

Émilie Renard : *Un mur de sable vient de tomber* annonce un événement, un accident qui a transformé un mur en sable et en révèle la fragilité structurelle. À l'image de ce titre, ton exposition à la Galerie décline une série de métamorphoses, à commencer par celle d'un enfant en chien, chacune des œuvres étant le résultat ou la promesse d'une transformation. À une échelle plus large, cet état de transition semble entièrement déterminer l'exposition puisqu'elle représente une première étape pour une autre à la Ferme du Buisson. C'est comme si elle portait la mention «à suivre...», cette perspective rendant le statut des œuvres encore indéterminé. comment mets-tu en scène ces glissements d'un état à un autre ?

VY : J'essaie de produire des situations de suspens aussi bien quand je travaille que dans ce que je montre. cela implique de ne pas savoir ce qu'il va se passer et de mettre en scène cette possibilité avec des jeux d'équilibre. cela implique aussi d'être sur le fil : je me mets souvent dans des situations instables, ce qui est d'ailleurs très proche de la condition d'artiste telle que je la vis. enfant, j'aimais beaucoup les bandes dessinées en plusieurs volumes avec, à la fin, un moment de suspens irrésistible immobilisé par la formule «à suivre...». le temps et l'espace qu'il y a entre les deux parties de l'histoire sont indéterminés, et laissent dans la tête une brèche soutenue par un scénario en attente. C'est ce souffle arrêté que je poursuis aujourd'hui.

C'est assez visible dans la vidéo *Alloy* où un enfant joue et transforme un empiement de formes géométriques en un monument fragile.

VY : Quand j'ai réalisé le film, la scène était très spontanée. Cet enfant est arrivé et on l'a filmé sans lui donner aucune directive. Je ne savais pas qu'il allait construire un monument en équilibre. Pour moi dans le travail, tout comme pour le spectateur dans le film, il s'agit d'un moment de suspens car tout peut s'effondrer et on ne sait pas jusqu'où il peut aller. Tout cela n'est pas maîtrisé.

Tu tiens ce que tu appelles un «cahier de contexte» où tu fais un relevé quasi quotidien de phrases vues, entendues ou lues dans la rue, les journaux, ou lors de conversations. Tu peux utiliser ces phrases comme des titres : associées à ton travail, elles trouvent un autre sens et lui donnent un aspect assez narratif comme le titre de cette exposition. S'agit-il selon toi d'*Incidents* pour tes œuvres ou tes expositions, comme on parle d'*Incidents* pour un roman ?

VY : Je choisis des phrases qui peuvent produire des impressions immédiates, qui ne soient ni fermées ni stables. Elles ont un potentiel et j'espère qu'elles permettent d'avoir une projection. Elles sont isolées de leur contexte et là encore, il y a une forme de suspense ou de mise en suspens. Elles planent, jusque dans l'espace de la page du journal qui sera distribué dans le «salon de lecture». Je m'appuie sur une inconnue qui est ce que le lecteur va construire entre ces phrases, qui portent en elles-mêmes des choses à imaginer, à voir ou à entendre.

Il y a dans le salon de lecture, cette autre forme de déplacement ou de décontextualisation avec les fauteuils Rietveld que tu reproduis d'après les plans de 1934 de ces fauteuils «à monter soi-même».

VY : J'ai décidé de m'approprier ce mobilier comme quelque chose de pratique et d'utile qui accompagne mon travail d'une exposition à l'autre.

Au-delà de sa position d'auteur, qu'est-ce qui te plaît dans cette esthétique où le procédé de construction est clairement visible ?

VY : la confrontation d'une conception précise, élaborée, d'une forme pure et l'aspect très construit, rectiligne et brut des matériaux : les vis sont visibles et le bois est standard. c'est un meuble très simple en apparence, qu'on peut à la fois appréhender très facilement mais conçu d'une manière très ingénieuse.

Émilie Renard: *Un mur de sable vient de tomber* (A Wall of Sand Has Just collapsed) proclaims an event, an accident that has reduced a wall to sand and laid bare its structural fragility. like its title, your exhibition at la Galerie takes us through a succession of metamorphoses beginning with a child who turns into a dog: each work is the outcome or the promise of a transformation. on a broader scale this state of transition seems to shape the exhibition totally, in that "A Wall of Sand" also paves the way for another exhibition at la Ferme du Buisson art centre. It's as if it were tagged "To be continued...", leaving the actual status of the works still uncertain. How do you go about orchestrating these shifts from one state to another?

VY : I strive for suspenseful situations as much in the work process as in what I put on show. This means not knowing what's going to happen and getting the possibilities across in the form of delicate balances. It also means being on the razor's edge: I often put myself in precarious situations, which means being very close to the condition of the artist as I experience it. As a child I loved graphic novels in several volumes, with "To be continued..." freezing the end of each one into a moment of irresistible suspense. The time/space gap between two episodes is indeterminate, and leaves you mentally on pause, with a plot still to come. It's this breathless pause that I'm working on.

That's evident in the video *Alloy*, in which a child at play turns a pile of geometrical shapes into a teetering monument.

VY : Making that film was very spontaneous. The child came along and we filmed him without giving any instructions at all. I didn't know he was going to build something like that. For me in my work, as for the person viewing the film, there's a moment of suspense when everything can collapse and you don't know where it's all going. There's no controlling it.

You have what you call a "context notebook", which is an almost daily list of sentences heard, seen or read in the street, in the press, in conversations. Sometimes you use them as titles, as you've done for this exhibition; that way they take on a different meaning and give your work a somewhat narrative aspect. Do you see them as *Incidents* for your works or exhibitions, the way a novel has an *Incident*?

VY : I choose sentences that can produce immediate impressions, sentences that are not closed or stable. They have potential and I hope they can induce projection. They're cut off from their context, and once again there's a kind of suspense or something left pending. They're hovering, even within the pages of the guide that will be available in the "reading room". I'm drawing on an unknown factor, on what the reader is going to build between these sentences, which bring with them things to be imagined, seen and heard.

In the reading room there's this other kind of displacement or decontextualisation in the form of the self-assembly Rietveld armchairs, which you've reproduced from the original 1934 specifications.

VY : I decided to appropriate this item of furniture as something practical and useful that would accompany my work from one exhibition to another.

Apart from Rietveld's creative stance, what appeals to you about this aesthetic and the way it makes its construction process clearly visible?

VY : The encounter between a precise, highly developed, formally pure design and the overtly industrial, rectilinear, unrefined look of the materials: the screws are visible and the wooden components are standard. It's a seemingly very simple piece of furniture, one you can catch on to very easily, but the design is most ingenious.

Comme tu rassembles des phrases de diverses sources dans une même publication, tu réunis des petites séries d'images disparates, par groupes de une, deux ou trois, sous un titre commun, les *Scénarios Fantômes*. ces deux formes indiquent un enchaînement logique ou une vision cohérente. Mais les *Scénarios Fantômes* comme les phrases provoquent des images mentales fragmentaires, inachevées et ne sont finalement pas tout à fait articulés. Dans les deux cas, tu laisses de la place aux fantômes, aux «espaces entre», pour créer des récits énigmatiques.

VY : Là aussi ce sont des pistes ouvertes que je ne ferme délibérément pas. Je compte finalement beaucoup sur le spectateur, sur sa capacité à recomposer quelque chose. les *Scénarios Fantômes* sont des photographies assemblées les unes avec les autres, puis ces compositions sont ensuite montrées ensemble et forment comme une phrase ou une image ouverte, à compléter.

À propos de cette place offerte au spectateur, nous souhaitons former un groupe de «témoins» qui assisteraient aux deux étapes du spectacle, à la Galerie et à la Ferme du Buisson. le terme de «témoin», que Pierre Huyghe a remis en circulation, implique la possibilité d'une vision partielle, individuelle et investie, active, même physiquement.

VY : Être témoin, c'est être témoin d'un événement qui n'a lieu qu'une fois, qui ne se répète pas et qui n'est donc pas figé. cela correspond très bien à la situation car il s'agit finalement d'un «spectacle» intégré dans la durée d'une exposition qui n'aura lieu qu'une seule fois. Je tiens à ce terme, plus adapté que celui de performance ou d'événement, car je souhaite mettre en place tout ce qui fait partie de la mise en scène, en installant un rapport scène / salle, avec une entrée dans le noir... J'adore qu'on me mette en condition d'entrer dans le lieu et le moment du spectacle : j'ai envie de travailler à émerveiller, à susciter une attente.

En ce qui concerne la «boîte décor», ce phénomène de transition ou cet état instable concerne presque toutes les sculptures qui la composent puisqu'elles seront transformées par l'enfant au moment du spectacle, devenant alors des accessoires de scène. Dans la deuxième étape du spectacle à la Ferme du Buisson, l'enfant lui-même aura muté en chien, les peaux de bêtes réparties sur le sol formeront une tente.

VY : C'est la première fois que je rends autant visible cette idée d'une transition, accentuée par le fait que les expositions à la Galerie et à la Ferme sont proches dans le temps – ce qui met peut-être en valeur les étapes de travail. J'ai mis en place un scénario à rebondissements : cette chose qui «est à venir» prend la forme d'un spectacle unique en deux parties. Des choses entre *The Thing* de Howard Hawks et *The Thing* de John Carpenter se passeront, des choses instables qui se transforment d'une exposition à l'autre ; peut-être en un monstre... Le fantastique est une bonne entrée dans le suspens. la mutation de certains matériaux, de certaines formes constitue pour moi une manière de travailler en général. J'aime aussi cette idée de mobilité, d'action qui se produit. cela me rapproche du spectacle qui est la forme qui m'a le plus marquée jusqu'ici.

À propos d'un autre type de mystère, la manière dont tu as travaillé sur la sculpture *La Montagne* me fait penser à une séquence du film *Rencontre du troisième type* où la montagne Devils Tower devient un motif obsessionnel pour différentes personnes qui la reproduisent sous toutes les formes, même en purée.

VY : Pour cette pièce, c'est la première fois que je travaillais sans plan, sans savoir où j'allais. la matière m'a finalement amenée quelque part sans que je l'ai prémédité, contrairement à ma méthode de travail habituelle. Je me suis mise dans un rapport à la sculpture presque traditionnelle que je rejette habituellement, je ne laisse pas de place au hasard, ni à l'improvisation. J'ai donc dû inventer un scénario pour accepter ce procédé : je me disais que j'étais peut-être en train d'inventer une nouvelle roche.

In the same way that you assemble sentences from different sources in the same publication, you bring together little series of unrelated images in groups of one, two or three, under the umbrella title of *Scénarios Fantômes* (Ghost Scenarios). These two formal groupings signal a logical sequence or a consistent vision. But like your sentences, the *Scénarios Fantômes* trigger fragmentary, unfinished mental images that ultimately are not fully interconnected. In both cases you leave room for the ghosts, for the "interspaces", so as to create enigmatic narratives.

VY : That's another example of an avenue I deliberately don't close off. In the final analysis I really count on the viewer and his ability to re-compose. The *Scénarios Fantômes* are photographs assembled into compositions, which are then shown together to form a kind of sentence or open-ended image that has to be rounded off.

Regarding this role you offer the viewer, we want to form a group of "witnesses" to be present at both phases of the show, at la Galerie and la Ferme du Buisson. The term "witness", put back into circulation by Pierre Huyghe, suggests the possibility of a partial, individual vision, committed and active – in the physical sense, even.

VY : To be a witness is to be present at an event that happens only once, that isn't repeated and so isn't ossified. The concept is a very good fit with this situation: what we have is a "show" built into the duration of an exhibition that will only happen once. I like the word "show" – it's more appropriate than "performance" or "event" – because I want to organise everything that's part of them in scene, with stage/spectator space relationship, and people arriving in the dark. I'm delighted to be able to get involved in the show's space and time frame: I want to work at creating wonderment and anticipation.

Regarding the "set box", this transition or unstable state involves almost all the sculptures that make it up, as they're going to be transformed by the child during the show and become stage props. In the second phase of the show at la Ferme du Buisson, the child himself will have mutated into a dog, and the animal skins scattered on the floor will form a tent.

VY : This is the first time that I make this idea of a transition so visible, and this is accentuated by the fact that the la Galerie and la Ferme du Buisson exhibitions are close together in time – maybe this highlights the work phases. I've created a scenario full of surprises: what is "to come" takes the form of a single show in two parts. Things combining *The Thing* by Howard Hawks and *The Thing* by John Carpenter will take place, unstable things that change from one exhibition to the other – maybe into a monster. The fantastic is a great way of generating suspense. For me transforming certain materials and forms is an overall work approach. What I also like is the idea of movement and action that results. That brings me closer to the show, which is the form that has had the greatest impact on me so far.

Speaking of another kind of mystery, the way you worked on the sculpture *La Montagne* (The Mountain) reminds me of a sequence from *Close Encounters of the Third Kind*, in which Devils Tower Mountain becomes an obsessive image for various people who reproduce it in all sorts of ways – even using mashed potatoes.

VY : *La Montagne* was the first time I had worked without a plan, without knowing where I was going. The material finally led me somewhere, unpremeditatedly and contrary to my usual way of working. I found myself relating to near-traditional sculpture, which I usually reject totally; I leave no room for chance or improvisation. So I had to come up with a scenario for accepting this method: I told myself I was maybe in the process of inventing a new kind of stone.

Il y a dans l'exposition des effets d'illusion dûs à l'équilibre précaire des certaines pièces, générés par des phénomènes physiques, des jeux de force avec des aimants ou des effets de suspension par contrepoids.

VY : Oui, il s'agit de «vraie magie», d'une magie concrète, palpable, très réelle, peut-être un peu scientifique. *Alredificio* pourrait aussi faire partie de la scène : elle est une de ces sculptures magiques concrètes. Je laisse croire que la scène est délimitée par la «boîte décor» mais c'est toute l'exposition qui est une scène. D'ailleurs les témoins qui seront là le jour du spectacle assisteront à une sorte de grand tour de magie en deux temps, étalé sur une durée de quatre mois.

J'envisage vraiment la situation comme un tour de magie qui se déroule très lentement.

Le clou du spectacle est-il la transformation de l'enfant en chien entre les deux moments du spectacle ? Est-ce cette histoire qui relie les deux parties ?

VY : Oui, et si on accepte le scénario de départ, le tour va se réaliser. La peau de chien que l'enfant revêt dans la première partie est l'accessoire qui initiera cette transition. Cette peau témoigne d'un fil conducteur dans mon travail que sont les Indiens d'Amérique du Nord qui portent des peaux d'animaux et entretiennent à l'animal et à sa relique un rapport animiste. Elle est une sorte de version actualisée de notre rapport à l'animal avec cette fois, un animal domestique. J'aime ce choc, car il s'agit d'une forme de transposition de ces croyances des rapports de l'homme à l'animal, à notre société contemporaine. Au départ, la peau de chien sera suspendue dans la «boîte décor». Je m'inspire pour cela d'une anecdote de la vie d'Emma Kunz qui avait chez elle, accrochés à un portemanteau, un manteau, un chapeau et une canne : trois accessoires qui laissaient supposer à ses invités qu'un homme vivait dans sa maison. Cette anecdote en dit beaucoup sur la manière dont un objet peut envoyer un signal. La peau de chien aussi transmet une information.

La mutation de l'enfant en chien et le motif écorce sur les murs m'évoquent des éléments d'un conte, *Peau d'âne* par exemple. Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim décrit la métamorphose de l'animal et être humain ou la perte dans la forêt comme passages récurrents et éléments clefs pour l'évolution de l'enfant. Selon lui, ces moments sont des analogies des transformations psychiques en jeu chez l'enfant, lui annonçant son accès à une forme de vie sociale. Nous serions plutôt ici à une étape de régression de l'enfant vers l'animal. La figure de l'enfant est très présente dans ton travail : il assemble toutes les pièces du spectacle, dans *Alloy*, il est le bâtisseur d'un grand jeu de construction. Quel rôle joue la figure de l'enfant dans ton travail ?

VY : Pour moi, l'enfant est en devenir et je parlerais plutôt de retour vers l'animal que de régression. Son orientation peut aller dans toutes les directions. Il y a un aspect en suspens, non fini. C'est une sorte de matériau de construction qui m'intéresse autant que du bois. En même temps, je leur donne très peu d'indication, je pars du principe qu'ils savent déjà faire. J'ai toujours eu beaucoup de chance avec eux. Enfant, je jouais souvent à Tarzan avec un ami : il était toujours Tarzan et il voulait que je sois Jane, mais moi, je voulais seulement être cheetah !

There are illusionistic effects in the exhibition, due to the precarious balance of some of the pieces; effects generated by physical phenomena such as interplay between magnets and suspension using counterweights.

VY : Yes, what I'm after is "true magic", a magic that's concrete, palpable, very real and maybe a bit scientific. *Alredificio* could also appear on stage: It's one of those magical, concrete sculptures. I suggest that the stage is marked out by the "set box", but in fact the whole exhibition is a stage. And the witnesses who are there for the show are going to see a kind of enormous, two-part magic trick spread over four months. I really do see the situation as a magic trick unfolding very slowly.

Is the high point of the show the transformation of the child into a dog between the two phases? Is this story the link between the two parts?

VY : Yes, and if you go along with the initial scenario, the trick will work. The animal skin the child puts on in the first part is the prop that will trigger the transition. This skin points up an ongoing theme in my work: North American Indians, who wear animal skins and have an animistic relationship with animals and animal relics. The skin is a sort of updated version of our relationship with animals – a domestic animal in this case. I like the impact here, there's a kind of transposition of these beliefs of man-animal relationships into contemporary society. At the beginning the dog's skin will be hanging in the "set box". This was inspired by an anecdote about Emma Kunz, who had an overcoat, a hat and a walking stick on a coat rack in her house: three props that led visitors to believe she had a man living there. This story speaks volumes about the way an object can send out a signal – the way the dog's skin does.

The child-dog mutation and the bark motif on the walls put me in mind of a fairy tale like Perrault's *Donkeyskin*. In *The Uses of Enchantment*, Bruno Bettelheim describes animal into human metamorphosis and being lost in a forest as recurrent key elements in a child's growth. He sees these moments as analogies of changes taking place in the child's psyche, telling him he now has access to a certain form of social life. Here, though, it's more a stage of regression from child towards animal. The child figure is very much present in your work: in *Alloy* he puts together all the components of the show, building with a great big construction game. How do you actually see the role of the child?

VY : For me the child is someone evolving, and I see this more as a return to the animal state than as regression. His inclinations can lead him in all directions, as if there were something pending, unfinished. Children are a kind of building material, as interesting for me as wood. At the same time I give them very few instructions: my rule of thumb is that they already know how to do things. I've always been very lucky with children. As a child I often played Tarzan with a friend: he was always Tarzan and he wanted me to be Jane – but I only ever wanted to be cheetah!