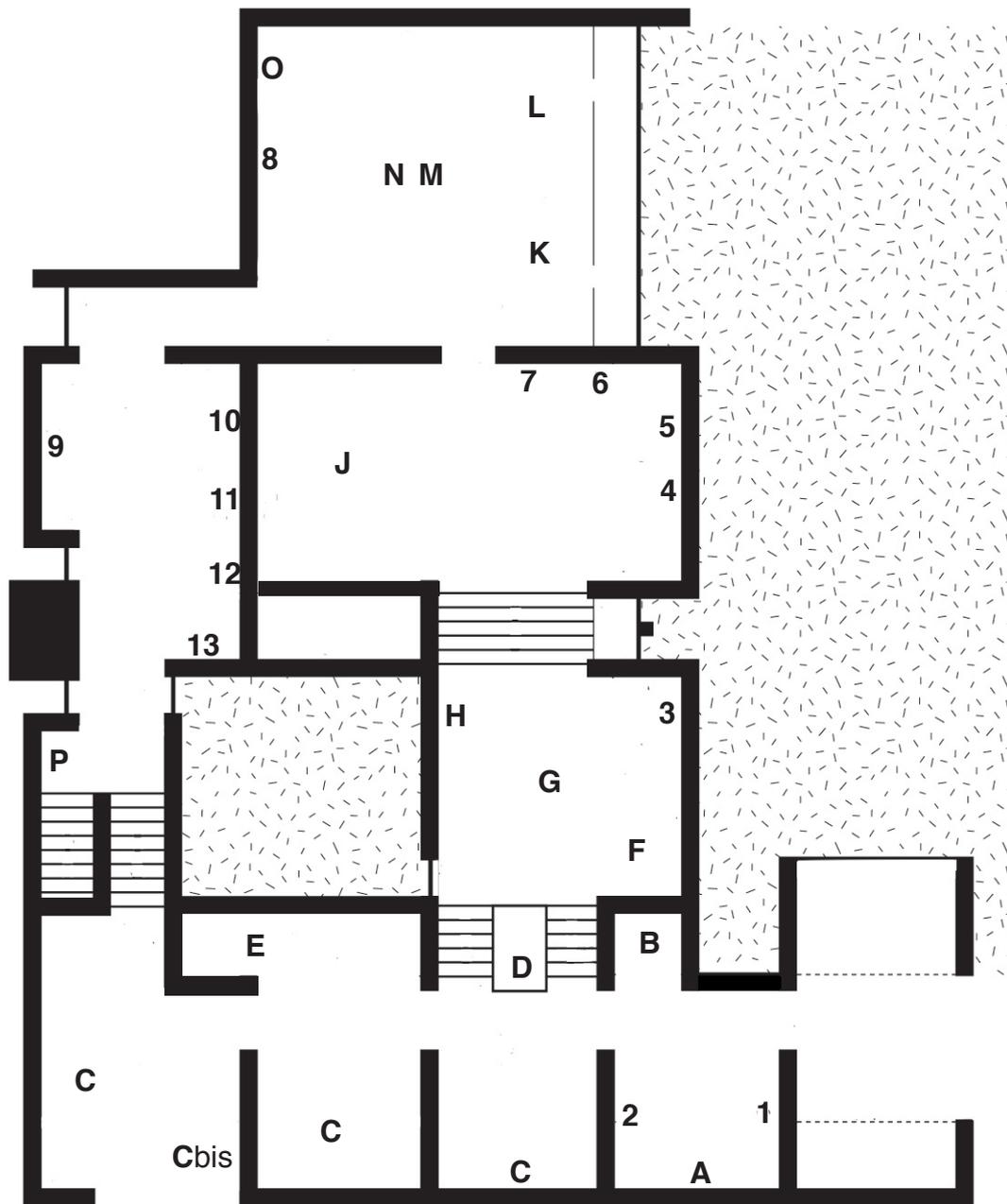


Tatiana TROUVÉ



A *Sans titre*, 2007

Bois, cuir, brûlure

122 x 3,5 cm

Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

1 Dessin de la série *Intranquility*, 2007

Crayon sur papier, matière plastique, cuivre

83 x 119,5 cm

Collection privée, Paris

Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

2 Dessin de la série *Intranquility*, 2007

Crayon sur papier, matière plastique, cuivre

83 x 119,5 cm

Collection privée, Paris

Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

B *Sans titre*, 2005

Bois laqué, cuir, métal

65 x 60 x 45 cm

Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

C *Polder*, 2007

Formica, bois, plexiglas, néon, métal, peinture acrylique, plastique

Dimensions variables

Courtesy Galerie Johann König, Berlin

Cbis *Sans titre*, 2006

Plexiglas, métal, cuir, brûlure

100 x 60 x 10 cm

Collection de l'artiste

D *Sans titre*, 2007

Cuivre, laiton, plexiglas, aluminium

Dimensions variables

Collection de l'artiste

Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

E *Sans titre*, 2007

Métal, plexiglas, caoutchouc, néon

Dimensions variables

Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

F *Sans titre*, 2007

Technique mixte
214 x 70 x 54 cm
Collection privée, Paris
Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

G *Sans titre*, 2007

Technique mixte
205 x 164 x 140 cm
Courtesy Galerie Johann König, Berlin

H *Sans titre*, 2007

Technique mixte
229 x 122 x 92 cm
Collection privée, New York
Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

3 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
crayon sur papier, matière plastique, brûlure
56,5 x 76,5 cm
Collection privée, Paris

4 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
crayon sur papier, cuivre, matière plastique
83 x 119,5 cm
Collection privée, Paris

5 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique, cuivre
83 x 119,5 cm
Collection Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

6 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique, cuivre
83 x 119,5 cm
Collection privée, Paris

7 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique, brûlure
83 x 119,5 cm
Collection privée, New York
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

J *Polder*, 2007

Métal, cuir peinture epoxy
Collection de l'artiste

K *Rock*, 2007

Marbre noir fin de Belgique, bronze patine noire
58 x 77 x 85 cm
Collection Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

L *Rock*, 2006

Pierre, plexiglas, aluminium, cuivre, laiton
63 x 147 x 72 cm
Collection privée, Paris

M *Rock*, 2007

Calcaire A Miliolites étage lutécien, bronze
55 x 107 x 70 cm
Collection privée, Genève
Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

N *Rock*, 2007

Calcaire A Miliolites étage lutécien, bronze
47 x 67 x 63 cm
Collection privée, Paris

O *Rock*, 2007

Marbre noir fin de Belgique, bronze patine noir
35 x 57 x 76 cm
Collection privée, Paris
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

8 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique, cuir
Collection privée, Allemagne
Courtesy Galerie Johann König, Berlin

9 Dessin de la série *Intranquility*, 2006
Crayon sur papier, matière plastique, cuivre, brûlure
83 x 119,5 cm
Collection Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

10 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
technique mixte sur papier
83 x 119,5 cm
Collection privée, New York
Courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles

11 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique, cuivre, vernis
83 x 119,5 cm
Courtesy Galerie Johann König, Berlin

12 Dessin de la série *Intranquility*, 2007
Crayon sur papier, matière plastique
83 x 120 cm
Collection privée, Paris
Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Miami

13 Dessin de la série *Intranquility*, 2006
Crayon sur papier, matière plastique, cuivre
83 x 119,5 cm
Collection Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

P *Sans titre*, 2007

Bois, cuir, brûlure
143 x 3,5 cm
Courtesy Galerie Johann König, Berlin

Remerciements : Beth Rudin De Woody, Collection M.J.S, Caroline Thompson, Jean-Marc Israel, Centre G. Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Collection Didier Krzentowski, Guillaume Houzé, Collection Florence et Daniel Guerlain, Martin Guesnet.

Tatiana Trouvé est représentée par les galeries Emmanuel Perrotin (Miami), Almine Rech (Bruxelles) et Johann König (Berlin)..

Extraits de l'entretien de Tatiana trouvé avec Hans Ulrich Obrist publié dans *Djinns*, 2005, cneai, Chatou.

Il y aura toujours cette idée-là de choses qui semblent être lisibles et qui nous apparaissent, qui nous amènent à des choses qui sont en deçà de la perception, à du non-visible. Cela donnera d'autres éléments dans cet espace-là qui deviennent beaucoup plus précis et qui ensuite reconduisent dans d'autres espaces. En fait j'aimerais beaucoup .../... que l'on puisse passer ainsi d'une pièce à l'autre mais que cette pièce construise un espace qui est psychique avant tout, qui est de caractère mental, et qui serait la reconstitution d'un parcours.

Djinns & dédoublement

Les *Djinns* sont des sortes de fantômes, ou, disons, des esprits ou des entités, qui vivent dans les maisons et qui cohabitent avec les hommes. Quelquefois on peut rentrer en contact avec eux mais uniquement par l'intermédiaire des chiens, qui sont les seuls à pouvoir les détecter. Et cette présence, ou plutôt cette croyance en la présence des esprits et des fantômes était tellement importante que je m'étais prise à imaginer que peut-être c'étaient nous les fantômes et non eux. Peut-être que c'était nous, en effet, qui vivions dans une dimension parallèle et que les *Djinns* étaient les véritables habitants de ce nouveau continent dans lequel j'allais vivre. Et beaucoup plus tard, bien des années plus tard, j'en suis venue à penser que la fiction n'était pour moi, rien d'autre qu'un dédoublement.

Je crois finalement que les artistes à chaque fois qu'ils font un travail, font toujours la même chose : ils dédoublent la chose de laquelle ils parlent. J'ai pris conscience de cela particulièrement, en lisant un livre de Dino Buzzato qui s'appelle *Le Grand Portrait*. C'est un livre qui a été très important pour moi. C'est une nouvelle très simple. L'histoire est celle d'un homme qui perd la femme dont il est éperdument amoureux et qui n'accepte pas sa disparition. Alors il la reconstitue : il reconstitue son cerveau, ses sentiments, tout ce qu'elle pouvait ressentir mais sous la forme d'une ville, sous la forme d'une architecture modulaire qui s'étend à l'échelle d'une immense ville. Ce que je trouvais très beau c'est qu'il avait déplacé l'idée du portrait. Qu'elle soit morte ou pas l'important était pour moi qu'il avait simplement doublé l'image de cette femme sous la forme d'une ville, ce qui lui permettait d'en parler. C'est de cela que je veux parler quand j'évoque cette idée de dédoublement.

Bureau d'Activité Implicite

Je crois que même le *Bureau d'Activité Implicite* vient d'un projet qui est, au fond d'ordre littéraire. La base en est très autobiographique. Elle correspond au moment où je venais d'arriver à Paris et où je commençais à chercher du travail, comme font beaucoup de jeunes artistes qui arrivent dans des grandes villes et qui n'ont pas immédiatement la possibilité de s'installer et de faire ce qu'ils veulent faire. Je me suis demandé si le fait que je n'exposais pas, que je ne montrais pas mon travail, si le fait que je ne produisais rien de plastique, faisait de moi encore un artiste. Est-ce qu'un artiste était forcément quelqu'un qui devait avoir un statut, qui devait vivre au travers d'une représentation sociale, ou est-ce que le simple fait que moi je sache que j'avais des idées et des projets suffisait à faire de moi une artiste ? Et c'est là que j'ai commencé à imaginer que peut-être ma vie d'alors, c'est-à-dire, tout ce qui m'arrivait, tous les petits boulots, toutes les galères, pouvaient être vues comme une fiction de ma vie. Et c'était cela le point de départ de mon travail : c'était peut-être à partir de là que je pourrais construire toute mon œuvre. C'est ainsi qu'est né le *Bureau d'Activité Implicite*.

Pendant plusieurs années j'avais accumulé des titres, des dessins, des projets et des choses comme ça. Et quand je me suis trouvé dans un moment très difficile à Paris, toutes ces lettres que je faisais pour rechercher un emploi ont fait « masse » et sont venues alimenter toutes les autres choses. J'ai pensé que le moment était venu de construire la carapace ou la structure dans laquelle tout ce monde pourrait devenir visible. Puisque je ne pouvais pas l'écrire, puisque ce n'était pas du tout mon médium, j'allais le construire. Je pense que je suis pour cela, vraiment un sculpteur.

.../...Les modules ne sont pour moi rien d'autre que des coquilles vides qui permettent néanmoins de révéler ou de faire sentir l'existence de cet espace là qui est purement mental. Les premiers modules parlent de certains fragments de ma vie. Et par la suite ma vie a changé et d'autres préoccupations sont nées, d'autres espaces se sont ajoutés...

.../...Le module de réminiscence est une sorte d'antenne de mon bureau, le module de tous les modules. Je crois que ce qui gère tous les modules c'est l'idée du temps et le thème de la mémoire. Puisque c'est la seule chose qui nous permette de mesurer et de faire exister le temps. Je voulais que le module à réminiscence soit une façon de concevoir la mémoire de façon tout à fait physique et compacte, ce qui n'est pas le cas de la mémoire elle-même. L'extérieur est une sorte de miroir dans lequel tout le bureau où la configuration de mon bureau peut se réfléchir, et l'intérieur, le corps, est composé de strates qui

viennent se poser les unes sur les autres au fur et à mesure que je fais de nouveaux modules. Il y a donc de nouveaux matériaux qui viennent composer la coquille interne. Et donc avec le temps il est destiné à rejoindre son centre et à devenir tout à fait impénétrable. C'est-à-dire que jusqu'à maintenant il y avait encore la possibilité de rentrer dans ce module, de pouvoir écrire des réminiscences et les glisser entre les parois mais à la fin on ne pourra plus du tout y accéder. Finalement c'est peut-être une vision assez noire de la mémoire. Puisqu'elle ne pourra plus être visitée et que l'on ne pourra plus retourner à l'intérieur. Ensuite autour de ce centre s'organisent les autres modules mais sans pour autant que cette organisation soit réglée par des lois très précises. Les derniers modules qui eux se multiplient sont pour moi assez importants. Chaque module est unique, sauf les modules d'attentes qui sont plusieurs points de diffusion sonore dans mon bureau et qui sont les derniers que j'ai fait. Je dis qu'ils sont importants parce que j'étais obsédée par l'idée de temps. Plus précisément je me disais que dans une vie nous passons peut-être 30 ou 40 pour cent de notre temps à attendre. Et je parle vraiment de l'attente au premier degré, lorsque l'on attend quelqu'un quelque part, ou lorsque l'on attend dans une file d'attente, dans un supermarché ou un aéroport. Or ce temps-là est toujours considéré comme inutile et infructueux comme un temps qui ne produit rien...

Héros

J'en ai eu plusieurs, mais il y en a eu un auquel je pense être restée toujours fidèle et qui est Alighiero e Boetti... En fait Boetti a conçu toute son œuvre, comme « Alighiero e Boetti ». C'est-à-dire qu'il s'est lui-même partagé pour s'unir, il a imaginé que son double identique était quelqu'un qu'il pouvait prendre par la main pour construire des choses. Ce n'était pas du tout selon moi une vision simpliste de la schizophrénie mais le contraire. J'en reviens à ce que je disais tout à l'heure pour la fiction. Son idée était que s'il pouvait se dédoubler, il pouvait faire des choses. S'il pouvait recréer un double de lui-même, une œuvre pouvait se faire. Et tout son travail m'a toujours séduit parce qu'il est traversé par cette seule et unique idée. Même dans ses premiers collages, le monde des voyants et des non voyants... Toujours cette idée d'avoir une main gauche qui est celle qui peut dessiner parce qu'elle est maladroite... Mais il y a aussi pour moi quelque chose de très fort dans l'œuvre de Boetti et qui est la dimension du don. Il y a vraiment quelque chose qui est de l'ordre du don et que l'on doit continuer à faire tout seul. Et c'est cette autre partie de l'histoire que le spectateur peut compléter. Plus particulièrement il y a eu dans son œuvre deux pièces qui ont été capitales pour moi. La première est la *Lampada Anuale*, cette lumière dont on sait qu'elle va s'allumer à un moment ou à un autre mais sans que l'on sache quand. On ne sait pas à quel moment on ira dans l'exposition mais on peut imaginer qu'elle aurait pu s'allumer si elle ne l'a pas fait ou qu'elle aurait pu ne pas le faire si elle l'a fait. Et on repart habité par cette idée là. Pour moi les œuvres les plus fortes sont celles qui arrivent à nous habiter parce qu'elles nous ont pris dans une sorte de récit. Je trouvais cela très beau. La seconde œuvre c'était cette vitre transparente posée contre un mur, qui est en quelque sorte abandonnée à son sort, puisqu'il n'y a rien à voir et rien à cacher. Évidemment c'est plus qu'un titre parce qu'il ne pourrait exister sans la pièce. Il y a encore selon moi cette idée de double qui fonctionne très bien...

Mémoire

Ce qui m'intéresse dans la mémoire c'est qu'elle n'est pas du tout précise. Elle est chaotique et c'est peut-être ce qui fait qu'elle est très vivace. Et ce qui m'a toujours passionné dans les processus de réminiscence ou de remémoration c'est de voir comment on peut en effectuant ces actes changer les choses et peut-être, en les changeant, créer du nouveau et des projets. J'avais fait une fois une expérience très simple, une expérience que tout le monde peut faire, et qui consiste à essayer de se remémorer le visage d'une personne une fois, puis une deuxième fois et encore une troisième fois. Si à chaque fois on devait le redessiner on arriverait à des portraits complètement différents. Je pense que la mémoire fonctionne avec des indices qui permettent de reconstituer la chose. Ces indices sont prélevés dans la réalité présente et sont plus ou moins exagérés et déformés jusqu'à ce qu'ils puissent nous permettre de nous rapporter à d'autres choses, ils sont des éléments qui ramènent ce qui est absent au présent et qui du coup modifient le présent. C'est une des forces de la mémoire que j'ai utilisée surtout pour beaucoup des polders que j'ai fait. Beaucoup de ces polders tournent autour du thème des processus de remémoration...

Polder & architecture

Si j'ai pris ce nom, qui n'est évidemment pas de mon invention mais qui désigne en Hollande les espaces qu'on a gagné sur la mer, c'est que d'une part le terme contient l'idée d'un espace gagné mais surtout aussi l'idée d'un espace qui est complètement artificiel. C'est-à-dire que ce sont des espaces qui permettent

de mettre des choses là où il ne devrait rien y avoir. Je voulais pouvoir faire cette expérience que l'on fait souvent lorsque l'on est quelque part et que l'on fixe une tâche ou un détail, qui nous permettent de nous extraire de notre espace présent et nous projette dans un autre espace, passé et imaginaire. Et je voulais que mes polders fonctionnent ainsi, comme des champignons, des choses qui naissent, des excroissances et qui soient la conquête d'un espace. Je voulais qu'ils servent d'amorces à la reconstitution d'un autre espace qui est complètement mental. C'étaient donc pour moi des sortes de colonies mentales ou des greffes architecturales dans d'autres lieux...

Ces *polders* qui semblent être des éléments d'architecture sont en fait souvent plutôt des squelettes d'architecture. Parce que je pense qu'ils gardent en eux cette idée du dessin, c'est-à-dire cette idée du projet ou cette idée de formuler quelque chose qui est en train de se faire. Mais ce qui m'intéressait dans les architectures était ce qui pouvait les rendre vivantes, ce qui pouvait faire leur centre nerveux ou leur âme. D'où cette nouvelle de Buzzati qui m'a toujours beaucoup passionnée. Je me suis souvent servi dans les derniers polders de cette idée-là pour faire des pièces à partir de tuyaux de canalisation, parce que je pense qu'une architecture ne peut pas être définie simplement par un cube en béton. Une architecture c'est avant tout un espace dans lequel il peut y avoir de l'électricité, du chauffage et de l'eau et c'est ce qui la rend vivante. Ce qui la rend vivante est toujours caché ou camouflé derrière les murs. En fait j'ai voulu faire des espaces qui soient des radiographies ou des espaces qui soient « entre ». Il y a peut-être aussi l'idée qu'un espace n'est pas du tout ce que l'œil peut délimiter ou définir. Pour cela il y a ce récit de Mark Z. Danielewski qui a été pour moi un autre livre très fort : *The House of Leaves*. En fait c'est une maison dans laquelle on rentre et dans laquelle on vit mais qui s'avère être beaucoup plus grande et contenir beaucoup plus de pièces qu'il n'y paraît à première vue. De même qu'elle donne lieu à beaucoup plus de récits, etc. Et l'on se rend compte que même les récits et les problèmes que les acteurs ont, sont toujours liés à des questions d'espace. Que ce soit des espaces physiques, des espaces mentaux des espaces de discussions etc. Tout est compris en termes d'espace et cet espace fonctionne un peu comme un cerveau qui n'arrête pas de se modifier et de s'altérer. Dès que l'on y accède, on rentre dans quelque chose qui est sans arrêt en mutation et sans arrêt en changement...

Voyage

Pour ce qui me concerne je crois que le voyage produit le travail. Tout simplement parce que depuis toujours j'ai voyagé et que j'ai habité dans beaucoup de lieux différents. Je crois que c'est cela qui a produit tout mon travail. Tout cela finit par produire un voyage qui est tout à fait fantomatique, mélange de fiction et de réalité. Evidemment quand je dis que le voyage produit le travail, il faut dire aussi que ce n'est que lorsque le voyage s'arrête que je commence à produire dans mon atelier. C'est à dire que je revisite tout. Et je revisite ce tout un peu comme dans le livre de Xavier de Maistre qui s'appelle *Voyage autour de ma chambre*. C'est l'histoire de quelqu'un qui effectue un voyage purement mental, le voyage de quelqu'un qui ne bouge pas et qui ne sort pas de sa chambre. Et je crois que le fait de m'être énormément déplacé depuis toujours créé chez moi l'idée que il y a toujours un déplacement et une tâche à effectuer dans la reconstitution de ces déplacements là. C'est la possibilité de pouvoir faire entrer plusieurs endroits, plusieurs moments de sa vie dans un seul moment parce que c'est le moment dans lequel on peut la repenser. On ne pense jamais une seule chose à la fois mais il y a toujours plusieurs lieux. Je pense que c'est l'Atlas ou en tout cas le livre. Si un livre est un livre de voyage c'est qu'il arrive à imbriquer plusieurs instants dans une vie qui ne pourraient jamais se relier dans la vie parce que la vie justement ne le permet pas. Mais tous ces instants peuvent exister soit avec la mémoire, soit avec les livres, soit avec les Atlas... C'est ce que j'appelle aussi le dédoublement.

villa
arson
nice

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil Général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

Le Centre national d'art contemporain est ouvert tous les jours de 14h à 18h.
Fermeture le mardi (fermeture exceptionnelle les 24 et 31/12 2007).
Entrée libre.

Service des publics Christelle Alin : alin@villa-arson.org - Tél. 00 33 (0)4 92 07 73 84
Céline Chazalviel : chazalviel@villa-arson.org

VILLA ARSON
20 avenue Stephen Liégeard F-06105 Nice cedex 2
T 00 33 (0) 4 92 07 73 73 F 00 33 (0) 4 93 84 41 55
cnac@villa-arson.org