





ROMAIN PELLAS

ENTRETIEN ENTRE ÉLISABETH LÉBOVICI ET ROMAIN PELLAS. JUIN 2007.

Tes travaux semblent précaires, proches de la construction mais aussi de la destruction, la notion d'éphémère est-elle utile pour les décrire ?

Au départ, quand j'ai commencé "Le Village", en 1977 dans le jardin familial, alors que je n'avais pas la moindre idée que j'allais être artiste, j'avais le désir de placer quelque chose d'artificiel dans une situation réelle, donc l'extérieur, donc la nature, donc la rue... À chaque fois cette situation entraînait une lutte continue contre la pluie, le vent, l'eau, l'humidité ou la pourriture. L'éphémère m'intéresse, bien sûr, comme limite. Si je fais des choses dans l'atelier pour les mettre dans la rue, je ne choisis pas du tout l'endroit, et plus c'est dangereux, plus ça me plaît. Ce qui ne m'empêche pas de prendre des photos, de filmer ce que j'ai fait avant de démonter le travail. Je choisis de ne pas laisser s'autodétruire les éléments que j'ai placés dehors. De sorte que mon travail, qui, à mon sens, tire sa fragilité de sa force – ou sa force de sa fragilité toujours les deux en même temps – peut être considéré comme résistance à l'éphémère.

"Le Village", cet ensemble à échelle réduite installé au bord d'une mare, a duré longtemps, entre 1977 et 1993. Cela nous ramène aux questions d'entropie, telles que, par exemple, l'artiste américain Robert Smithson les a posées. Ça t'intéresse ?

Oui beaucoup. J'ai beaucoup regardé et aimé son travail, avec ses questions d'échelle, dans son rapport au monumental. Il a compté pour moi. J'étais fasciné par lui quoique plus tard cette attraction se soit estompée : j'ai trouvé que le travail était un peu trop théoriquement cerné, que ça manquait presque de mystère, alors qu'il jouait sur le trouble, l'apparition, l'évènement dans la quantité de la matière. Alors que le travail de Gordon Matta-Clark, son contemporain, se trouvait beaucoup plus dans l'incertitude, dans l'inquiétude et dans le rapport à quelque chose qu'on ne connaît pas et qui existe cependant. Il a été beaucoup plus loin dans l'incongru et cela, il l'a en quelque sorte mis en page. Une qualité rare d'artiste, pour moi.

Ces grandes références américaines ont-elles beaucoup compté dans ta formation d'artiste ?

Je suis très éclectique dans mes choix. J'aime tout autant les dessins d'Ingres, que le travail de Bruce Nauman. Le regard que je porte sur l'un comme sur l'autre fait émerger en moi des volontés de poursuivre. Dans les musées, parfois, je tombe sur un travail qui va me surprendre et qui va me donner la force de continuer, qui constituent un état.

Comment as-tu procédé pour cette exposition ?

La directrice de l'Espace des arts, Gève Tissier, qui m'a invité, a su réagir pour restructurer l'espace d'exposition, qui ne me convenait pas tel quel et j'ai fait construire trois cloisons à cette fin. D'un côté, il y a la série des 8 "Encombrants", restituée par les photos et les vidéos qui en constituent la mémoire. De l'autre, il y a les deux "Radeaux sur le sol" exposés antérieurement à la galerie Jean Brolly, qui sont montrés dans cette exposition en compagnie de deux séries de dessins qui forment un coin, celle des 142 dessins et celle des 160 que j'ai réunis, comme je l'avais fait au Plateau, en 2004 à Paris.

C'est une exposition d'expositions ? Tu réexposes des expositions précédentes ?

En fait, c'est la première fois que je montre à la fois des constructions et des dessins au mur. Pour moi, c'était difficile, je ne m'étais jamais senti de le faire. J'ai toujours montré des constructions seules ou des photos seules ou des dessins seuls, en tout cas dans des espaces distincts. Là, j'ai reformulé l'espace en prenant la décision de séparer la réalité de mon travail dans la rue, sur l'eau, devant une autoroute,

de tout ce qui est fait à l'atelier, les constructions, qui sont plutôt d'ordre physique et les dessins qui relèvent plutôt de schémas mentaux. Voilà comment j'ai structuré la mise en place de mon travail pour l'exposition.

Dans mon histoire, la relation entre dessin et construction, n'est pas habituelle : la construction est dans un rapport d'antériorité par rapport au dessin. C'est la construction qui a émergé d'abord, même si le dessin et la peinture existaient en parallèle et le fait d'être artiste a réuni ces deux formes d'expression. La notion de schéma mental participe de la réunification de ces deux modes complémentaires. Pour les constructions, j'écris beaucoup pour élaborer mes projets et en fait, les dessins m'aident à écrire. Je marque sur le papier tout ce que je ne pourrai jamais faire, bien au-delà des limitations implicites dans la notion d'un projet. Le papier devient un dévidoir de ce qui se passe à l'intérieur, plus libre, mais surtout plus rapide et plus efficace que les constructions, car il n'y a pas de problèmes techniques, je ne choisis pas le format du papier, ni les crayons, je ne me soucie pas de l'encombrement, du cadre et des décisions qui s'imposent là. Sur la feuille, j'accepte tous les dessins, les mauvais, les bons, les moins bons...

J'observe un point commun entre tes différentes approches de l'art, c'est un brûlant rejet d'une technique trop policée, trop affinée. Comme si tu voulais désapprendre chaque projet lorsque tu t'embarques sur un autre, dans l'urgence. Il y a chez toi, une jouissance à faire en te fichant de faire selon les règles. Peut-on rapprocher cela de l'art brut ?

Ce n'est pas faux. En tant qu'artiste, on est toujours très préoccupé par ce qui va arriver et mon travail m'aide beaucoup à ne pas trop penser à cela. J'ai envie de rester libre, je n'ai pas envie de polluer mon travail. Plus je vais vieillir, plus j'ai envie de rester libre et de ne pas me contraindre à des pensées qui vont rendre négatives mes perspectives. Je ne veux pas que mes perspectives soit amochées, abîmées, et si moi je suis cabossé, je ne veux pas que mon travail le soit. Sinon ce travail n'a pas de raison d'être, alors j'essaie de me donner tous les moyens de garder cette liberté, mais en même temps, avec toutes les contraintes. Plus il y a de contraintes, plus je suis heureux, c'est peut-être paradoxal mais cela rejoint l'éphémère, que nous évoquons tout à l'heure. Par exemple, la série des *Encombrants* que j'ai commencé à produire chez des personnes, après mes constructions à l'extérieur. Si "l'intérieur" de l'une de ces personnes est très encombré, alors moi aussi, j'en mets partout ; c'est ce qui me plaît. Ainsi, je retrouve un aspect dont j'ai fait l'expérience dans la rue, chez les gens à qui je ne demande pas de bouger quoi que ce soit. Les contraintes,

que j'observe en tout lieux, y compris ceux qui sont plus conventionnels, deviennent un jeu. Elles me permettent de surmonter des obstacles, mais d'abord, de convaincre les gens de me laisser faire.

L'espace urbain contemporain est également couvert d'obstacles. Il faut se débrouiller ? La sculpture n'est-elle pas un obstacle de plus ?

Mon travail chatouille chez les gens un abord de proximité, une familiarité, qui se révèle contradictoire. L'adaptation de ce travail pour le concrétiser les étonne, par sa rigueur, sa discipline. Chaque lieu à chaque fois dicte ses règles et j'adapte ma façon de faire pour arriver à deux situations en superposition, l'habitation et ma construction.

Avec des matériaux trouvés, des matériaux de rebut ?

Non. J'achète, autant que je trouve, les matériaux, une habitude que je ne peux m'empêcher de poursuivre. De la même façon que je réalise seul ou je paye des gens pour m'aider. Je fonctionne souvent par "flashes" et je laisse monter les choses. Une image apparaît qui me perturbe un peu et qui revient. Je fais exactement l'image récurrente que j'ai dans l'esprit.

Tu viens de faire une autre exposition dans une salle, devenue centre d'art, du château de Rastatt en Allemagne. De quoi s'agit-il ?

J'adore me perdre en voiture dans les banlieues. J'ai voulu reprendre ce que je ressens dans ces "zones d'activités concertées", comme on dit, un terme bizarre qui décrit une nouvelle organisation dans la contrainte. La contrainte du logement ; la contrainte du stockage dans la production d'entreprise et la contrainte de la consommation. Il n'y a plus de boulevards, plus d'autoroutes, il n'y a que des boulevards qui ressemblent à des autoroutes et des autoroutes qui ressemblent à des bretelles d'accès. Il n'y a plus aucun repère, sauf les logos des entreprises ou les nouvelles boussoles que sont les tours de télévision adjacentes. Je suis parti de là et j'ai concrétisé, sur le sol de 500 m² qui m'était alloué, l'idée d'une "zone d'activité concertée" en réduction ; j'ai gardé le titre en français que je trouve beaucoup plus juste. Pour l'affiche, j'ai opté pour l'image d'une construction anonyme devant chez moi.

Le livre de Bernard Rudolfsky, "Architecture sans architectes" a tarabudé les années 1970. Cette question de la beauté des architectures anonymes renvoie également à tes fabrications ?

J'ai ce livre dans ma chambre... Pour ce qui concerne la typologie de mes fabrications, il y a un peu des familles. Les cons-

tructions seules se rapprochent de la sculpture. Les éléments contradictoires, que j'ai présentés à Paris chez Florence Diemer (2004) ou à la galerie Jean Broly (2006) n'offrent pas de constructions à l'intérieur et constituent leur membrane comme une vraie proposition. Elles sont faites de bâches recto-verso, percées de fausses fenêtres. Il y a les "Plates-formes", les sculptures au mètre en "Étagère" et les villes en réduction, comme "98 Éléments 197 m". Je ne veux pas être un menuisier ni un artisan de mon propre travail. J'ai décidé de n'avoir aucune technique, mais c'est vrai que je suis quelqu'un qui réfléchit beaucoup, qui pense aux choses ; j'aime beaucoup préparer, je suis très attentif, peut être parce que j'ai eu du mal à faire des études, à avoir un cursus normal. Et maintenant, je suis intarissable, je suis très exigeant vis à vis de moi-même.

La sculpture moderne formule une constante qui est aussi une contrainte, celle de la "vérité des matériaux" et de son corollaire, la fidélité aux matériaux. De Naum Gabo à Richard Serra, on trouve dans le discours de la sculpture cette idée, qui, à bien la considérer reste assez mystérieuse. Qu'est-ce que la vérité, ou plutôt, qu'est-ce que le mensonge du bois, de la pierre, de l'acier ou du fer ? À chaque fois qu'on voit l'un de tes travaux, on essaie de comprendre, en suivant ce discours moderniste, comment c'est fait, comment ça tient, et puis on est vaincu par le nombre de jointures et de morceaux et on arrête, comme par épuisement, ce processus de "refabrication" mental.

C'est vrai. Par exemple pour Rastatt, j'ai "dégrossi", c'est-à-dire que j'ai passé trois mois à préparer l'exposition avec une quantité de matériaux différents. Pourquoi ? C'était une vraie question artistique, en rapport avec le point de départ, cette réalité architecturale de la "zone d'activité", où il n'y a plus aucune règle dans un système urbain. J'éprouvais la bizarrerie de pouvoir utiliser tant de matériaux différents. D'habitude je prends des tasseaux et des plaques de bois ou du verre et du polystyrène, avec des caissons lumineux parfois, mais ce sont toujours deux ou trois matériaux à la fois. Évidemment ce n'est pas de l'art brut, je fais cela en pleine conscience. Je ne veux pas que mon travail soit vu de façon volumétrique, je n'ai pas grand chose à faire de l'enchevêtrement ou de la composition. Ça ne m'excite pas. Ce qui m'intéresse, c'est la liberté, l'effet d'adrénaline qu'elle produit et le sentiment un peu marginal que suggère mon travail. Sa franchise est ainsi un peu sur la lame du couteau.

Une comparaison peut-être incongrue : celle qui s'est produite lorsque j'ai dernièrement regardé une image du tableau de Marcel Duchamp, "Nu descendant un escalier

n° 11" ; j'ai pensé à ton travail. Ce nu décharné, composé de copeaux, de planchettes peintes comme s'il était du bois, comme construit de chutes de bois sans rien d'anatomique, offre une représentation statique du mouvement dans sa durée. Qu'en penses-tu ?

Le Nu est presque un moteur, à mon sens. J'aime bien ce rapprochement, par rapport à un phénomène organique qui deviendrait un travail mécanique.

Peut-on parler des activités que tu mènes en parallèle à celle d'artiste et de leur autonomie par rapport à ta production artistique ?

L'autonomie commence quand je vois que les choses me dépassent et en même temps se détachent de moi. C'est une impression à la fois rassurante et inquiétante car cela me concerne et engage ma vie. L'autonomie d'agir en toute possession de ses moyens ?

À l'École des Art Décoratifs (entre 1981 et 1985) j'ai choisi la section scénographie, ce qui m'a permis de réaliser des spectacles avec un groupe de personnes. Cette période a développé mon sens critique. Concrétiser des spectacles, avec un vrai public, oblige à décider, élaborer, déterminer, analyser, délimiter... aide à comprendre que le résultat d'une proposition est essentiel et que l'autonomie de la pensée conduisant au projet artistique est primordiale. Plus tard, en 1988, j'ai décidé d'être artiste et de montrer mon travail. "Le Village" en était le point de départ – les racines – élaboré plus tôt à l'adolescence, et a été déterminant dans ce choix.

Le plus important était ce que je voulais faire à partir de mes propres projets, la possibilité d'agir et en même temps trouver les fonds pour subvenir à mes besoins vitaux. Je crois qu'il est important de pouvoir vivre du travail que l'on a choisi. Paradoxalement, l'avantage, lorsque les ressources financières sont extérieures, est que celles-ci vous permettent de ne pas vous écarter de votre propre production. Aujourd'hui j'ai cette liberté, une marginalité qui est mon capital.

Je travaille sur un nouveau projet dont le titre provisoire est "7 jours sur 7" pour un événement – "Vents et Forêts" – qui aura lieu dans la Meuse. Cela me plaît beaucoup parce qu'il sera situé en extérieur. J'ai décidé de montrer deux œuvres simultanément, lesquelles seront visibles non-stop. Les deux constructions devraient apparaître comme des mirages, toutes deux visibles de jour et seule l'une d'entre elles sera éclairée pendant la nuit par des guirlandes lumineuses activées par énergie solaire. Je ne connais pas encore la forme que cela prendra, peut-être celle d'une ville vue de loin. Mon projet est de pouvoir matérialiser un mirage avec des matériaux de construction et des lumières.







↑ 8 ENCOMBRANTS, 1998/2002 :

1. CABINE. Encombrants 2/8, Paris, 1999.
2. ZONE. Encombrants 7/8, Paris, 2002.
3. PETIT, MOYEN, GRAND. Encombrants 3/8, Paris, 2000.
4. CAMOUFLAGE. Encombrants 8/8, Paris, 2002.
5. TOISE. Encombrants 4/8, Paris, 2000.
6. ALLONGÉ. Encombrants 6/8, Paris, 2002.
7. CENTRE VILLE. Encombrants 1/8, Paris, 1998.
8. - 2 - 1 0 + 1 + 2. Encombrants 5/8, Paris, 2001.

↩ Pages précédentes :

142 DESSINS (2000) ET 160 DESSINS (2002). 21 x 29,7 cm, Espace des arts, Colomiers, 2007.
SCULPTURE A. 2007 (crédit photographique : Bruno Lion/Romain Pellas).

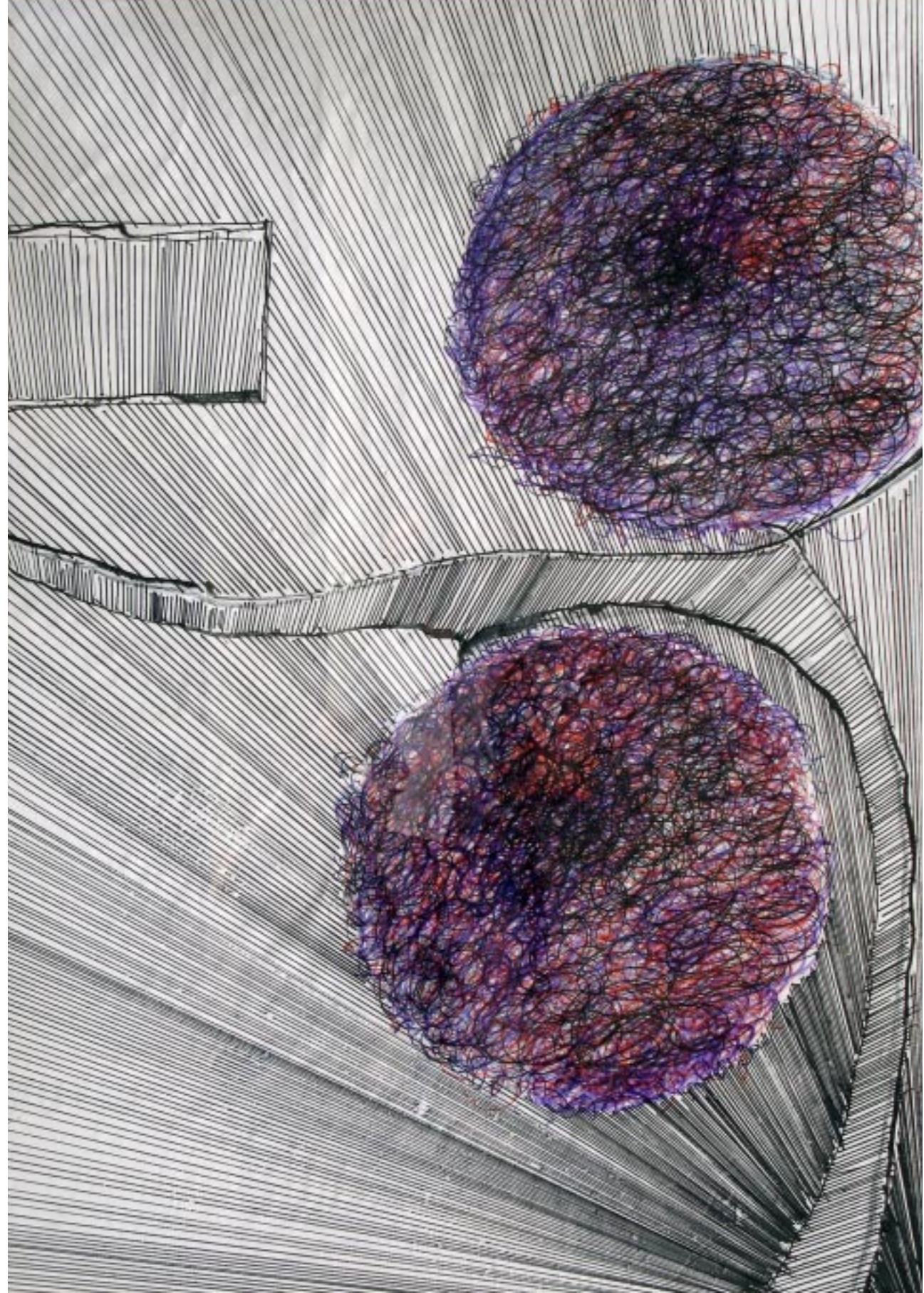


ROMAIN PELLAS

- ↑ 1. LES ENCOMBRANTS/INTÉRIEURS. Paris, 2003/2006.
- 2/3. LES OLYMPIADES, N° 1 INTÉRIEUR. Chez Laurent Koch, tour Helsinki, Paris, 2003.
4. CEILING, N° 2 INTÉRIEUR. Chez Lewis Fomon, Paris, 2006.

➤ **DESSIN.** Feutre, crayon, stylos à billes, 92 x 130 cm, 2005.

➤ **DESSIN** (page suivante). Feutre, crayon, 92 x 130 cm, 2005.



ROMAIN PELLAS est né à Paris en 1961.
Travaille à Paris.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1991 → Association Albédo, Nantes.
1992 → Hôpital Éphémère, Paris.
1993 → *Tarn*, Musée Raymond Lafage, L'Isle-sur-Tarn.
1994 → *Forêt*, Galerie Éric Dupont, Toulouse.
→ Devaalsenberg, Rotterdam.
1995 → *Ponts*, Thread Waxing Space, New-York.
1996 → Galerie Éric Dupont, Toulouse.
1999 → *Lancement d'un radeau*, Port de Bercy, Paris.
→ *Étagères* "Allez tous ensemble!" (avec Georges Tony Stoll), Public, Paris.
2000 → *Plate-forme*, sur invitation de J. Brolly, Paris.
2002 → *Rampe lumineuse*, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.
2003 → *Gradin*, De La Ville Café, Paris.
→ *Regard d'Artistes*, Centre commercial, Moulin d'Eschwiller, Volmunster.
→ *Les Olympiades*, "N° 1 Intérieur", chez Laurent Koch, tour Helsinki, Paris.
2004 → *Combinaison*, "Saufundi", Florence Diemer, Paris.
2006 → *Rampe lumineuse, 8 Encumbrants*, films vidéo. Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.
→ *Processeur/Transformateur*, Galerie Jean Brolly, Paris.
→ *Ceiling*, "N° 2 Intérieur", chez Lewis Fomon, Paris.
2007 → *Deux Radeaux sur le Sol*, Espace des arts, Colomiers.
→ Zone d'activités, Kunstverein, Rastatt, Allemagne

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1988 → "Jeune sculpture 88", Port d'Austerlitz, Paris.
1990 → "Jeune sculpture 90", Port d'Austerlitz, Paris.
1992 → *98 éléments 197 m²*, "Paysages subjectifs", Usines Éphémères, Méru.
→ "En vue des fondations d'une fondation et compte tenu de la nature des travaux", Fondation IAC, Naussac.
→ "Parcours privés", Paris.
1994 → "Gradin, la suite vous appartient", Centre lotois d'art contemporain, Figeac.
→ *Plate-forme*, "Arrêt sur image 4", La Zonmée, Montreuil-sous-Bois.
1996 → *Tunnel*, "Austerlitz Autrement", Le 13^e Art, Galerie Éric Dupont, Paris.
1997 → FIAC, Galerie Éric Dupont, Paris.
1998 → *Le Village*, "Vidéo Store", Bureau des Vidéos, Espace d'art contemporain Bricks and Kicks, Vienne.
2001 → *Plate-forme*, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris.
2002 → *Deux Radeaux sur le sol*, "Construction", Galerie Jean Brolly, Paris.
2003 → *Les encombrants*, vidéo, Bureau des arts plastiques et Institut français, "Architecture Radicale III", Musée pour l'art "Angewandte", Cologne (Allemagne).
→ "Cabinet des dessins et œuvres sur papier", Galerie Jean Brolly, Paris.
→ *Charge*, FIAC, Galerie Jean Brolly, Paris.
2004 → *Panoramique*, "Non Lieu", Le Plateau, Paris.

- 2005 → *Étagères*, "Plurielles" FMAC de la Ville de Paris.
2007 → *Sculpture A/Gradin B*, "Camper – (dé) camper", Le vent des forêts, Espace rural d'art contemporain, Fresnes-au-Mont.

BOURSES

- 1994 → Aide individuelle à la création, DRAC Île-de-France.
→ Aide au projet à l'étranger, AFAA, Rotterdam.
1995 → Aide au projet à l'étranger, AFAA et "Étant donné", Fonds Franco-Américain pour l'Art Contemporain, New York.
2006 → Aide individuelle à la création, DRAC Île-de-France

COLLECTIONS PUBLIQUES

- 1996 → FNAC, Fonds national d'art contemporain.
2002 → Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris.
2003 → Fonds régional d'art contemporain de Poitou-Charentes.
2004 → Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg.

CATALOGUES ET PUBLICATIONS

- 1988 → *Jeune Sculpture 88*, Port d'Austerlitz, Paris.
1992 → *Romain Pellas*, Hôpital Éphémère, Paris.
→ *Paysages Subjectifs*, Usines de Méru, Méru.
1994 → *Arrêt sur image 4*, La Zonmée, Montreuil-sous-Bois.
→ *La suite vous appartient*, Centre lotois d'art contemporain, Figeac.
→ Catalogue, Galerie Éric Dupont, Toulouse.
2002 → Publication, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.
→ Publication, "La lettre", École de la cause freudienne.
2003 → Publication, "La lettre", École de la cause freudienne.
2005 → Publication, "Plurielles, les intentions d'une collection", FMAC de la Ville de Paris.
2007 → Catalogue, Espace des arts de Colomiers, Ville de Colomiers.

ARTICLES

- 1988 → Anne Dagbert, *Jeune Sculpture 88*, Art press n° 127.
1992 → Paul Ardenne, *Paysages Subjectifs*, Art press n° 173.
1996 → Hank De Ricco, *Sculpture/Installation Thread Waxing Space N.Y.C.*, The New York Art Intelligence n° 1.
2003 → Élisabeth Lebovici, *De La Ville Café*, Libération.

TEXTES

- 1993 → Marc Desportes.
1994 → Georges Tony Stoll.
1999 → Entretien Romain Pellas et Georges Tony Stoll.
2006 → Manuel Joseph.
2007 → Dr. Dirk Teuber.

