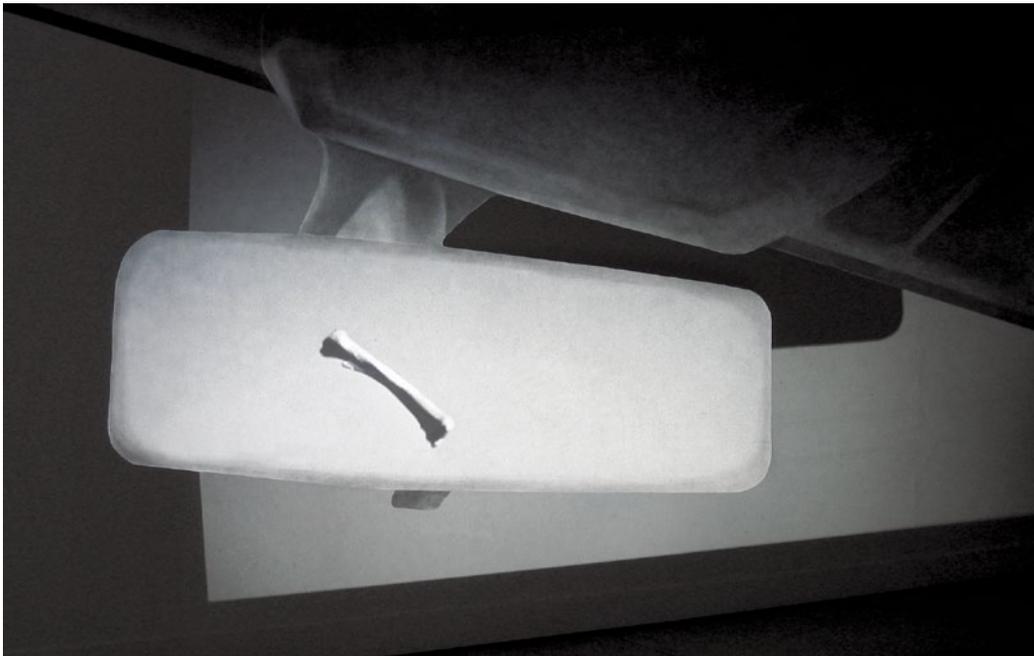
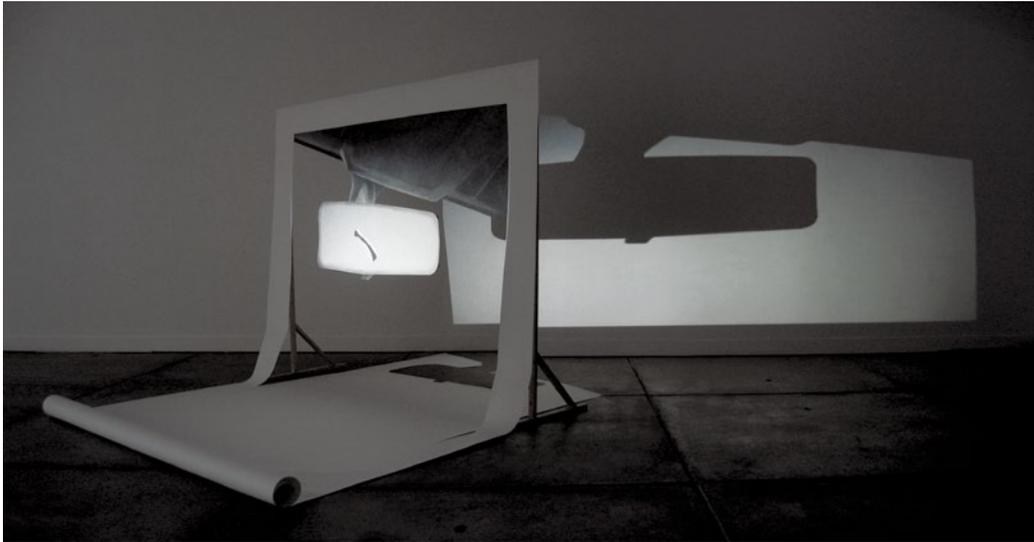


– MO2001 – mine de plomb sur papier / graphite on paper, 75 × 105 cm, 2007





— Speed of inversion — mine de plomb sur papier, bois, projection /
graphite on paper, wood, slide projection, 2007

Lætitia Gendre's drawings meet with physical space and unfold in the shape of roads and walls. The graphite rises up, and through projections and cut-outs, a ghost materializes, drawn on a wall. It's almost like being at the cinema—images become an enigmatic décor. Lætitia Gendre curiously mingles reporting with fiction, visits shooting ranges, or recounts films that won't exist, using as a support the legends of Chicoutimi, a city in which she has just completed a residency.

HOW DID YOU END UP CREATING LARGE INSTALLATIONS DRAWN IN GRAPHITE, WITH LIGHTING ARRANGEMENTS—WHEN THE FIRST WORK I SAW OF YOURS WAS THE BOOK *ALORS*, PUBLISHED BY FLMSTPC, WHICH WAS DONE IN GOUACHE (CF. *COLLECTION 1*)? I did a lot of painting at that time. I must have done that book in 2002. I met Stéphane Prigent a bit by chance, through mutual acquaintances. I had a more narrative

style in my drawings and with my work in gouache, while at the same time using a rather different style when I painted. I was working on rigid wood panels, mostly small formats. I constructed images drop by drop with acrylic paint. LIKE PIXELS? Yes, but I used the viscosity of the paint to distort the image, so that it created something a little wonky or grotesque, whereas in my drawings, my work was more incisive and the narrative came more naturally. A few years ago, I stopped painting altogether. THESE PAINTINGS AREN'T DISPLAYED ON YOUR WEBSITE. DO YOU NO LONGER WANT TO SHOW THEM? No, I don't feel the need to archive everything on the site, but I'm not disowning them either. It was really a departure from my other work. So I only show what I've been doing for the last six or seven years, a little before I left Paris to go to Brussels. When I moved, I packed up my whole studio. It's pretty interesting because you only unpack what you need.

LÆTITIA GENDRE

Les dessins de Lætitia Gendre rencontrent l'espace physique, se déploient sous forme de routes et de murs. La mine de plomb se soulève et, par la projection et la découpe, un fantôme dessiné sur le mur se matérialise. On est presque au cinéma, les images deviennent des décors énigmatiques. Lætitia Gendre mêle avec curiosité le reportage à la fiction, visite des stands de tir ou raconte des films qui n'existeront pas en s'appuyant sur les légendes de Chicoutimi, ville où elle vient de terminer une résidence.

COMMENT EN ES-TU ARRIVÉE À CRÉER DE GRANDES INSTALLATIONS DESSINÉES AU GRAPHITE AVEC DES AGENCEMENTS DE LUMIÈRE ALORS QUE LA PREMIÈRE CHOSE QUE J'AI VUE DE TOI ÉTAIT LE LIVRE *ALORS*, ÉDITÉ PAR FLMSTPC, QUI EST FAIT À LA GOUACHE (CF. *COLLECTION 1*)? Je peignais beaucoup à cette période. Le bouquin a dû se faire en 2002. J'ai rencontré Stéphane Prigent un peu par hasard, par l'intermédiaire de gens qu'on connaissait. J'avais cette pratique plutôt narrative du dessin et de la gouache et, en parallèle, une pratique de la peinture assez différente. Je bossais sur des panneaux rigides en bois, plutôt des petits formats. Je construisais des images goutte par goutte avec de l'acrylique.

COMME DES PIXELS? Oui, mais en utilisant la viscosité de la peinture pour perturber l'image, donc ça donnait quelque chose d'un peu bancal ou grotesque. Alors qu'avec le dessin, c'était plus incisif et le côté narratif venait plus naturellement. Il y a quelques années, j'ai complètement arrêté de peindre. SUR TON SITE, ON NE VOIT PAS CES PEINTURES. TU NE VEUX PLUS LES MONTRER? Non, je ne ressens pas la nécessité de tout archiver sur le site mais je ne les renie pas du tout non plus. C'était vraiment une coupure. Donc je ne montre que ce que je fais depuis six ou sept ans, un peu avant que je ne parte de Paris pour aller à Bruxelles. Quand j'ai déménagé, j'ai emballé tout mon atelier. C'est assez intéressant parce que tu ne ressors que ce dont tu as besoin. Tu vois très clairement ce qui se passe. Ce qui est assez drôle, c'est que les problématiques en jeu dans la peinture ne m'ont pas complètement quittée: la représentation, la notion du simulacre, etc. Mais ça s'est développé d'une tout autre manière et ça s'est enrichi de nouvelles dimensions.

TU AS FAIT DES ÉDITIONS OÙ LE TEXTE VIENT MÊME AVANT LES IMAGES, COMME *SE CONSTITUE À LA RENCONTRE... OU LA DÉTENTE*. Oui, ces textes sont les premiers où l'écriture a réellement

You can see very clearly what's happening. What's kind of funny is that the questions that interested me in painting haven't completely left me: representation, the notion of pretense, etc. But they have developed in a totally different way and have been enriched with new dimensions.

YOU'VE PUBLISHED SOME WORK IN WHICH THE TEXT COMES EVEN BEFORE THE IMAGES, AS IN *SE CONSTITUE À LA RENCONTRE... OR LA DÉTENTE*. Yes, those texts were the first ones in which my writing really became autonomous; before then, I was already writing—to jot down ideas, or to entertain myself. I kept up some rather steady correspondences in this way. At times I felt like something was happening, but I didn't really know what to do with it. With *Se constitue à la rencontre...*, I wanted to start a series of drawings and this helped me move forward with the writing by generating ideas, and in the end the text became the primary goal. The text itself was very colorful—accompanying it

with drawings would have been too much. This piece was published in *Nioques*, a combative contemporary poetry review run by Jean-Marie Gleize. It was Nathalie Quintane (who's part of the editorial team) who invited me after having read this text that Nelly Maurel had passed on to her. This gave me the confidence to continue working in this direction, particularly when I started working on *La Détente*.

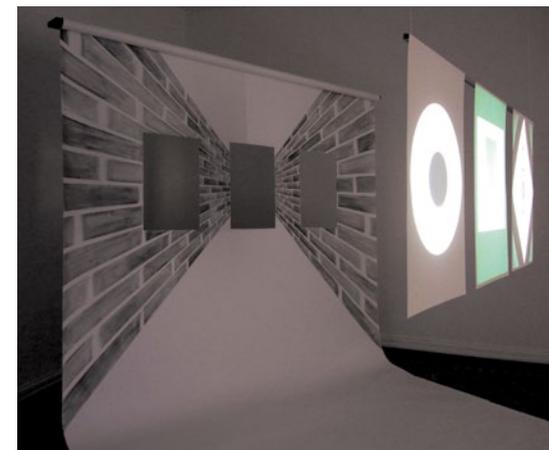
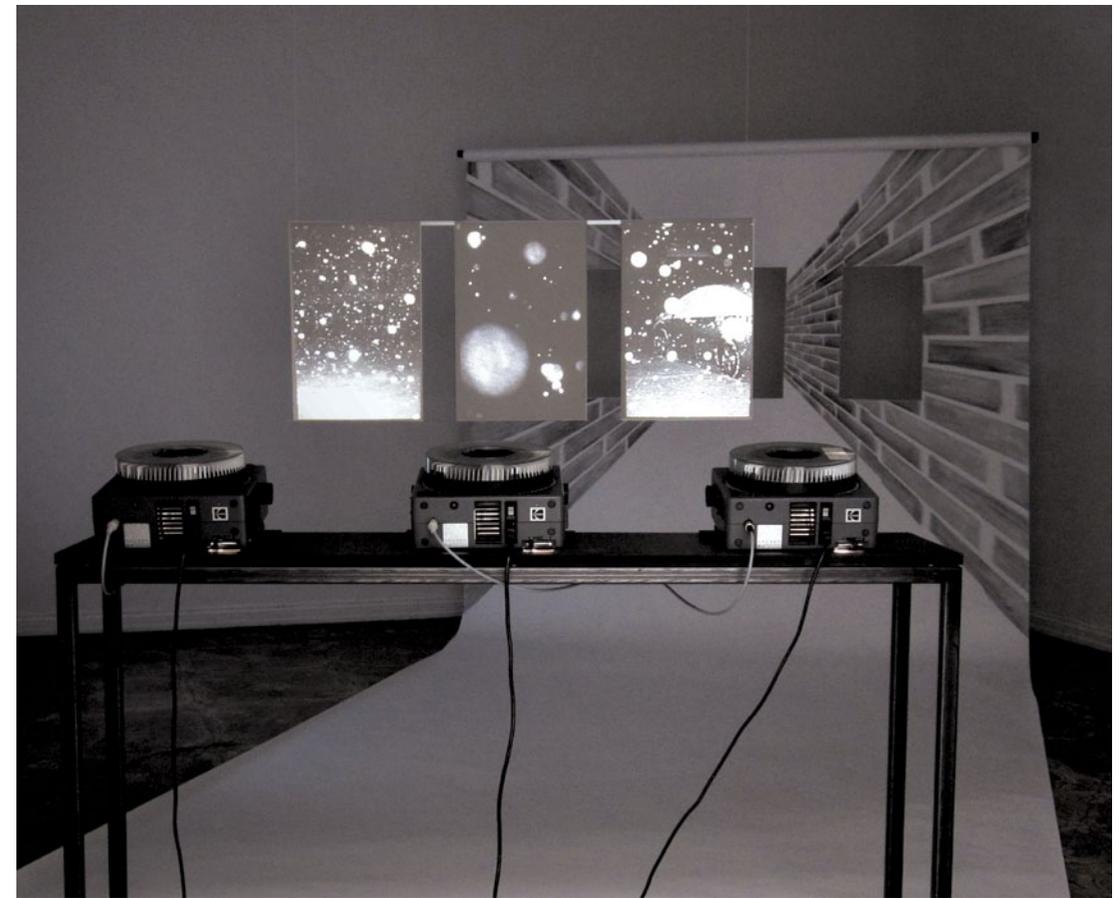
LA DÉTENTE AS A WORK GATHERS SNIPPETS OF CONVERSATION, YOUR IMPRESSIONS, AND ALL SORTS OF INFORMATION ABOUT THE VISITS YOU MADE TO SHOOTING CLUBS IN BRUSSELS IN 2010. IT'S A REAL HANDS-ON WORK, WHERE YOU FACE UP TO A WORLD PREVIOUSLY UNKNOWN TO YOU. It was the first time I started a project that seemed to have a theme. Up until then, my work was powered by collections of images taken from films, art history, or whatever else, between which I made connections. I'd never really started anything by saying to myself, "Hey! I'm going to focus

pris son autonomie; avant, j'écrivais déjà pour noter des idées, pour m'amuser. J'entretenais quelques correspondances assez soutenues aussi. À certains moments, je sentais qu'il se passait quelque chose mais je ne savais pas trop quoi en faire. Pour *Se constitue à la rencontre...*, je voulais entamer une série de dessins et cela m'aidait d'avancer dans la rédaction pour générer des idées et finalement le texte est devenu l'objet principal. Lui-même était très imagé: l'accompagner de dessins alourdisait tout. Ce texte a été publié dans *Nioques*, une revue combative dans le champ de la poésie contemporaine, dirigée par Jean-Marie Gleize. C'est Nathalie Quintane (qui fait partie du comité de rédaction) qui m'a invitée, après avoir lu mon texte par l'intermédiaire de Nelly Maurel. Ça m'a donné confiance pour continuer à bosser dans ce sens, notamment quand j'ai commencé le projet *La Détente*.

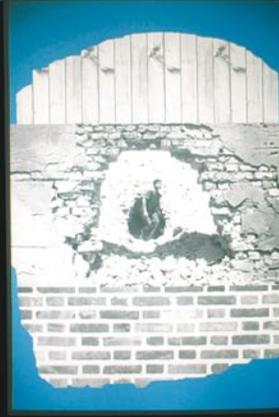
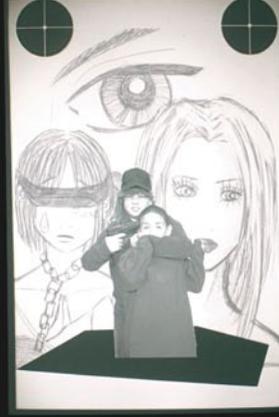
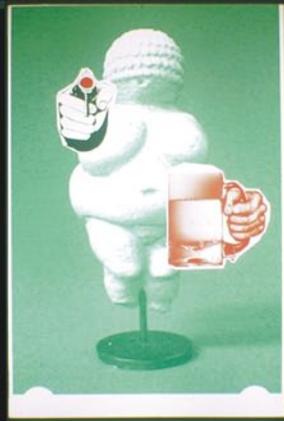
LA DÉTENTE EST UNE ÉDITION QUI Rassemble des bribes de conversations, tes ressentis et toutes sortes d'informations sur les visites que tu as faites dans des clubs de tir en 2010 à Bruxelles. C'est un vrai travail de rencontre où tu te confrontes à un milieu qui t'est inconnu. C'est la première fois que j'ai commencé un projet qui semblait avoir un thème. Jusque-là,

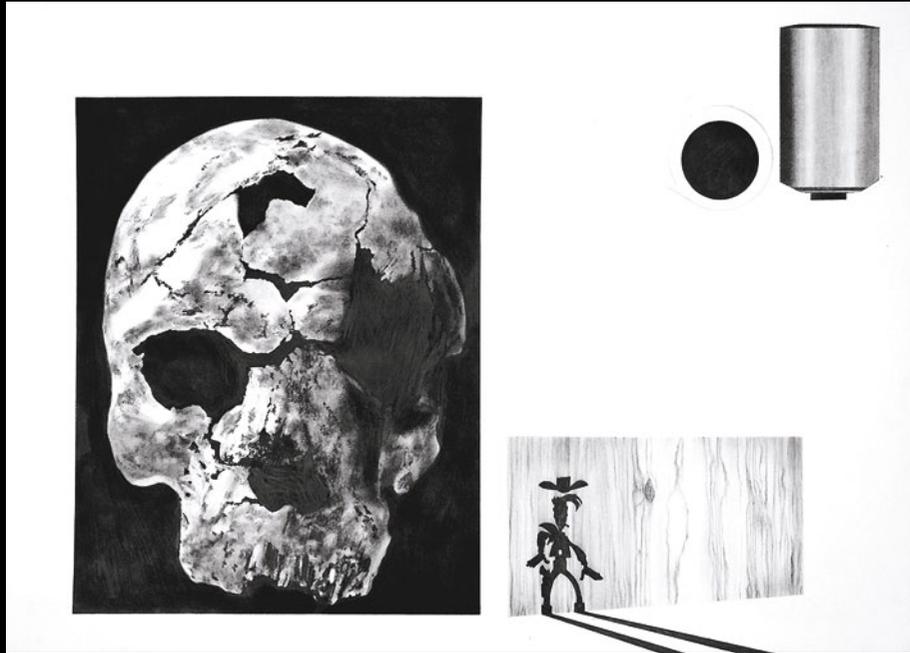
mon travail marchait par assemblages d'images reprises de films, de l'histoire de l'art ou de n'importe où, entre lesquelles je tissais des connections. Je n'avais jamais rien démarré en me disant: «*Tiens! Je vais m'intéresser à ça.*» Mais, justement, tout le problème a été de considérer la distance à laquelle je devais me tenir de cette idée de «*sujet*». Je n'avais aucune idée de ce qui sortirait de ces explorations mais je savais une chose, c'est que mon approche ne serait pas documentaire. Le texte malaxe la matière récoltée pendant des interviews, des visites de clubs ou sur des blogs de tireurs, de lectures diverses et de réflexions personnelles. Il y a une partie plus descriptive, qui rend compte des visites, et une sorte d'amorce de fiction qui prolonge la dernière visite. Le texte me paraissait aussi être le seul moyen de donner forme à la partie la plus subjective de l'expérience des visites.

ALORS COMMENT AS-TU DÉCIDÉ DE PRENDRE DES RENDEZ-VOUS POUR VISITER DES STANDS DE TIR? CE N'EST PAS ANODIN COMME CHOIX, MÊME S'IL Y A UNE FORTE ANALOGIE ENTRE LES STANDS DE TIR ET LA PERSPECTIVE QUE TU AVAIS ABORDÉE DANS SE CONSTITUE À LA RENCONTRE... Oui, la piste de tir, c'est une espèce de perspective monofocale aride, hypersimplifiée, dans laquelle les points de vue sont fixes. Mais en premier lieu, j'avais envie de faire l'expérience



— The direct matching hypothesis —
mine de plomb sur papier, projections
et structure métallique / graphite on paper,
slideshow and metal structure,
270 × 240 × 400 cm,
2011





— Lucky skull —
mine de plomb sur papier / graphite on paper,
105 x 75 cm, 2011

pages précédentes / previous pages
— The direct matching hypothesis —
différentes projections / different slideshows,
2011

on this.” But that was just it, the problem was in considering at what distance I would have to keep myself from the idea of the ‘subject’. I had absolutely no idea what would come from these explorations but I knew one thing: I would not take a documentary approach. The text kneads together the material harvested during the interviews, the visits to the club or to the shooters’ blogs, as well as diverse readings and personal reflections. There’s a more descriptive part, which renders an account of the visits, and a sort of hint of fiction that prolongs the last visit. Writing also seemed to me to be the only way to give shape to the most subjective parts of my visiting experience.

SO, HOW DID YOU DECIDE TO SET UP APPOINTMENTS TO VISIT THE SHOOTING RANGES? IT’S NOT A NEUTRAL CHOICE, EVEN IF THERE IS A STRONG ANALOGY BETWEEN SHOOTING RANGES AND THE PERSPECTIVE YOU CHOSE IN SE CONSTITUE À LA RENCONTRE . . . True, the shooting

gallery is a sort of oversimplified, arid perspective with a sole focus in mind, in which viewpoints are always identical. But in the first place, I wanted to have the experience of ‘real’ situations. I had this curiosity and I thought to myself, “I must, in some way or another, be able to incorporate this into my method.” I was intrigued by this context that was completely foreign to me; a force of attraction/repulsion fueled me but, beyond that, it was the question of the use of violence, and of its status and the law that governs it—it’s this that affects everybody and made me question myself. I started going to the clubs, dumbly making appointments while thinking to myself, “What will it be like?” WHEN YOU CALLED THEM, YOU MADE THE APPOINTMENTS USING WHAT REASONS, EXACTLY? I started with, “I’m an artist, shooting interests me, I want to know what it’s all about.” After that I embroidered the story a bit—I’d say, “My work will be mainly sculptural, and I need to know exactly what a shooting

de situations «réelles». J’avais cette curiosité et je me suis dit: « Il faut que, d’une manière ou d’une autre, je puisse l’incorporer à ma pratique. » J’étais intriguée par ce contexte qui m’est complètement étranger; une attraction / répulsion a servi de moteur mais, en amont, la question de l’exercice de la violence, de son statut et du droit qui le régit me fait m’interroger et concerne tout le monde. J’ai commencé à aller dans des clubs, en prenant bêtement rendez-vous et en me disant: « Comment ça va être ? »

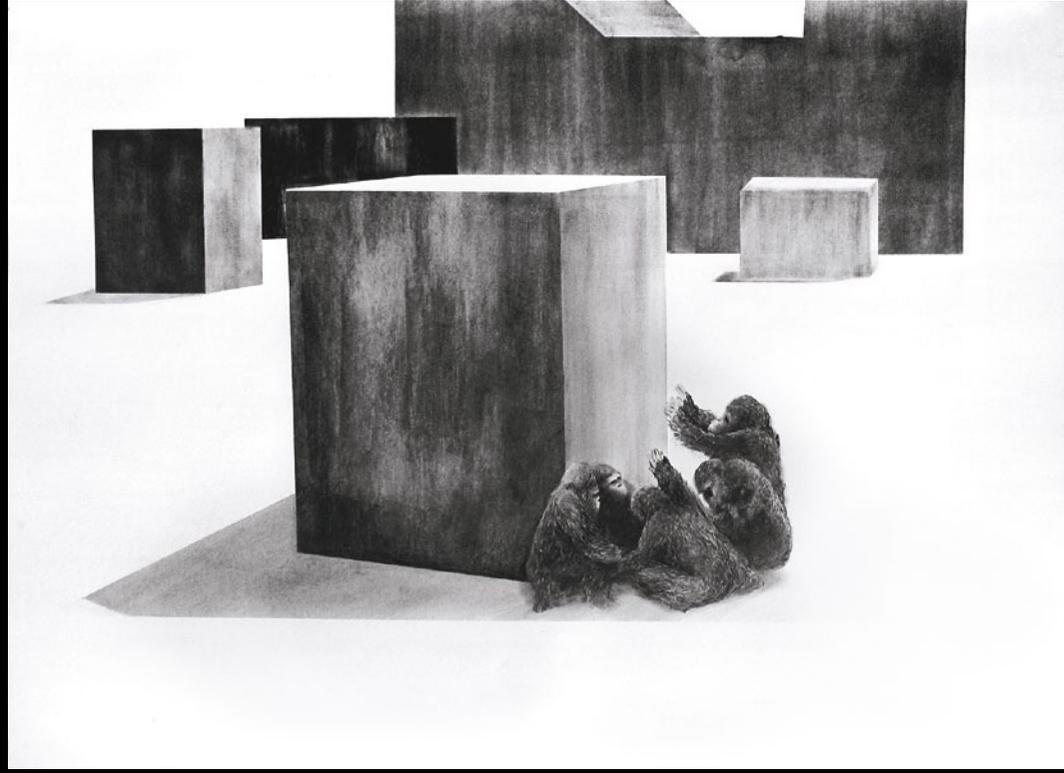
QUAND TU LES AS APPELÉS, TU PRENAIS RENDEZ-VOUS POUR QUELLES RAISONS, EXACTEMENT ?

Je commençais par: « Je suis artiste, le tir m’intéresse, j’ai envie de voir ce que c’est. » Après, je brodais un peu, je disais: « Mon travail sera plutôt sculptural, j’ai besoin de savoir à quoi ressemble un club de tir. » Ça ne les dérange pas tellement que tu ne sois pas précise parce que, dans le fond, ils n’ont pas tellement envie de savoir. Du moment que tu n’es pas journaliste... ILS NE SE MÉFIENT PAS TROP ?

Si, un peu. On le ressent d’ailleurs dans le texte, ça revient en leitmotiv. Les gens sont en général assez accueillants mais il y a une paranoïa sous-jacente, liée à leur situation, qui alimente tous les discours. Ils ont mauvaise presse et, en Belgique, ils sont particulièrement fliqués. Chaque fois qu’il y a une tuerie, comme à Anvers en 2006 ou dernièrement à Liège, on leur serre la vis

et c’est de plus en plus difficile de posséder une arme, même si elle est « familiale ». C’est de plus en plus cher et contraignant de conserver un permis de port d’arme. PARCE QUE LES GENS VIENNENT AVEC LEUR PROPRE ARME AU STAND DE TIR ? Oui, c’est ça. Pour avoir le droit de garder une arme, tu dois de toute façon t’enregistrer et aller voir un psy qui évalue ta condition. Tu es dans l’obligation de t’entraîner plusieurs fois par an et c’est aussi pour ça qu’il y a des mecs qui vont dans des clubs de tir. D’autres y vont plus souvent par plaisir. J’ai lu pas mal de choses sur les forums de tireurs passionnés. Il y a une rhétorique récurrente, des arguments ressassés et parfois aussi des choses un peu inattendues. La difficulté, c’était d’arriver là-dedans sans préjugés. C’était difficile.

TU AS RÉALISÉ UNE INSTALLATION, THE DIRECT MATCHING HYPOTHESIS, AVEC UN GRAND DESSIN EN PERSPECTIVE D’UN COULOIR DE BRIQUES DEVANT LEQUEL TU PROJETTES DES CIBLES SUR DES PANNEAUX. PEUX-TU ME PARLER DE CES IMAGES ? J’ai cherché du côté des cibles. J’ai vu celles qui étaient utilisées dans la pratique et je me suis rendue compte qu’il existait une législation assez stricte, au moins en Belgique et en France. Tu n’as pas le droit, dans le cadre légal, de tirer sur une cible anthropomorphe. Seuls les flics le peuvent parce que cela correspond à des conditions



— MO2001 — mine de plomb sur papier / graphite on paper, 105 x 75 cm, 2007

— MO2001 — mine de plomb sur papier / graphite on paper, 105 x 75 cm, 2007



club looks like.” It doesn’t really bother them if you’re not very specific because, in the end, they don’t really care to know. As long as you’re not a journalist . . . AREN’T THEY TOO MISTRUSTING? Well, yes, a bit. This can be felt in the text, by the way, and it comes back as a leitmotiv. People there are generally fairly welcoming but there’s an underlying paranoia, due to their situation, which colors every discussion. They’ve got a bad rap and, in Belgium, the cops are particularly vigilant about them. Every time there are killings, like in Anvers in 2006 or more recently in Liège, they crack down on the shooters and it becomes more and more difficult to possess an arm, even if it’s ‘in the family’. It’s more and more expensive and restrictive to keep a license to carry arms. SO PEOPLE COME WITH THEIR OWN GUNS TO THE SHOOTING RANGE? Yes, precisely. To have the right to keep a weapon, you have to register yourself and see a shrink who evaluates your condition, no matter

what. You’re also required to train multiple times a year, and that’s also one of the reasons why there are guys who go to the shooting ranges. Others go more frequently just for the pleasure of it. I read a fair amount on the shooting enthusiasts’ forums. There’s a recurring rhetoric, arguments that are constantly harped on, and sometimes also some slightly unexpected things. The difficult thing was to show up without prejudices. It was difficult.

YOU CREATED AN INSTALLATION, *THE DIRECT MATCHING HYPOTHESIS*, WITH A LARGE 3D-DRAWING OF A BRICK HALLWAY, IN FRONT OF WHICH YOU PROJECTED TARGETS ON PANELS. CAN YOU TELL ME ABOUT THESE IMAGES? I researched targets. I saw some that were used in practice and I realized that there is a rather strict legislation for targets, at least in Belgium and in France. You haven’t got the right, in the legal sense, to shoot an anthropomorphic target. Only cops can do that since it corresponds to

legitimate conditions of defense that they are liable to experience. For everybody else, it’s official geometric targets. But you stumble across a pile of fascinating images once you start looking. IS IT A SYMBOLIC ISSUE—BASICALLY SO PEOPLE CAN’T PUT FORWARD BAD IDEAS, TO KEEP THINGS FROM GETTING MESSY AND COMING BACK TO HAUNT THE PEOPLE WHO PRODUCED THE IMAGE? Yes, it’s symbolic, but still it’s just an image printed on cardboard! Even in the simplest of video games today, you virtually shoot extremely realistic images. It surprised me, this return to an ‘effectiveness’ of representation in this context. That is to say that shooting a photo, I don’t know, of a dolphin, for example, or a newborn—it’s impossible, even for training purposes. That would, without a doubt, show that you’re devious. On the other hand, I found targets with pin-up girls, and even one of a journalist! From there on, by indexing the existing targets, I isolated and then expanded the criteria that

characterized them, so as to develop a sort of typology, while thinking, “*What could or couldn’t work as a target? What images? What sort of composition, what degree of interpretation or realism, and what content?*” By playing with these criteria, I invented more than two hundred targets. They were projected in the slideshow, mixed together with existing targets. AND ARE THERE ALSO PAINTINGS? WORKS MADE BY OTHERS? SOME THAT YOU EVEN REDESIGNED? Yes. Among the criteria, there was one for the ‘type’ of representation. If you take, for example, a photo of a rabbit in a field, or a rabbit you bought at the supermarket that’s already been killed and wrapped in plastic, or Jeff Koons’ rabbit (which falls into the ‘inflated’ category, along with balloons or the chests of pin-up girls), they don’t produce the same effect. Again, it works with a system of borrowing and manipulations. The digital images are arranged in the slideshow and are displayed three by three. It’s like a sort of

de légitime défense auxquelles ils sont susceptibles d’être confrontés. Pour les autres, c’est les cibles géométriques officielles. Mais tu tombes sur un tas d’images fascinantes quand tu commences à chercher. C’EST UNE QUESTION DE SYMBOLIQUE, C’EST SIMPLEMENT POUR NE PAS QU’ON PUISSE ÉMETTRE DE MAUVAISES IDÉES, POUR NE PAS QUE ÇA DÉBORDE ET QUE ÇA SE RETOURNE CONTRE CEUX QUI ONT PRODUIT L’IMAGE? Oui, c’est symbolique mais ce n’est quand même qu’une image imprimée sur un carton! Dans le moindre jeu vidéo aujourd’hui, on tire virtuellement sur des images hyperréalistes. Ça m’a surprise, ce retour d’une « efficacité » de la représentation dans ce contexte. C’est-à-dire que tirer sur une photo, je ne sais pas, moi, d’un dauphin, par exemple, ou d’un nouveau-né, c’est impossible, même pour s’entraîner. Ça voudrait bien sûr dire que tu es déviant. En revanche, j’ai trouvé des cibles avec des *pin-up* et même une avec un journaliste reporter! À partir de là, en répertoriant les cibles existantes, j’ai dégagé puis étendu les critères qui les caractérisent pour mettre au point une sorte de typologie, en pensant: « *Qu’est-ce qui pourrait marcher ou non comme cible? Quelle image? Quelle composition, quel degré d’interprétation, de réalisme et quel contenu?* » En jouant avec ces critères, j’ai inventé plus de deux cents cibles. Elles sont projetées dans

le diaporama, mélangées avec les cibles existantes. ET IL Y A AUSSI DES PEINTURES? DES ŒUVRES FAITES PAR D’AUTRES? CERTAINES QUE TU AS MÊME REDESSINÉES? Oui. Parmi les critères, il y avait celui du « type » de représentation. Si tu prends par exemple une photo de lapin dans un pré ou un lapin déjà tué, sous plastique, que tu achètes au supermarché, ou bien si c’est le lapin de Jeff Koons (qui rentre alors dans la catégorie des trucs « gonflés », comme les ballons ou la poitrine des *pin-up*), ça ne produit pas le même effet. Ça marche à nouveau avec un système d’emprunts et de manipulations. Les images numériques sont tirées en diapo et projetées trois par trois. Ça ressemble à une sorte de test psychologique super absurde. Le rêve aurait été de l’essayer avec des tireurs. POUR QUE LES IMAGES DEVIENNENT DE VRAIES CIBLES? Oui, leur présenter des cibles surprise pour voir si ça fonctionne ou pas! Voir comment ils réagissent. Mais il aurait fallu des tireurs enthousiastes et dotés d’humour. C’est impossible de faire un truc comme ça dans les clubs, c’est trop bizarre. Ça m’a obligée à rester à distance et, en fait, je me sens plus juste comme ça, dans des formes déviées, tordues et distancées.

QUE VEUT DIRE LE TITRE DE L’INSTALLATION ET DE L’EXPOSITION: *THE DIRECT MATCHING HYPOTHESIS?*

C’est un terme qui vient des neurosciences, plus précisément des recherches sur l’empathie et de l’étude de ce phénomène au niveau neuronal. Traduit en français, ça donnerait quelque chose comme « le système résonnant ». J’avais lu des articles là-dessus et ça m’est revenu en mémoire parce qu’il y est question d’espace, de déplacement du point de vue, de la simulation de l’autre en soi. C’est finalement assez proche des questions que je me posais avec ces histoires de tir et de perspective. En français, on parle de neurones miroir. Enfin, c’est seulement une hypothèse pour les humains, parce qu’ils n’ont réussi à le prouver que chez le singe. L’idée, c’est qu’on utiliserait les mêmes zones de notre cerveau pour effectuer une action et pour comprendre celle effectuée par autrui. Si je te vois faire le grand écart, eh bien, je le perçois avec les zones de mon cerveau qui me servent pour faire ce mouvement. ET CE SERAIT POUR ÇA QUE REGARDER QUELQU’UN FAIRE QUELQUE CHOSE, ÇA T’APPREND AUSSI À LE FAIRE? Oui, ils font des recherches sur les processus d’apprentissage. C’est aussi pour cette raison que quand tu vois un contorsionniste faire un mouvement impossible, ça fait mal!

POUR REVENIR À TES INSTALLATIONS, COMMENT PENSES-TU L’ESPACE DE CELLES-CI? EST-CE QUE LE DÉCOR EST UNE NOTION À LAQUELLE

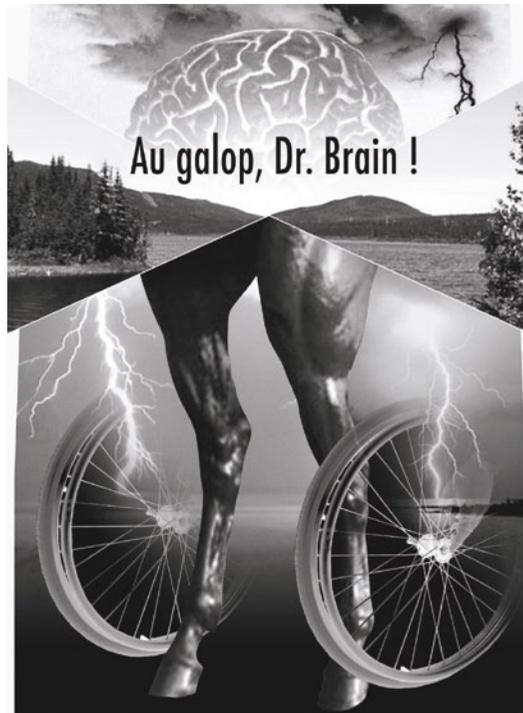
TU RÉFLÉCHIS? Oui, quand j’ai commencé à agrandir mes dessins et à les ériger en volume, cette idée de décor est tout de suite apparue. Ça m’intéresse mais j’essaie toujours d’y échapper, de rester dans un territoire intermédiaire où, même si l’image se dresse dans l’espace, elle reste dans une logique propre à l’image. J’ai une fascination pour certains décors, des lieux où le factice s’articule avec une vraie activité: les décors de cinéma, les fausses villes conçues pour l’entraînement à la guérilla urbaine, le syndrome « Potemkine ».

Bien sûr, la propension de certains lieux plus banals à apparaître comme des décors me fascine aussi. J’ai réalisé une série de photographies de lotissements près de Tours, tout près de chez mes parents. Depuis dix ans, des pavillons préfabriqués de luxe se construisent à la lisière des campagnes. Tout y a l’air faux, cliniquement désincarné.

LA REPRÉSENTATION PLUTÔT RÉALISTE DES LIEUX QUE TU DÉVELOPPES ET LE FAIT QU’ILS NE CONTIENNENT AUCUN PERSONNAGE PRODUIT UN EFFET D’ÉTRANGÉTÉ DANS TES INSTALLATIONS. ON A UNE SENSATION DE FUTUR PROCHE INQUIÉTANT. Le côté fantomatique de certaines de mes installations vient sans doute du fait que les images agrandies, en volume, s’échouent dans le monde matériel avec des sortes de ratés, une distance qui ne se résorbe pas. Il y a cette

— Plastiline song — mine de plomb sur papier / graphite on paper, 63 x 50 cm, 2011





completely absurd psychological test. The real dream would've been to try it out with the shooters. SO THAT THE IMAGES BECAME REAL TARGETS? Yes, to present them with surprise targets to see if they worked or not! To see how they reacted. But it would have required enthusiastic shooters equipped with a sense of humor. It would be impossible to do something like this in the clubs—it's too bizarre. So that forced me to remain at a distance and, in fact, I feel more fair that way, in diverted, twisted, and distanced forms.

WHAT DOES THE TITLE OF THE INSTALLATION AND EXHIBITION MEAN—THE DIRECT MATCHING HYPOTHESIS? It's a term that comes from neuroscience, more specifically from research on empathy and the study of that phenomenon at the neuronal level. I read some articles about that and it came back to me because it's a question of space, of displacing one's point of view, of the simulation of another in your own self. In the end it's fairly close to the

questions that I asked myself about these stories of shooting and perspective. There's been talk of mirror neurons. Well, it's only a hypothesis for humans since they've only managed to prove it with monkeys. But the idea is that we use the same parts of our brain to effect an action as we do to understand the same action when effected by others. If I see you do the splits, well, I will perceive that with the same parts of my brain that I use when I do the splits. AND THAT WOULD BE WHY WATCHING SOMEBODY DO SOMETHING COULD ALSO TEACH YOU HOW TO DO IT? Yes, they're researching the learning process. That's also why, when you see a contortionist do something impossible, it hurts you!

TO COME BACK TO YOUR INSTALLATIONS, HOW DO YOU VIEW THE SPACES YOU PLACE THEM IN? IS THE DÉCOR AN ELEMENT YOU CONSIDER? Yes—when I started to enlarge my drawings and to erect them in three dimensions, the décor idea immediately came up.

histoire géniale de J.L. Borges, qu'il attribue à un auteur fictif du XVII^e siècle, dans laquelle des géographes élaborent une carte si grande – le souci de la description est poussé si loin – qu'elle atteint la taille de l'empire qu'elle décrit. Elle finit abandonnée dans un désert où elle est habitée par des âmes errantes. Pour faire très court, ce que j'en retiens, c'est que l'image et les fantômes cohabitent depuis longtemps. EST-CE QUE TES INSTALLATIONS SONT LE PLUS SOUVENT CONSTITUÉES D'OBJETS À TAILLE RÉELLE? ON SERAIT PLUS DANS UN ESPACE RÉEL DESSINÉ QUE DANS UNE MAQUETTE? Non, ce n'est pas toujours à l'échelle 1:1, parfois plus, parfois moins mais c'est vrai qu'il y a quelque chose de jouissif à développer cette tension de la ressemblance, du simulacre. Mais la question du trompe-l'œil en elle-même ne m'intéresse pas, c'est juste un outil que j'utilise parfois, pour son côté ambivalent : efficace et dérisoire, comme les mauvais effets spéciaux... C'est du Z. De toute façon, ce n'est plus là que l'illusion se joue. Par exemple, la question qui revient le plus souvent, c'est plutôt de savoir si ce que je montre est un dessin original ou une reproduction (comme une impression). Souvent, on a du mal à croire qu'il s'agit d'un original, fragile et peu réutilisable, à cette taille, et ça conduit à se poser d'autres questions.

DANS *SPEED OF INVERSION*, L'INSTALLATION AVEC LE PARE-BRISÉ ÉCLAIRÉ PAR UN PROJECTEUR, ON VOIT UN OS DANS LE RÉTROVISEUR. PEUX-TU M'EXPLIQUER POURQUOI? C'est une image qui est empruntée à 2001, *l'Odysée de l'espace*, le film de Stanley Kubrick. Dans le premier quart d'heure du film, un primate invente à la fois l'arme et l'outil, en se saisissant d'un os d'animal. On voit cet os projeté en l'air, ça fait la transition avec la partie du film qui se passe dans l'espace. J'ai repris cette image avec l'idée qu'on ne perçoit pas forcément la référence. Il y avait déjà quelque chose de très cinématographique dans l'image du rétroviseur avec ces ombres découpées et la projection. Je ne voulais pas d'une image trop réaliste ou qui définisse trop le contexte. Je souhaitais que cela reste flottant. L'image de l'os en l'air est comme une vague menace, difficile à interpréter. Au cinéma, quand des personnages jettent un œil dans le rétroviseur, c'est presque toujours qu'il y a un danger; c'est rarement une bonne nouvelle... JE LE VOYAIS PLUS COMME QUELQUE CHOSE DE L'ORDRE D'UNE PROJECTION DU PASSÉ. JE ME DISAIS QUE C'ÉTAIT PEUT-ÊTRE COMME LES RESTES D'UN ANCIEN ACCIDENT. Oui, tu as raison, il y a aussi cette idée-là et pas seulement parce que cette partie du film se passe pendant la préhistoire! Dans l'installation, le découpage spatial devient un découpage temporel: la partie de la



vue de l'exposition / exhibition view
– Le verbe voir – galerie du Lobe, Chicoutimi, Québec,
mars 2012

It interests me but I always try to escape from it, to remain in an intermediate territory where, even if the image is standing in the space, it remains in a sort of logic exclusive to the image itself. I am fascinated by some types of décor, for spaces where the fictitious articulates with a real activity—cinema décor, fake cities conceived for the training of urban guerrilla fighters, the ‘Potemkin’ syndrome. / Of course, the proclivity of some more banal spaces to appear as décor is also fascinating to me. I took a series of photographs of subdivisions near Tours, very close to my parents’ house. For the last ten years, luxury prefab houses have been built on the edge of the countryside. Everything there has this fake feeling—it’s clinically unrealistic.

THE RATHER REALISTIC REPRESENTATION OF THE PLACES YOU DEVELOP, AND THE FACT THAT THEY DON’T CONTAIN ANY CHARACTERS, PRODUCES A STRANGE EFFECT IN YOUR INSTALLATIONS. ONE GETS A FEELING OF A WORRISOME NEAR FUTURE. The ghostly side of some of my installations comes without a doubt from the fact that the enlarged, three-dimensional images run aground in the material world with these kinds of misfires and a feeling of distance that doesn’t diminish. There’s that great story by J. L. Borges, that he attributes to a fictive author from the seventeenth century, in which these geographers develop a map so big—their attention to detail is stretched so far—that it attains the size of the empire its depicting. The map ends up being abandoned in a desert where it’s inhabited by errant souls. To make a long story short, what I take away from this is that images and ghosts have been living together for a long time.

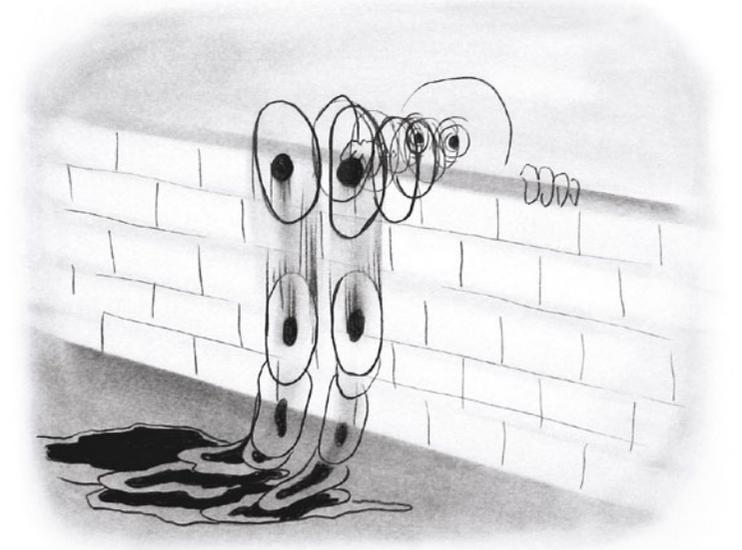
ARE YOUR INSTALLATIONS MORE OFTEN COMPOSED OF LIFE-SIZE OBJECTS? WOULD WE BE MORE IN A LIFE-SIZE DESIGNED SPACE THAN IN A MODEL SPACE? No, they’re not always at a 1:1 scale—sometimes more, sometimes less, but it’s true that there’s something exhilarating about developing that tension of resemblance, of pretense. But the question of trompe-l’œil doesn’t interest me in itself, it’s just a tool I sometimes use because of its ambivalent aspect: efficient and derisory, like bad special effects . . . like a Z movie. At any rate, the illusion doesn’t play itself out there anymore. For example, the question that comes up the most often

now is more about knowing whether what I show is an original drawing or a reproduction (like a print). People often have trouble believing that it’s an original, which is fragile and hardly reusable, when it’s that size, and that leads them to other questions.

IN *SPEED OF INVERSION*, THE INSTALLATION WITH THE WINDSHIELD LIT UP BY A PROJECTOR, ONE CAN SEE A BONE IN THE REARVIEW MIRROR. CAN YOU TELL US WHY? It’s an image borrowed from Stanley Kubrick’s *2001: A Space Odyssey*. In the first fifteen minutes of the movie, a primate simultaneously invents both the weapon and the tool by seizing hold of an animal bone. We see the bone projected in the air, which serves as the transition to the part of the film that takes place in space. I reused this image with the idea that one wouldn’t necessarily get the reference. There was already something very cinematographic in the image of the rearview mirror with the cut-out shadows and the projection. I didn’t want an image that was too realist or that defined the context too much. I wanted it to remain vague. The image of the bone in the air is like a vague threat, difficult to interpret. In movies, when characters shoot a glance into the rearview mirror, it’s almost always because there’s some kind of danger—it’s rarely good news . . . I SAW IT MORE AS SOMETHING ALONG THE LINES OF A PROJECTION OF THE PAST. I THOUGHT TO MYSELF THAT IT COULD BE LIKE THE REMAINS OF AN ANCIENT ACCIDENT. Yes, you’re right, there’s also that idea, and not just because that part of the film happens during prehistory! In the installation, the spatial carving becomes a temporal carving: the part of the slide that’s projected on the rearview mirror becomes something ‘backwards’, a past, and what’s projected on the wall above constitutes a sort of something ‘forward’, from the future . . .

IN THE MOST RECENT IMAGES YOU PRODUCED, WE FIND AGAIN THAT CINEMATOGRAPHIC SIDE OF YOUR INSTALLATIONS, BUT IN AN EVEN GREATER WAY, SINCE THESE IMAGES ARE POSTERS FOR FILMS THAT WON’T EXIST. CAN YOU TELL US WHERE THE STORIES YOU WROTE AND THAT ACCOMPANY THESE POSTERS COME FROM? It’s an installation that has a specific context: that of the residency I did in Chicoutimi, Quebec, in February 2012. I got my inspiration from the local collective imagination, which for more than a

— I . . . I . . . I . . .
mine de plomb sur papier / Graphite on paper,
30 x 26 cm, 2009



century and a half has gathered rather colorful tales: lives of famous characters, mythical fables inspired by the indigenous cultures, or tales of more or less natural disasters . . . These stories reappear in a coded fashion in what I wrote. But I had to really twist them to differentiate them from the clichés that these myths always carry along with them. It was a bit tricky but it was interesting to play with the formal constraints of respect for the writing standards for synopses, and with the poster and credit typology. The result is rather staggered. WHAT ABOUT THESE FAT ROLLS WE SEE ON THE GROUND AND LEANING AGAINST THE WALL IN THE PHOTOS OF THE EXHIBITION? That's the second section of the work. I needed a counterpoint to the highly distanced fictions. After trying several leads, I managed to visit one of the paper mills in the region. You should know that this industry is, along with the aluminum industry, one of the principal local resources, but it's in decline as a

result of lower demand and, of course, the global politics of large organizations that relocate, like everywhere else. Everybody talks about it because a large proportion of the population is affected. The big operating firms of the area are already present in some of the stories that I used for the fake films. As for me, I also wanted to visit these factories because I'm curious about that sort of thing, and because paper is my material. While there, I stumbled onto a scrapheap of spools, what was left after the huge rolls (about eight meters long) that come out of the machine are cut up according to orders. Each 'slice' that I brought back was about a meter in diameter—it brings to mind giant film reels. They were like a bridge to my 'paper films', all while remaining a truly rough industrial object that makes people talk. I thought to myself, "That's it!" I love it when things find their place like that, articulating themselves at multiple levels.

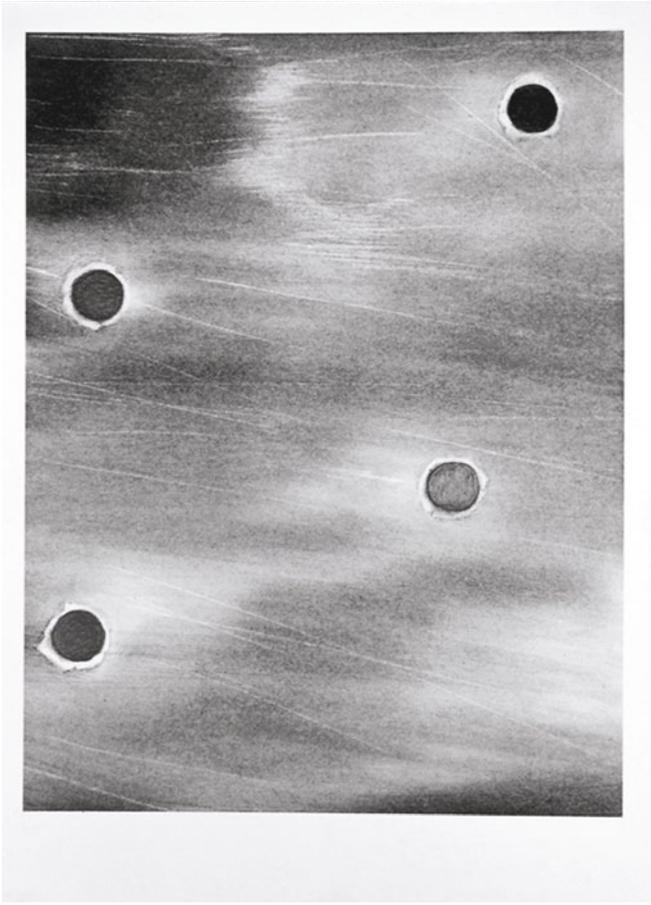
diapositive qui est projetée sur le rétroviseur devient un « arrière », un passé, et ce qui est projeté sur le mur au-delà constitue une sorte d'« avant », de futur...

DANS LES DERNIÈRES IMAGES QUE TU AS PRODUITES, ON RETROUVE LE CÔTÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DE TES INSTALLATIONS MAIS DE MANIÈRE PLUS FORTE ENCORE, CAR CELLES-CI SONT DES AFFICHES DE FILMS QUI N'EXISTERONT PAS. PEUX-TU NOUS RACONTER D'OÙ VIENNENT LES SCÉNARIOS QUE TU AS ÉCRITS ET QUI ACCOMPAGNENT TES AFFICHES? C'est un travail qui a pour contexte particulier une résidence que j'ai faite à Chicoutimi au Québec en février 2012. Je me suis inspirée d'un imaginaire collectif local qui rassemble depuis un siècle et demi des histoires assez hautes en couleurs: des vies de personnages célèbres, des fables mythiques inspirées de cultures autochtones ou de récits de catastrophes plus ou moins naturelles... Ces histoires réapparaissent de manière cryptée dans ce que j'ai écrit. Mais il a fallu bien les tordre pour les différencier des clichés que ces mythes charrient toujours. C'était un peu casse-gueule mais intéressant de jouer avec la contrainte formelle du respect des codes d'écriture propres au synopsis et avec la typologie affiche-titre. Le résultat est assez décalé. ET CES GROS ROULEAUX QU'ON VOIT AU SOL ET ADOSSÉS AU MUR SUR LES PHOTOS

DE L'EXPO? C'est le deuxième volet du travail. J'avais besoin d'un contrepoint aux fictions très distancées. Après avoir essayé plusieurs pistes, j'ai réussi à aller visiter une des usines de papier de la région. Il faut savoir que cette industrie est, avec l'aluminium, une des principales ressources locales mais elle décline à cause de la baisse de la demande et bien sûr des politiques globales des grands groupes qui délocalisent, comme partout. Tout le monde en parle parce qu'une grande proportion de la population est concernée. Les grandes firmes d'exploitation du coin sont déjà présentes dans certaines des histoires dont je me suis inspirée pour les faux films. Moi, je voulais aussi visiter ces usines parce que j'ai une curiosité pour ça et que le papier est mon matériau. Là-bas, je suis tombée sur des rebuts de bobines, ce qui reste quand les immenses rouleaux (environ huit mètres de long) qui sortent de la machine ont été débités selon les commandes. Chaque « tranche » que j'ai récupérée fait environ un mètre de diamètre, ça évoque des bobines de film géantes. Ça faisait le pont avec mes « films de papier », tout en restant un objet industriel vraiment brut et qui fait parler. Je me suis dit: « C'est ça ! » J'adore quand les choses prennent leur place comme ça en s'articulant à plusieurs niveaux.



— You'd better tell me —
mine de plomb sur papier / graphite on paper,
24 × 30 cm, 2008



— Impact-test 2— mine de plomb sur papier / graphite on paper, 26 x 37,5 cm, 2011