des lunettes. Je dessine en écoutant de la musique punk très entraînante pour trouver l’énergie de les faire, car, compte tenu de leur format, le processus est éprouvant et s’étend sur une ou deux journées pour chaque dessin.

Je trouve à chaque fois un lieu spécifique pour les réaliser, de préférence un lieu où les portes et les fenêtres peuvent rester ouvertes pour que l’air circule, car la poussière est très salissante. Je ne peux les réaliser que lorsqu’il fait beau, ce qui me contraint à trouver un local précis pour une durée limitée, que je négocie avec la personne qui me prête l’espace. Je dois prévoir à l’avance tous les dessins que je vais pouvoir réaliser. En quinze jours, je peux en réaliser huit, ce qui me limite dans le temps ; chaque période appartient à un cycle saisonnier qui se répète d’une année à l’autre.

PA Ces dessins sont-ils pour vous une empreinte déformée au troisième degré de ces mêmes *objets blancs*, qui tournent en boucle, comme un passage pour arriver à autre chose ?

PP Peut-être, mais je ne sais pas vraiment. Ils ont effectivement ouvert sur de nouveaux dessins, qui incluent des formules chimiques, des mots et des béquilles par exemple. Mais je pense qu’ils sont surtout ouverts sur une possibilité de sortie des *objets blancs*. Je conçois ces dessins comme un inventaire des *objets blancs*. À chaque nouveau dessin, je retourne dans mes archives pour ajouter les objets qui ne sont pas encore apparus aux nouvelles compositions.

AD C’est intéressant, car je vois que vous êtes en train de terminer un dessin dans votre atelier, intégrant une formule moléculaire. La question du langage est donc de nouveau présente, notamment à travers votre réappropriation de ces formules, qui peuvent sembler illisibles.

PP J’ai commencé ce travail avec les formules moléculaires qui sont celles d’antidépresseurs un peu avant l’exposition à la Synagogue de Delme, en 2020. J’ai d’abord commencé à faire de petits formats, mais aujourd’hui, je débute des grands formats qui sont la suite de mes nouvelles productions. Ces formules proviennent de médicaments prescrits aux personnes ayant subi un choc et se retrouvant dans une situation post-traumatique, parmi lesquels on retrouve du LSD. Paradoxalement, ces médicaments semblent dérisoires . On vous les prescrit et ensuite on vous demande de retourner à votre quotidien.

that rents me the space. I must anticipate in advance all the drawings that I will produce. In fifteen days, I can finish eight, which limits my time. Each period belongs to a seasonal cycle that repeats from year to year.

PA Are these drawings for you a distorted imprint of these same *objets blancs* in the third degree, which turn in a loop, like a passageway to something else?

PP Maybe, but I don’t really know. They lead to new drawings, that include chemical formulas, words and crutches, for example. But I think that they mostly opened up the possibility of moving beyond the *objets blancs*. I conceive the drawings like an inventory of the *objets blancs*. With each new drawing, I return to my archives to add objects that have not yet appeared in new compositions.

AD It’s interesting, because I can see that you’re in the middle of finishing a drawing in your workshop, integrating a new molecular formula. The question surrounding language is once again present, notably in your reappropriation of seemingly illegible formulas.

PP I started this work with molecular formulas that are those of antidepressants a little before the exhibition at La synagogue de Delme, in 2020. I first started with smaller formats, but today, I’m starting large formats that are next in my newest productions. These formulas come from medications prescribed to individuals that experienced a shock and now find themselves in a post-traumatic situation, one of which is LSD. Paradoxically, these medications seem ridiculous. They are prescribed to you and then we ask you to go back to your daily life.

AD+PA While we discover your work, like these new drawings of molecular formulas, we constantly feel like we are in the center of a new display in which we are framed and enveloped. Whether that be on the scale of large panoramas that form your drawings with white margins, the cornered projection of *Pièces à vivre*, or the sculptures sealed in plexiglass boxes, everything seems to enclose us. Are these “frames”—either perceptive, symbolic or institutional — mirrors of those that are authoritative and contain us; the subjects of alienation?

PP When I speak of alienation, it’s not only systematic, but also the alienation of our own confinement in our thoughts and the difficulty to surpass our cerebral capacities. It’s something I find very anxiety-provoking, how to enhance our capacities, how to think outside of our thoughts without using artificial resources, and how to reinvent the world in thinking differently.

AD We would like to read you another excerpt from Deleuze in 1986:

Unfolding what is folded, it’s possible, but it’s not an operation of abstraction. What’s folded only exists as enveloped in something. If you expand something, it’s possible, but it’s an abstraction. At this point, you ignore the envelope⁽⁴⁾

What would happen if we redeployed your *objets blancs*, to return to the abstraction of their sheet of paper, marked by the folds that hold the object in memory? Do you consider your drawings to be the development of these objects, almost in a photographic way?

(4) Deleuze, Gilles. (1986, le 16 décembre). Cours Vincennes - Saint-Denis, Sur Leibniz et le baroque, Le Pli, récapitulation.

PP For me, the envelope already reveals an abstraction. However, I don’t think it could lead me completely towards abstraction, which is perhaps no longer relevant to our time. I’m really worried about the role of the artist in the world, and abstraction suggests an isolation and an abstraction from the world. I think that it’s not the right moment, there are too many urgent issues to evoke and discuss and artists must engage themselves more

AD+PA Lorsque l’on découvre votre travail, comme ces nouveaux dessins qui présentent ces formules moléculaires, nous avons constamment le sentiment d’être au centre d’un dispositif qui nous encadre et nous enveloppe. Que ce soit à travers l’échelle des grands panoramas que forment vos dessins aux marges blanches, la projection des Pièces à vivre en angle, ou les sculptures scellées dans des boîtes en plexiglass, tout semble nous enfermer. Ces « cadres » — qu’ils soient perceptifs, symboliques ou institutionnels — sont-ils les miroirs de ceux qui nous contiennent et font autorité, sujet de l’aliénation ?

PP Lorsque je parle d’aliénation, ce n’est pas seulement celle due au système, mais aussi celle de notre propre enfermement dans notre pensée et notre difficulté à dépasser nos capacités cérébrales. C’est quelque chose que je trouve très angoissant, comment accroître nos capacités, comment penser en dehors de notre pensée sans avoir des recours artificiels, comment réinventer un monde en pensant autrement.

AD Nous souhaitions vous lire un autre passage du cours de Deleuze de 1986 :

Déplier ce qui est plié, c’est possible, mais c’est une opération d’abstraction. Ce qui est plié n’existe que comme enveloppé dans quelque chose. Si vous développez ce quelque chose, c’est possible, mais c’est une abstraction.

À ce moment-là, vous faites abstraction de l’enveloppe.⁽⁴⁾ Que se passerait-il si nous re-déployions vos *objets blancs*, dans un retour à l’abstraction de la feuille marquée par les plis qu’elle garde en mémoire ? Considérez-vous vos dessins comme le développement de ces objets, au sens presque photographique ?

(4) Deleuze, Gilles. (1986, le 16 décembre).

Cours Vincennes - Saint-Denis, Sur Leibniz et le baroque, Le pli, récapitulation.

PP Pour moi, l’enveloppe que vous évoquez, renvoie déjà à l’abstraction. Cependant, je ne pense pas qu’elle pourrait m’amener complètement vers l’abstraction qui n’est peut-être plus vraiment de notre temps. Je suis très soucieux du rôle de l’artiste dans le monde, et l’abstraction suppose de l’isolement et une abstraction du monde. Je pense que ce n’est pas le moment, il y a trop de choses urgentes à évoquer, à discuter, les artistes doivent s’engager davantage dans la société. Je sais que certaines continuent à faire de l’abstraction et à la défendre, mais c’est davantage lié à la spiritualité et nous ne sommes pas dans ce contexte-là, ici. J’ai une grande admiration pour Joseph Beuys, c’est un des premiers à montrer que l’artiste doit intervenir et avoir un rôle politique.

L’artiste doit être beaucoup plus exigeant dans ce qu’il peut apporter, nous sommes aussi là pour montrer une certaine vision du monde que l’on doit défendre plus activement. Ce n’est pas dans les galeries que l’on peut montrer cela. Qui vient dans les galeries ? C’est une des raisons pour lesquelles je suis très heureux de travailler avec vous, car nous ne sommes pas dans le contexte d’une galerie, même si une galerie a bien sûr son importance, mais je pense que ce sont des lieux qui sont de plus en plus désertés.

AD C’est la toute première fois que vos dessins trouvent une exposition publique et nous sommes honorés que vous nous accordiez votre confiance afin que cela puisse arriver ici. Artagon offre pour nous un espace d’exposition particulier qui se situe entre un ancien établissement scolaire, une usine d’allumettes et aujourd’hui des ateliers d’artistes. Nous cherchons depuis le début de notre collaboration avec Pierre à s’insérer dans des contextes qui ne sont pas prédisposés à accueillir directement de l’art, avec un public qui est autrement disposé à le découvrir. Comment avez-vous appréhendé les plis historiques en jeu dans ce bâtiment ?

PP Je trouve que mon travail est assez à sa place ici car le contexte

in society. I know that there are some that continue to do so and defend this point, but it’s more-so linked to spirituality and was not in that context here. I have a huge admiration for Joseph Beuys, he’s one of the first to show that an artist must intervene and take on a political role.

An artist must be a lot more demanding in what he can bring forward, we’re here to represent a certain vision of the world that we must defend more actively. We’re not able to show this in galleries. Who comes into galleries? It’s one of the reasons I’m really happy to work with you because we’re not in the context of a gallery, even if of course this space has its own importance, but I think it’s one of the locations that is more and more deserted.

AD It’s the very first time that your drawings are exhibited publicly and we are honored that you have given us your confidence to be able to do so. For us, Artagon is a particular exhibition space that is studied in an old scholarly establishment, a match factory and today’s artist studios. Since the beginning of our collaboration, Pierre and I have searched to insert ourselves in these contexts that are not directly predisposed to exhibit art, with a public that is somewhat susceptible to its discovery. How did you approach the historical folds at stake in this building?

PP I think my work works well in this context because it allows for its insertion into daily life. It’s a location that is frequented by many people permanently, almost like exhibiting in a factory or in a public square in Bourges. Within these contexts, artworks become living art. Many things interest me within this building: the fact that it is a collective location where bodies circulate, a space open to an exterior public, a space continuously in flow. In a sense, my works will be able to be installed in the intimacy of this space. In addition to transforming the space before it can be suitable for my work, my work will live here. I like that the films will be on the ground floor, like a detached space that surrounds the viewer, that provokes a flow between the different areas of the building.

PA Something that moved us particularly in your work is that there is an area dedicated to pain, with a language given to it. An important element in your works is that they appear like seismographs, to record and testify: a method to translate, to listen and to animate pain. We would like to read you an excerpt from the book *The Palliative Society: Pain Today* by the essayist and philosopher Byung-Chul Ha:

Pain is interpreted like a sign of weakness. It’s considered to be something that must be hidden or made invisible by optimization. It’s not compatible with performance. The passivity of suffering doesn’t have its place in a society actively dominated by capability. We remove pain for every possibility of expression. Pain is condemned to be silent. The palliative society doesn’t admit that we animate pain to become passion, that we give it a language.⁽⁵⁾

Later, he continues: “The unconditional desire to fight pain makes it hard to forget that pain is transmitted socially. The pain reflected in socio-economic anomalies are registered in the psychic as well as physically. Painkillers, prescribed in bulk, hide these social relationships that provoke pain. The exclusive medication and pharmaceuticalisation of pain prevents it from becoming a language and a critique. They remove the objective character of pain, and even better, its social character.” (6) (5) Han Byung-Chul. 2022. La société palliative: La douleur aujourd’hui, Édition PUF, Paris, p.13 (6) Han Byung-Chul. 2022. La société palliative: La douleur aujourd’hui, Édition PUF, Paris, p.26 PP It’s pain that carries a permanent cry for help.

permet de s’insérer dans un quotidien. C’est un lieu qui a été fréquenté par de nombreuses personnes en permanence, c’est un peu comme exposer dans une usine ou sur la place à Bourges. C’est de l’art vivant lorsque les œuvres se retrouvent dans ces contextes. Plusieurs choses m’intéressent dans ce bâtiment : le fait que ce soit un lieu collectif où les corps circulent, un lieu ouvert sur un public extérieur, un lieu de flux. De cette manière, mon travail va pouvoir s’installer dans l’intimité du lieu. Plus que de le transformer afin qu’il soit adapté à ce travail, il vient s’y loger. J’aime que les films soient au rez-de chaussé, comme un espace décroché qui enserre le spectateur, qui provoque une circulation entre les différents plans du bâtiment.

PA Une chose qui nous touche particulièrement dans votre travail c’est qu’il existe une place dédiée à la douleur, un langage lui est donnée. Un élément qui nous semblait important de relever c’est que vos œuvres apparaissent comme des sismographes, pour enregistrer et témoigner : une façon de traduire, d’écouter et d’animer la douleur. Nous souhaitions vous lire un passage du livre *La société palliative, la douleur aujourd’hui* de l’essayiste et philosophe Byung-Chul Ha :

La douleur est interprétée comme un signe de faiblesse. Il s’agit de quelque chose qu’il faut dissimuler ou faire disparaître par optimisation. Elle n’est pas compatible avec la performance. La passivité de la souffrance n’a pas de place dans la société active dominée par la capacité. On ôte à la douleur toute possibilité d’expression. Elle est condamnée à se taire. La société palliative n’admet pas que l’on anime la douleur pour en faire une passion, qu’on lui donne langue.⁽⁵⁾

Plus loin, il développe,

La volonté inconditionnelle de combattre la douleur fait elle aussi oublier que la douleur est transmise socialement. La douleur reflète des anomalies socio-économiques qui s’inscrivent aussi bien dans le psychique que dans le physique. Les analgésiques, prescrits en masse, masquent des relations sociales qui provoquent des douleurs. La médicalisation et la pharmacologisation exclusives de la douleur empêchent celle-ci de devenir langage et même critique. Elles ôtent à la douleur son caractère d’objet, mieux, son caractère social.⁽⁶⁾

(5) Han Byung-Chul. 2022. La société palliative: La douleur aujourd’hui, Édition PUF, Paris, p.13

(6) Han Byung-Chul. 2022. La société palliative: La douleur aujourd’hui, Édition PUF, Paris, p.26

PP C’est une douleur qui est porteuse d’un cri en permanence.

AD Qu’entendez-vous par un cri?
PP Je parle de cri car dans le cadre de mon travail : il ne s’agit pas de simple douleur mais de la souffrance qui elle n’est pas localisable et dont l’origine connaît une part d’indéterminé. C’est un état issu de perceptions, d’émotions ; une difficulté à être. Non seulement celle de l’individu à se mouvoir dans la réalité sociale mais également celle de l’humain à coexister avec le monde.

AD What do you mean by cry for help?

PP I mean cry for help in the frame of my work, it’s not a simple feeling of pain, but a suffering that is not localizable and its origin is in a way undetermined. It’s a state issued from perceptions, emotions; a difficulty to be. Not only that of an individual yearning to be in social reality but also that of a human to coexist with the world.

Aléa est un programme d’exposition initié par Pierre Allain et Antoine Dochniak en 2025, à Artagon Pantin, un ancien collège réaffecté en ateliers d’artistes. Pensé en lien avec l’histoire du lieu et les conditions atmosphériques susceptibles de l’affecter, le programme engage une réflexion sensible sur les relations affectives et émotionnelles entre les œuvres et leur environnement. Tout au long de l’année, des artistes internationaux sont invitées à développer leurs propositions adaptées au site selon des temporalités variables. Chacune d’elles se déploiera dans différents espaces du bâtiment : un toit-terrasse, une salle de réunion, une salle de projection et les coursives.

Cet entretien, conduit par Antoine Dochniak et Pierre Allain avec l’artiste Patrik Pion, s’inscrit dans le cadre de son exposition, présentée du 25 avril au 5 juin 2025 à Artagon Pantin. Il inaugure le programme d’exposition Aléa.

Aléa is an exhibition program initiated by Pierre Allain and Antoine Dochniak in 2025 at Artagon Pantin, a former school repurposed into artist studios. Conceived in dialogue with the building’s history and the atmospheric conditions that may affect it, the program explores a sensitive reflection on the affective and emotional relationships between the artworks and their environment. Over the course of the year, international artists are invited to develop site-responsive proposals across varied timeframes. Each project will unfold in different parts of the building: a rooftop terrace, a meeting room, a screening room, and the corridors.

This interview, conducted by Antoine Dochniak and Pierre Allain with the artist Patrik Pion, is part of his exhibition presented from April 25 to June 5, 2025, at Artagon Pantin. It marks the launch of the Aléa exhibition program.

Cover photography: Patrik Pion, “Exister c'est s'apparaître”, 2023, 03'08 (stills).

Courtesy of the artist and Galerie Valeria Cetraro, Paris

Printer: ADM – Imprimerie contemporaine, Paris (FR)

Typography: Bradford LL (Laurenz Brunner), GT Pressura Mono (Grilli Type)

Graphic design: Mathilde Courtot supported by Clara Degay

Paper: Arena Natural Smooth, 100g

Acknowledgements: Marie Astre, Benjamin Brault, Valeria Cetraro, Clara Degay, Julien Dupeu, Keimis Henni, Sophie Kovel, Anna Labouze, Hayden Leeman, Camille Le Meur, Manon Léonard, Jeanne Turpault.

⁽¹⁴⁵⁾ « Les affects n'apparaissent pas », 2013, 02'40. Rayon TV d'un supermarché. Extrait de « Figures de cire » de Maurice Tourneur, 1914

⁽¹⁴⁹⁾ « Les maux ne sont pas lettres », 2015/2018, 02'51. Vitrine de magasin. Extrait de « Der Schatz » de Georg Wilhelm Pabst, 1923

⁽²¹¹⁾ « La techné n'est pas une connaissance théorique », 2021, 02'37. Prise de vue d'une digue. Extrait de « La nouvelle Babylone » de Grigory Kosintsev, 1929

⁽²¹²⁾ « La norme n'est pas naturelle », 2021, 02'17. Chute d'eau. Extrait de « The Last Performance » de Paul Fejos, 1927

⁽²³⁰⁾ « Le langage supplée au vide de l'absence-présence », 2019/21, 02'56. Ancienne pompe à eau. Extrait de « Grock » de Georg Méliès, 1908

⁽²¹³⁾ « La langue n'est pas un inventaire », 2021, 02'28. Magasin trouvé sur un trottoir. Extrait de « The Scarlett Car » de Joseph de Grasse, 1917

⁽²⁰¹⁾ « Les objets ne sont que des silences qui nous regardent », 2019, 04'39. Photocopieuse. Extrait de « Haxan » de Benjamin Christensen, 1922

⁽²⁰²⁾ « La désaliénation est individuelle », 2019, 03'02. Mémorial de la Shoah de Berlin. Extrait de « Westfront » de Georg Wilhelm Pabst, 1918

⁽²¹⁵⁾ « Administrer n'est pas penser », 2021, 02'28. Soufflet de wagon. Extrait de « The Last Performance » de Paul Fejos, 1927

ÉCRAN DROIT

⁽⁵³⁾ « La force de l'indétermination se joue dans l'écart », 2009/2016, 02'21. Manège. Extrait de « Arsenal » de Alexander Dovjenko, 1929

⁽⁵⁵⁾ « La vérité n'est pas la matière première » 2009, 02'13. Magasin de chaussures. Extrait de « Intolérance » de David Wack Griffith, 1916

⁽⁷⁵⁾ « Le silence soustrait du son ce que l'on entend pas », 2010, 02'29. Cymbales. Extrait de « Le fantôme qui ne revient pas » de Abram Room, 1929

⁽⁸³⁾ « L'affect n'est pas un mode de représentation », 2010, 03'13. Ascenseurs intérieurs. Extrait « The Lodger » d'Alfred Hitchcock, 1927

⁽⁹⁷⁾ « Il n'y a pas d'opposition entre le temps et l'instant », 2011, 04'18. Escaliers de secours. Extrait de « Métropolis » de Fritz Lang, 1927

⁽¹²⁷⁾ « L'instantané n'est pas de l'ordre du temps », 2013, 04'52. Intérieur d'une cuve de vinification. Extrait de « Polizeibericht überfallen » de Ernö Metzner, 1928

⁽¹³¹⁾ « L'espoir n'est pas toujours devant nous », 2014, 04'17. Poignées de porte. Extrait de « La rue sans joie » de Georg Wilhelm Pabst, 1925

⁽¹³⁴⁾ « L'inconnu n'est pas la négation du connu », 2014, 06'00. Frontispice de cathédrale. Extrait de « Underworld » de Joseph von Sternberg, 1927

⁽¹³⁶⁾ « Le passé est toujours du présent », 2014, 04'40. Fourchettes en vrac. Extrait de « The Blue Bird » de Maurice Tourneur, 1928

⁽¹³⁹⁾ « Le passé est du temps qui ne passe pas », 2014, 04'40. Machines agricoles. Extrait de « Nibelungen » de Fritz Lang, 1924

⁽²⁰⁰⁾ « Les choses s'effacent devant leurs représentations », 2019, 03'10. Sculpture de Thomas Schütte. Extrait de « Sparrows » de William Beaudine, 1926

⁽²³³⁾ « Exister c'est s'apparaître », 2023, 03'08. Mirador de Potsdamer Platz. Extrait de « The Trespasser » de Edmund Goulding 1929

COURSIVES

23 08 19 14:51 2019, pierre noire, craie grise, rehaut de blanc sur papier à grain, 1500 × 3330 mm

25 01 20 00:20 2020, pierre noire sur papier à grain, 1500 × 2890 mm

12 08 19 10:33 2019, pierre noire, craie grise sur papier à grain, 1500 × 3580 mm

24 09 19 20:54 2019, matière noire sur papier à grain, 2400 × 1500 mm

L'enveloppe verticale 2024, papier journal vierge, agrafes, plexiglass, 208 × 75 × 15 cm

⁽¹⁴⁵⁾ « Les affects n'apparaissent pas », 2013, 02'40. Supermarket TV department. Excerpt from « Figures de cire » by Maurice Tourneur, 1914

⁽¹⁴⁹⁾ « Les maux ne sont pas lettres », 2015/2018, 02'51. Store window. Excerpt from « Der Schatz » by Georg Wilhelm Pabst, 1923

⁽²¹¹⁾ « La techné n'est pas une connaissance théorique », 2021, 02'37. View of a seawall. Excerpt from « La nouvelle Babylone » by Grigory Kosintsev, 1929

⁽²¹²⁾ « La norme n'est pas naturelle », 2021, 02'17. Waterfall. Excerpt from « The Last Performance » by Paul Fejos, 1927

⁽²³⁰⁾ « Le langage supplée au vide de l'absence-présence », 2019/2021, 02'56. Former water pump. Excerpt from « Grock » by Georg Méliès, 1908

⁽²¹³⁾ « La langue n'est pas un inventaire », 2021, 02'28. Magazine found on a sidewalk. Excerpt from « The Scarlett Car » by Joseph de Grasse, 1917

⁽²⁰¹⁾ « Les objets ne sont que des silences qui nous regardent » 2019, 04'39. Photocopier. Extrait de « Haxan » de Benjamin Christensen, 1922

⁽²⁰²⁾ « La désaliénation est individuelle », 2019, 03'02. Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin. Excerpt from « Westfront » by Georg Wilhelm Pabst, 1918

⁽²¹⁵⁾ « Administrer n'est pas penser », 2021, 02'28. Wagon bellows. Excerpt from « The Last Performance » by Paul Fejos 1927

RIGHT SCREEN

⁽⁵³⁾ « La force de l'indétermination se joue dans l'écart », 2009/2016, 02'21. Merry-go-round. Excerpt from « Arsenal » by Alexander Dovjenko, 1929

⁽⁵⁵⁾ « La vérité n'est pas la matière première » 2009, 02'13. Shoe store. Excerpt from « Intolérance » by David Wack Griffith, 1916

⁽⁷⁵⁾ « Le silence soustrait du son ce que l'on entend pas », 2010, 02'29. Cymbals. Excerpt from « Le fantôme qui ne revient pas » by Abram Room, 1929

⁽⁸³⁾ « L'affect n'est pas un mode de représentation », 2010, 03'13. Interior elevators. Excerpt from « The Lodger » by Alfred Hitchcock, 1927

⁽⁹⁷⁾ « Il n'y a pas d'opposition entre le temps et l'instant », 2011, 04'18. Fire escapes. Excerpt from « Métropolis » by Fritz Lang, 1927

⁽¹²⁷⁾ « L'instantané n'est pas de l'ordre du temps », 2013, 04'52. Inside a wine-making vat. Excerpt from « Polizeibericht überfallen » by Ernö Metzner, 1928

⁽¹³¹⁾ « L'espoir n'est pas toujours devant nous », 2014, 04'17. Door handle. Excerpt from « La rue sans joie » by Georg Wilhelm Pabst, 1925

⁽¹³⁴⁾ « L'inconnu n'est pas la négation du connu », 2014, 06'00. Cathedral frontispiece. Excerpt from « Underworld » by Joseph von Sternberg, 1927

⁽¹³⁶⁾ « Le passé est toujours du présent », 2014, 04'40. Bulk forks. Excerpt from « The Blue Bird » by Maurice Tourneur, 1928

⁽¹³⁹⁾ « Le passé est du temps qui ne passe pas », 2014, 04'40. Agricultural machinery. Excerpt from « Nibelungen » by Fritz Lang, 1924

⁽²⁰⁰⁾ « Les choses s'effacent devant leurs représentations », 2019, 03'10. Sculpture by Thomas Schütte. Excerpt from « Sparrows » by William Beaudine, 1926

⁽²³³⁾ « Exister c'est s'apparaître », 2023, 03'08. Mirador de Potsdamer Platz. Excerpt from « The Trespasser » by Edmund Goulding 1929

HALLWAYS

23 08 19 14:51 2019, black stone, grey chalk, highest of white on textured paper, 1500 × 3330 mm

5 01 20 00:20 2020, black stone on textured paper, 1500 × 2890 mm

12 08 19 10:33 2019, black stone, grey chalk on textured paper, 1500 × 3580 mm

24 09 19 20:54 2019, matière noire sur papier à grain, 2400 × 1500 mm

L'enveloppe verticale 2024, blank newspaper, staples, plexiglass, 208 × 75 × 15 cm