

FONDATION CLÉMENT

PASCAL
BLACK
MARTHINE
FOREST
TAYOU

SOUS LA DIRECTION DE JÉRÔME SANS

HC ÉDITIONS
HERVÉ
CHOPIN

PASCALE
BLACK
MARTHINE
FOREST
TAYOU

En couverture :
Pascale Marthine Tayou
Sugar Cane A, 2019
Technique mixte, 165 x 212 x 8 cm
Courtesy Galleria Continua, San Gimignano/Beijing/Les Moulins/Habana
Pascale Marthine Tayou © Adagp, Paris, 2019

© 2019, Éditions Hervé Chopin, Paris / Fondation Clément, Le François
ISBN 9782357205246

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

FONDATION CLÉMENT

PASCALIE
BLACK
MARTINE
FOREST
TAYOU

SOUS LA DIRECTION DE JÉRÔME SANS



LE POPULAIRE



Pages précédentes

Pages 4, 5

Le Populaire

Bafoussam, Cameroun, Août 2008

Pages 6, 7

Le Petit vendeur de stylos

Bafoussam, Cameroun, Août 2008

Pages 8, 9

House Spirits

Bafoussam, Cameroun, Août 2008

Pages 10, 11

Bend Skin

Bafoussam, Cameroun, Août 2008

Pages 12, 13

Vanités des Vanités

Bafoussam, Cameroun, Août 2008

Pages 14, 15

Suspense

Bafoussam, Cameroun, Juillet 2017

Pages 16, 17

Pot, pots, potes

Makenene, Cameroun, Août 2012

Pages 18, 19

Oiseau solitaire

Makenene, Cameroun, Août 2012

Pages 20, 21

Bends Skin

Douala, Cameroun, Août 2011

Pages 22, 23

Huile de palme

Douala, Cameroun, Août 2011

Pages 24, 25

Makoumba Makoumba

Bafoussam, Cameroun, Août 2011

Pages 26, 27

L'arbre à Palabres

Bayangam, Cameroun, Août 2008

Pages 28, 29

Sentier Battu

Bayangam, Cameroun, Août 2012

BALADE PASCALE 35
PAR JÉRÔME SANS

A STROLL WITH PASCALE 41
BY JÉRÔME SANS

BLACK FOREST 49
PAR PASCALE MARTHINE TAYOU

BLACK FOREST 50
BY PASCALE MARTHINE TAYOU

L'INTERVIEW AFRO-DIZIAK 55
ENTRETIEN IN/INTERROMPU ENTRE
PASCALE MARTHINE TAYOU ET JÉRÔME SANS, 2000-2020

THE AFRO-DIZIAK INTERVIEW 55
INTERVIEW IN/INTERRUPTED BETWEEN PASCALE MARTHINE TAYOU
AND JÉRÔME SANS, 2000-2020

PASCALE MARTHINE TAYOU 157

**« L'HUMAIN EST
MA RÉFÉRENCE
DANS TOUT CE QU'IL A
DE HAUT ET DE BAS,
DE BON ET DE MAUVAIS. »**

Pascale Marthine Tayou



BALADE PASCALE

PAR JÉRÔME SANS

1. Paradou (Pascal), « Pascale Marthine Tayou, l'art après rasage », RFI, 29.04.2011. <http://www.rfi.fr/france/20110426-pascale-marthine-tayou-art-apres-rasage>

Pascale Marthine Tayou se décrit volontiers comme « un faiseur nourri par la poussière africaine... mais aussi par d'autres émotions, d'autres senteurs, d'autres univers¹ ». Né en 1966 à Nkongsamba, il est devenu l'un des plus grands artistes de sa génération. Dans les années 1990, après des études de droit jugées décevantes, car inaptes à construire un homme « juste », il se tourne vers son environnement le plus immédiat et commence à faire tout simplement « ce qu'il aime ». Il se désigne lui-même comme « un faiseur », c'est-à-dire « quelqu'un qui égaye la foule, qui raconte des histoires (...) quelqu'un qui ne fait pas les choses normalement ». Après avoir vécu un temps en France, il s'installe à Gand, en Belgique, même s'il continue d'habiter le monde dans sa globalité au gré de ses voyages.

Depuis notre rencontre à la Biennale de Sydney en 1998, Pascale Marthine Tayou et moi-même avons nourri une complicité qui nous a conduits à de nombreuses collaborations et participations à des projets à travers le monde, dont un nouveau chapitre commence ici, à la Fondation Clément, en Martinique. Sa première exposition monographique dans les Caraïbes, *Black Forest*, s'envisage comme une traversée au sein de territoires inconnus et ouverts, « une promenade *in live* au cœur des pistes de nos doutes existentiels », « un moment d'interrogations sur l'imaginaire du grand monde et son contenu » comme il le dit lui-même. Telle une introspective basée sur la notion de forêt, terre de toutes les rencontres, l'exposition déploie tout le vocabulaire aux écritures multiples et délibérément mobiles de l'artiste, suspendu entre le récit onirique du quotidien et la nécessité d'hybrider des situations, des particularités humaines et des géographies. Depuis plus de trente ans, Pascale Marthine Tayou a créé son propre vocabulaire à partir d'images et de formes venues du monde entier, mêlant des rejets ou des déchets de la société de consommation, des symboles nationaux, religieux ou économiques, des références artistiques hétéroclites. C'est ainsi qu'il embrasse les réalités connectées du monde contemporain, rassemblant des impressions, des matériaux et fragments d'instant recueillis dans la succession des lieux qu'il a habités, que ce soit pendant une heure ou pendant

PLASTIC BAGS

2001
Installation, sacs plastiques /
Installation, plastic bags
Dimensions variables

Arte all'Arte - Voices over plastic bags,
San Gimignano

plusieurs années. Passant naturellement de la sculpture, au dessin, à la peinture, à l'installation et à la poésie, il propose un autre regard sur le quotidien sous une apparente désinvolture esthétique. Sa pratique prolifique et généreuse est ponctuée de grands chantiers, de grandes séries qui se déploient sur la durée et qui peuvent être rouvertes à tout moment. C'est également ainsi que se déploient ses expositions, comme un fil continu à travers la planète. À la Fondation Clément, *Black Forest*, titre lui-même repris d'une exposition au MUDAM en 2011, réunit près d'une centaine d'œuvres, des pièces iconiques et de nouvelles productions, qui forment un cheminement à travers lequel l'artiste touche aux points cardinaux de la société contemporaine ainsi qu'aux thèmes du village planétaire, du voyage, de l'identité culturelle, de la mondialisation, de la perméabilité des frontières, de l'écologie et de la ritualisation contemporaine. Comme il l'exprime poétiquement : « Black Forest, c'est le grand embouteillage existentiel. » C'est une promenade mentale qui nous conduit sur les pas de cette « quête de l'inconnu » dont le but serait, pour Pascale Marthine Tayou, d'apprendre à « devenir un véritable humain ».

D'une ville à l'autre, ou d'un pays à l'autre, Pascale Marthine Tayou n'a cessé de faire du nomadisme le fondement d'une pratique artistique située au confluent de plusieurs cultures. Son œuvre où abonde la couleur se nourrit d'un flot de voyages, de souvenirs, de rencontres pour saisir le monde dans sa diversité. L'exposition *Black Forest* revêt une dimension très personnelle et nous projette dans l'intimité de la vie de l'artiste, qui transporte à la Fondation Clément des lieux qui lui sont chers comme son pays natal, le Cameroun, à travers une série de photographies de scènes de cérémonies comme autant de souvenirs. Il nous emmène jusqu'à la maison de sa mère, ce cocon familial, auquel il rend hommage dans un grand papier peint intitulé *Hakunamatata* (2019) et un tableau tiré de *La Cour de ma mère* (2013), une vision de cette dernière balayant sa cour dans son village natal. Selon Tayou, « la maison est le portrait de la vie. C'est une autre facette de notre identité² ». Son parcours découle souvent de cet horizon intimiste, à commencer par son nom, Pascal étant le prénom de son père et Marthine celui de sa mère. Depuis son « départ » du Cameroun il y a une vingtaine d'années, Pascale Marthine Tayou a pris l'habitude d'y retourner tous les ans. Dans ses œuvres, l'artiste fait toujours référence de manières implicites et récurrentes à ses origines, à la terre rouge et nourricière du Cameroun comme dans ses grands tableaux en terre intitulés *Boboland* (2013) ou *Terres Riches* (2013). « Le Cameroun est ma marque déposée, c'est ma base initiatique³ » explique-t-il.

Pourtant, chez Tayou, les identités sont construites par les relations et les liens qui se tissent entre les individus. L'identité ne saurait être figée ou statique, elle est plurielle et en mouvement : « Je ne souscris pas à cette notion particulière d'une identité supérieure et universelle. Pourquoi un lieu serait-il plus intéressant qu'un autre⁴ ? » explique-t-il. Conscient de vivre dans un monde polarisé, l'artiste croit en une citoyenneté mondiale où cesseraient les divisions identitaires, qu'elles soient sexuelles, ethniques ou religieuses. Le monde de Pascale Marthine Tayou est un monde en plusieurs dimensions – physique, temporelle, vivante, culturelle... C'est un monde en perpétuelle mutation – car exposé aux choix humains –, qui, tel un plateau de théâtre, se laisse traverser, habiter par de multiples identités. Un monde qui relate l'histoire des hommes et leurs passés, et qui irrigue leurs imaginaires en privilégiant l'expérience et l'aventure humaine...

2. In « L'interview afro-diziak, entretien in/interrompu entre Pascale Marthine Tayou et Jérôme Sans 2000-2020 », publiée dans le présent catalogue d'exposition.

3. Ibid.

4. Ibid.

REMIX

Le travail de Pascale Marthine Tayou développe un écosystème d'objets où tout est réutilisable, symptomatique de notre rapport effréné à la consommation. De même, tous les thèmes que sous-tend son travail sont amalgamés de façon chaotique et viennent polliniser tous les espaces, tout en conservant leur propre logique. Cette idée de contamination est aussi récurrente dans ses œuvres comme *Colorful Line* (2019), nuage dense de pailles qui accueille les visiteurs avec son entrelacement coloré, tel un territoire atmosphérique révélateur de la complexité organique d'un monde envahi de pollution... Avec *Plastic Tree* (2014-2019), un arbre dont les ramifications sont composées de sacs en plastique de différentes couleurs, Tayou rend hommage à son matériau de prédilection, le plastique, ce virus omniprésent de nos sociétés, qui partage avec lui la particularité d'être « toujours en transit, toujours global ». Mêlant l'artisanat à la production industrielle, les contextes ruraux et urbains, toute son œuvre consiste en un immense « remix ». En effet, l'artiste assemble des déchets industriels et des objets de consommation à des matériaux naturels, le plus souvent glanés sur les lieux par lesquels il passe, les transformant et les agglomérant pour créer d'étranges fétiches. La grande fresque *Chalk Fresco E* (2015) est le résultat d'une attirance impulsive pour la matière, qui alimente souvent le travail de Tayou. Dans cette œuvre, le médium devient à la fois le support et le matériau de dessin lui-même : une accumulation de craies colorées réunies pour créer une surface tactile et chatoyante. Cette fresque raconte la fragilité du monde d'aujourd'hui où les valeurs en construction sont remises en question à chaque instant. Ce sont aussi des objets du quotidien qui composent la grande œuvre murale faite d'un assemblage de centaines de calebasses très utilisées en Afrique de l'Ouest comme récipient ou comme gourde, pour devenir ici une fresque luxuriante. Pour expliquer son rapport à l'objet du quotidien, Pascale Marthine Tayou précise qu'il souhaite avant tout « donner une place aux objets du banal, aux objets frustrés ». De cette façon, il nous interroge sur ce « que deviendront demain les objets témoins de nos rituels modernes ».

Pascale Marthine Tayou souligne les phénomènes de transferts et d'interpénétrabilité entre les cultures dans une démarche qui repose sur l'acculturation, l'hybridation et le remix de différents artefacts et d'objets accumulés qui deviennent autant d'outils pour opérer de nouveaux syncrétismes. Comme autant de fragments de mondialisation, ces assemblages brouillent définitivement les frontières entre l'Afrique et le reste du monde. C'est en tant que citoyen du monde et voyageur insatiable que l'artiste aborde ses origines africaines et les questionnements qu'elles engendrent. Comment ne pas penser ici au « Tout-Monde » d'Édouard Glissant⁵ qui renvoie à ce vaste processus de « créolisation » contemporain ; la vision kaléidoscopique et nomade de Tayou s'accorde au paysage de ce nouveau village global :

« La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. (...) La créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être "équivalents en valeur" pour que cette créolisation s'effectue réellement⁶. »

5. Glissant (Édouard), *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Gallimard, Paris, 1997.

6. Joignot (Frédéric), « Entretien avec Édouard Glissant », *Le Monde* 2, janvier 2005. http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html

Tayou s'oppose néanmoins à un universalisme dogmatique qui gommerait cette diversité, situant sur une même échelle de valeurs des objets provenant de sociétés et de cultures diverses agglomérées dans ce « Tout-Monde ». Fruit de cette « créolisation » respectueuse des singularités culturelles, les *Poupées Pascale* (2007-2019) sont des fétiches hybrides inspirés des traditions de la statuaire africaine et du cristal occidental qui annihilent les frontières géographiques et culturelles pour mettre à l'honneur la magie, le sacré et la vie. Elles sont ornées d'objets ménagers simples tels que des échantillons de cuir, des bouts d'étoffes, des boutons, des craies, des perles, des peaux ou des plumes. Par ailleurs, le cristal est aussi un matériau de prédilection pour les « cadeaux-souvenirs » du commerce touristique occidental. Tayou utilise paradoxalement les ressources visuelles de la tradition artistique africaine pour les détourner et assouplit les canons artistiques occidentaux. Loin d'être issues d'une tradition authentiquement locale, ses œuvres produites en Italie symbolisent plutôt les métamorphoses du monde et témoignent de nos rituels contemporains. Elles sont posées sur des troncs d'arbres sur lesquels sont tatouées les coordonnées GPS des zones géographiques les plus polluées du monde, alertant sur la pollution de la planète. Suspendues au plafond, les *Falling Houses* (2014-2017) sont des cabanes faites d'images photographiques et de matériaux divers tels que le bois, le plastique, le métal et le verre, et des emballages de consommation des cultures occidentales qui convoquent l'image du bidonville. Dans la nef, *Diamondscape* (2012) est une installation proliférante, une matérialisation de cette « forêt noire » dans laquelle on est physiquement invité à se perdre. Elle forme une sorte de bois sombre, ponctué de diamants suspendus et de troncs d'arbres s'apparentant mystérieusement à des potences, parmi lesquels chacun doit se frayer un chemin mental. Au-dessus de nos têtes, un nuage de bandes magnétiques, contenant une multitude d'images en négatif, des films et des souvenirs, porte les mémoires de toute « l'histoire des humains ». Pour Tayou, les diamants symbolisent à la fois nos rêves et nos efforts humains, objets de réussite comme de perte. Au sol, le sable noir rappelle les conditions d'extraction des minerais, qu'il s'agisse de diamants, d'or ou d'or noir (le pétrole). Ainsi, chaque œuvre s'offre-t-elle comme une allégorie de ce grand « mélange » qu'incarne la société contemporaine, entre désir de puissance et rêves d'ailleurs...

FANTÔME COLONIAL

Pascale Marthine Tayou émerge sur la scène artistique internationale au moment critique d'un développement globalisé de l'art et des discours postcoloniaux. Se dissociant clairement du contexte théorique et académique ayant soulevé ces problématiques, il privilégie les expériences autodidactes et empiriques pour déjouer les stéréotypes « exotisants » sur l'Afrique, nous poussant à questionner collectivement les héritages coloniaux et à produire des bouleversements susceptibles de nous ouvrir à l'autre.

« J'aimerais enfin murmurer pour vous le sommaire de l'histoire du "fantôme colonial", secouer l'arbre de certains de mes maux qui rôdent jour et nuit dans nos mémoires collectives, parler de la hantise et de l'injustice sans faire de nouvelles victimes, dévoiler quelques lignes des secrets que cache mon livret de chevet, chanter le cœur de mes chœurs, sans aucune rancune, vous livrer à vous-même⁷... », écrit Tayou.

7. Tayou (Pascale Marthine), Cahier préparatoire à l'exposition Collection Privée, catalogue d'exposition 2011, éditions Actes Sud/Parc de la Villette.

Une forme de gravité émane de certaines œuvres évoquant le passé colonial, qui contrebalance l'énergie positive qui fait vibrer tout son travail. Les *Manuscrits de Tombouctou (Pizzas Dogon)* (2017) ou les néons *Timbuktu University* (2017-2018) remettent en question les hégémonies culturelles et prouvent que le savoir provient de partout dans le monde. L'artiste souligne le fait que les questions de conflits intercivilisationnels sont chargées de dogmes religieux et de croyances en faisant allusion à la destruction par des groupes terroristes islamistes, à Tombouctou au Mali en 2013, d'un ensemble d'ouvrages parmi les plus anciens connus dans le monde arabo-musulman, un socle de notre civilisation. Il rythme l'espace et introduit une forme de narration en éparpillant ses *Flâneurs* (2010-2019), des silhouettes humaines en résine époxy, qui nous renvoient à notre propre image. Ce sont des « Sculptures Colons », comme il les appelle, dont le visage est généralement noir tandis que le corps est habillé d'attributs occidentaux, pour signifier le poids d'une histoire coloniale dont elles sont chargées. Tayou insiste ainsi sur le fait que nous sommes tous les héritiers contemporains de cette histoire commune. Le passé colonial et la ségrégation raciale sont également évoqués dans une œuvre monumentale intitulée *Code Noir* (2014-2018), une série de panneaux montrant les silhouettes de personnes peintes en noir, recouvertes d'un code-barres imprimé. L'artiste fait allusion au « Code Noir », un décret adopté à l'origine par le roi de France Louis XIV en 1685 et définissant les conditions de l'esclavage dans l'empire colonial français, et aux « Codes Noirs » adoptés par les États du Sud, aux États-Unis, en 1865 et 1866, après la guerre civile américaine, restreignant la liberté des Afro-Américains. Inaugurée en Martinique, la nouvelle série de tableaux *Sugar Cane* (2019) évoque l'histoire coloniale douloureuse et amère qui s'est déroulée dans les champs de coton et de cannes à sucre en Martinique et rend hommage « aux champs d'esclaves et à l'étendue de ces âmes peignées⁸ ». Sans se poser en juge, il souhaite alerter avec douceur sur les conflits géopolitiques historiques ou actuels, pour tenter d'y remédier d'une manière humaine et sincère.

8. In « L'interview afro-diziak, entretien in/interrompu entre Pascale Marthine Tayou et Jérôme Sans 2000-2020 », publiée dans le présent catalogue d'exposition.

9. Tayou (Pascale Marthine), notes, 1990.

Pour exprimer le « refus de l'inhumain » qui traverse son œuvre, Tayou invente la notion de taudisme. Le taudisme s'impose pour faire « face à la cacophonie du monde, pour capter l'énergie qui s'abrite derrière l'indicible, pour puiser dans la matière première dans laquelle on aura grandi ». « Le taudisme est reflet de misère. Le taudis est le repère du mal loti social⁹. » Fondé sur le mot « taudis », le taudisme est un exercice intellectuel et une posture philosophique qui nous invitent à apprendre à vivre dans un environnement hostile, pour se « façonner soi-même ». Une étape que Tayou considère comme préliminaire pour s'ouvrir à l'autre. Toute l'entreprise de son œuvre est de célébrer la rencontre, de lier les hommes entre eux, et d'encourager de nouvelles solidarités comme un horizon d'attente indispensable au monde contemporain. *Black Forest* se vit dès lors comme une expérience totale qui confronte le visiteur au choc des cultures et l'invite à s'engager pleinement, chacun avec ses propres songes, dans cette réalité en perpétuelle mutation. Ce voyage initiatique devient une condition psychologique qui nous invite à croiser nos peurs, nos joies, nos indécisions et nos inquiétudes, et à inventer un nouveau rituel. Des récits fictionnels se chevauchent et s'emmêlent dans une cacophonie heureuse qui célèbre « cette magie partagée », cette nouvelle poésie de l'humain. *Black Forest*.

**« *BLACK FOREST,*
C'EST
LE GRAND
EMBOUTEILLAGE
EXISTENTIEL. »**

Pascale Marthine Tayou



**« LA VÉRITABLE
LIBERTÉ
C'EST
D'APPRENDRE
À VIVRE
DANS LA PRISON
DE L'AUTRE. »**

Pascale Marthine Tayou



L'INTERVIEW AFRO-DIZIAK

ENTRETIEN IN/INTERROMPU
ENTRE
PASCALE MARTHINE TAYOU
ET JÉRÔME SANS,
2000-2020

JÉRÔME SANS : *Dans votre œuvre, la forêt est omniprésente. Elle a d'ailleurs donné son titre à l'exposition Black Forest à la Fondation Clément en 2019. Que représente-t-elle pour vous ?*

PASCALE MARTHINE TAYOU : La forêt est le chemin, la vie. C'est un itinéraire, le plateau, le podium, la scène de toutes les mises en scène. La forêt est la scène de mon existence : une *Black Forest* opaque, comme un trou noir ou le Big Bang. J'ai intitulé l'exposition *Black Forest*, un titre que j'utilise fréquemment pour mes expositions, en anglais pour que cette notion puisse traverser toutes les clairières, les bosquets... *Black Forest*, c'est le grand embouteillage existentiel.

J.S. : *Quel a été votre point de départ pour concevoir cette exposition sous la forme d'une « promenade » jusqu'aux mystères de cette forêt noire ?*

P.M.T. : L'exposition est en effet comme une balade, comme une grande vadrouille mentale à travers des faits et des expériences qui pourraient me permettre de me frayer un chemin dans la forêt

JÉRÔME SANS: *Throughout your work, the forest is omnipresent. It even gives its name to the title of your new exhibition, Black Forest, at the Fondation Clément, to be held in 2019. What does it mean to you?*

PASCALE MARTHINE TAYOU: *The forest is the path, it's life. It's an itinerary, a stage set, a podium, the set for every dramatisation.*

The forest is the setting for my life: an impenetrable Black Forest, like a black hole or the Big Bang. I called the exhibition Black Forest, in English – it's a title that I often use for my exhibitions – so that the idea would infuse every clearing, every thicket... Black Forest, is a huge existential traffic jam.

J.S.: *What was your starting point when it came to conceptualising the exhibition in the form of a “stroll” leading into the mysteries of this black forest?*

P.M.T.: *The exhibition is, as you say, a stroll, like a long mental ramble through facts and experiences that allow me to clear a path through the black forest. I've always thought of life as an endless conversation, a walk through the mysteries of the forest. Anyone can come into the exhibition in their way, with their own convictions, doubts, anxieties, and try to take the crowd by the hand to share their own thought processes.*

BEAUTIFUL SKY

2014
Bois coupé / Cut wood
Dimensions variables
I Love You!, Kunsthau Bregenz

noire. J'ai toujours voulu regarder la vie comme une conversation interminable, une balade à travers les mystères de la forêt. Chacun peut entrer dans l'exposition à sa manière, avec ses propres convictions, ses doutes, ses angoisses et essayer de tenir par la main la foule pour partager son propre cheminement.

J.S. : *Pascale Marthine Tayou n'est pas votre nom d'état civil. Pourquoi avoir changé de nom pour celui-ci et l'avoir féminisé ?*

P.M.T. : J'ai voulu me donner une nouvelle identité, tout en faisant en sorte qu'elle corresponde aussi à mes origines. Tayou est la racine. Martine est le prénom de ma mère, Pascal celui de mon père. Ainsi, je suis toujours avec mes parents. J'ai féminisé le prénom « Pascale » pour « brouiller le terrain », car, selon moi, il y a un peu de femme dans chaque homme, et une part d'homme dans chaque femme.

J.S. : *Où et quand êtes-vous né ? Que faisaient vos parents au Cameroun lorsque vous étiez plus jeune ?*

P.M.T. : Je suis né en 1966 à Nkongsamba, une ville du littoral camerounais. Comme beaucoup de personnes à cette époque, mes parents faisaient des petits métiers, car ils n'avaient pas de formation particulière. La profession de boucher est celle que mon père a le plus longtemps exercée. La situation au Cameroun face à l'emploi n'a pas vraiment changé depuis, même si la vision du travail a évolué, notamment grâce à l'accès à l'éducation. Mais pour une grande partie de la population, masculine comme féminine, la situation reste néanmoins toujours précaire.

Au début des années 1970, lorsque j'étais adolescent, je suis allé vivre chez mon oncle qui était commerçant à Bafoussam, dans le département de la Mifi, que l'on appelait : la ville des « battants », des « fonceurs ». C'était la première personne de notre famille à se rendre à l'étranger pour son travail. Sa femme – ma tante – est ma seconde mère, ma mère adoptive.

J.S. : *Combien avez-vous de frères et sœurs ?*

P.M.T. : Je m'amuse à dire que je ne sais jamais exactement combien j'ai de frères et de sœurs. Nous étions neuf enfants, mais, malheureusement, plusieurs sont décédés et aujourd'hui, j'ai deux sœurs et deux frères, Cyrille, Giselle, Benoît, Jean Florent. J'ai perdu mon grand frère à ma majorité. À ce moment-là, je suis devenu l'aîné de la famille, celui qui doit donner l'exemple.

J.S. : *Est-ce que vos parents ou amis étaient proches d'artistes, de poètes, de danseurs locaux, ou bien tout*

J.S.: *Pascale Marthine Tayou is not your official given name. What led you to change your name to this one, and feminise it?*

P.M.T.: *I wanted to give myself a new identity, while also making it correspond to my origins. Tayou is the root. Martine is my mother's name, Pascal my father's name. So I am always with my parents. I feminised the name "Pascale" as a way of slightly confusing things, because I believe that there is a little bit of woman in every man, and a little bit of man in every woman.*

J.S.: *Where and when were you born? What did your parents do in Cameroon when you were a child?*

P.M.T.: *I was born in 1966 in Nkongsamba, a town on the coast of Cameroon. Like many people at the time, my parents worked in a variety of jobs, because they didn't have any particular training. The longest job my father had was a butcher. The situation in Cameroon in terms of employment hasn't changed very much since that time, even if the vision of work has evolved, particularly in terms of access to education. But for a large part of the population, both men and women, the situation remains unstable. In the 1970s, when I was an adolescent, I went to live with my uncle, who was a shopkeeper in Bafoussam, in the Mifi department, which was known as the town of "fighters" and "chancers". He was the first person in the family to move abroad for work. His wife – my aunt – was like a second mother, an adopted mother, to me.*

J.S.: *How many brothers and sisters do you have?*

P.M.T.: *I always tease people and say that I don't know exactly how many brothers and sisters I have. In fact there were nine of us, but sadly several have died, and today I have two sisters and two brothers, Cyrille, Giselle, Benoît and Jean Florent. I lost my older brother when I had just reached adulthood. That was the moment I became the eldest of the family, the one who had to be an example.*

J.S.: *Were your parents and friends close to local artists, poets, dancers, or did they simply have a particular appetite for art and culture in the broad sense of the term?*

P.M.T.: *An interest in culture would be a big word, though that doesn't mean that we didn't have an identity, our own kind of culture and practices. Of course there are things*

simplement avaient-ils une appétence particulière pour l'art ou la culture au sens large ?

P.M.T. : Une forme d'intérêt pour la culture serait un bien grand mot, ce qui ne veut pas dire que nous n'avions pas d'identité, une certaine culture et des pratiques qui nous sont propres. Il y a en effet des choses qui s'installent et qui se rapprochent d'un intérêt pour la culture, par exemple le fait que mon père faisait partie d'un groupe de danseurs traditionnels appelé « Ndop » (terme également utilisé pour dénommer un tissu traditionnel). D'autre part, la création d'objets, comme les bijoux, le mobilier, la broderie de vêtements ou les outils pour faire la cuisine ou effectuer des travaux entrent aussi dans le champ de la création et appartiennent à une forme de culture. Ainsi je ne parlerais pas d'une appétence particulière pour l'art, car il s'agit ici de pratiques plutôt banales, mais davantage d'une identité culturelle, au sens large.

J.S. : Enfant et adolescent, comment vous voyiez-vous dans l'avenir ?

P.M.T. : Enfant, je ne me projetais pas dans l'avenir, je ne voyais pas aussi loin. Je vivais le temps présent, l'instant réel. Je n'avais pas les outils pour m'ouvrir aux considérations du futur.

J.S. : Comment se déroulait votre cursus scolaire ?

P.M.T. : Enfant, je n'étais pas vraiment adapté au système scolaire. De la même façon qu'il y a des « canards noirs », on peut dire que j'étais un « canard blanc » ! Je n'avais pas la perspective de l'avenir en tête. Par contre, j'avais compris que je devais utiliser l'école comme une méthode de survie : elle offrait, plus que de l'apprentissage, des outils d'intégration. Et aujourd'hui encore, tant que l'enfant trouve dans l'humain l'énergie de faire des choses et de s'appliquer, je trouve cela bien.

J.S. : J'ai appris que, durant vos études, vous auriez été vendeur de rue au Cameroun. Que vendiez-vous ?

P.M.T. : Les vendeurs de rue sont appelés au Cameroun des « sauveteurs ». Et, effectivement, durant quelques années, en tant que « sauveteur », je mettais mes connaissances, acquises à l'université, au service de la rue pour rencontrer ma société autrement. Je vendais toutes sortes de choses (bonbons, aiguilles de couture, médicaments...), que des produits licites ! Cette expérience a nourri la création d'une performance que j'ai réalisée bien plus tard, en 2007. En revenant au Cameroun lors d'un voyage, j'avais appris que la municipalité de Douala ne souhaitait plus de « sauveteurs » au sein du quartier d'Akwa – l'un

that one does and which are similar to an interest in culture, for example the fact that my father was part of a group of traditional dancers called “Ndop” (a term also used for a traditional fabric). What's more, making things, whether jewellery, furniture, cooking utensils, tools for working in the fields or embroidering clothes, is also an aspect of creativity and belongs to a form of culture. So although I wouldn't call it exactly an appetite for art, because it was more about everyday practices, it certainly was a cultural identity, in the broad sense of the term.

J.S.: How did you picture your future when you were a child and an adolescent ?

P.M.T.: I didn't think about the future when I was a child, I wasn't looking so far ahead. I lived in the present, the reality of the moment. I didn't have the tools to embrace ideas about the future.

J.S.: What were you like at school ?

P.M.T.: As a child I wasn't really made for school. Just as we talk about “black ducks”, you could say I was a “white duck”! I had no perspective on the future. On the other hand, I understood that I had to use school as a means of survival: it was school, rather than learning, that gave me the tools to integrate. And even today, as long as the child finds the energy to make things and to apply herself, I think that's a good thing.

J.S.: I discovered that when you were a student you worked as a street vendor in Cameroon. What did you sell?

P.M.T.: In Cameroon street vendors are called “sauveteurs”. I was indeed, for several years, a “sauveteur”, I used all the knowledge I picked up at university in the street as a way of getting to know my society in a different way. I sold all kinds of things (candy, sewing needles, medicine), everything was licit.

This experience fed into the creation of a performance that I didn't produce until a long time afterwards, in 2007. I took a trip back to Cameroon, where I discovered that the municipality of Douala didn't want “sauveteurs” any more in the Akwa neighbourhood – one of the town's historic neighbourhoods – because they were considered a nuisance. They gave the excuse that they were “disorganised”. But everyone is disorganised. This perspective struck me very strongly. I decided to organise a parade through the streets

des quartiers historiques de la ville –, les considérant comme des nuisances, sous prétexte qu'ils étaient « désordonnés ». Or, tout le monde est désordonné. Cette vision m'avait beaucoup interpellé. J'ai décidé d'organiser un grand défilé dans les rues du centre-ville que j'ai intitulé *Fantasia urbaine* : une parade réunissant tous les vendeurs ambulants de la ville, marchant de manière ordonnée, selon les différents métiers (pharmaciens, vendeurs de cigarettes, de confiseries, de mouchoirs jetables, de préservatifs, d'œufs durs, de beignets, de fruits, quincailliers et électriciens, cordonniers, vendeurs d'eau-de-vie, de lunettes, de vêtements...). Ils démontraient leur place indispensable à la vie des habitants de Akwa et au fonctionnement économique du pays, et prouvaient en même temps qu'en tant que travailleurs de l'informel, ils pouvaient être « ordonnés ». Je voulais, par ce projet, apporter une nouvelle matière à ce débat.

J.S. : Pourquoi avoir choisi finalement des études de droit ? Quel rêve aviez-vous alors ?

P.M.T. : C'est le mot « droit » qui m'a fasciné. La notion de droiture me renvoyait à ma profession de foi. Catholiques, nous étions nourris à une certaine idée de la droiture et de la justice, sans doute de manière naïve. Je voulais être une branche de cet arbre de la justice.

Je voulais être juste. J'ai suivi des études de droit à l'université de Yaoundé durant presque trois ans, jusqu'à ce que je me rende compte que les rêves que je nourrissais étaient finalement un leurre et que le droit n'était pas fait pour moi, car il est en fait « maladroît ». À ce moment-là, j'ai compris mon environnement social et politique le plus immédiat, et des idées paradoxales comme la bonne gouvernance, la gestion étatique... Par exemple, pourquoi, dans une cité où tout le monde vole, voler n'est-il pas juste ? C'est le type de questions que je continue à me poser aujourd'hui. J'ai voulu sortir de ce sentiment d'insécurité.

J.S. : Quelle était votre connaissance de l'art à l'époque ?

P.M.T. : Je ne connaissais pas l'art. Mais, l'année du baccalauréat, j'ai suivi des cours de philosophie, et dans l'un de nos livres se trouvaient de nombreuses références à l'histoire de l'art pour illustrer chaque notion, thématique ou époque, et qui furent mon premier contact avec « l'expression artistique ». Cela me fascinait, m'interrogeait.

LA COLONNE PASCALE

2010
Récipients en émail / *Enamel pots*
Œuvre permanente / Permanent work,
SUD Salon Urbain de Douala, Triennial festival

of the city centre, which I called Fantasia urbaine: the parade would bring together all the city's street hawkers, walking together in an organised way, grouped according to what they sold (pharmacists, sellers of cigarettes, sweets, paper handkerchiefs, condoms, hardboiled eggs, doughnuts, fruit, ironmongers and electricians, cobblers, people who sell hard liquor, spectacles, clothes...). They would demonstrate their indispensable place in the lives of the inhabitants of Akwa and in the economic functioning of the country, proving at the same time that even though they are casual workers, they can be "organised". With this piece I hoped to bring something new to the debate.

J.S.: What made you decide to study law? What was your dream at the time?

P.M.T.: *It's the word "droit" [French for law, or right] that fascinates me. The idea of rightness makes me think about my profession of faith. As Catholics, we were nourished by a certain idea of rightness and justice, without doubt in a rather naïve way. I wanted to be a branch of this tree of justice. I wanted to be just. I spent almost three years studying law at the university of Yaoundé, until I realised that the dreams I was harbouring were an illusion, and that law wasn't for me, because it isn't about rightness at all. That was when I began to understand my immediate social and political context, and paradoxical ideas to do with good governance, public administration ... For example, why, in a housing project where everyone steals, is stealing not legal? That's the kind of question I'm still asking today. I wanted to shift this feeling of insecurity.*

J.S.: What did you know about art at the time?

P.M.T.: *I didn't know anything about art. But the year I took my baccalaureate I studied philosophy, and in one of our textbooks there were a lot of references to art history to illustrate each idea, theme or period. This was my first contact with "artistic expression". It fascinated me, made me think.*

J.S.: So how did you come to art?

P.M.T.: *It was an accident and I sometimes still wonder if I really am there. The desire to say things, and to reject things, led me at a certain point in my life to art. In the 1990s, when I had given up studying law, I had the idea that I could just do things I like. Art came into my everyday life through the judgement of other people, people*



J.S. : Alors comment êtes-vous venu, vous-même, à l'art ?

P.M.T. : Ce fut un accident et, parfois, je me demande encore si j'y suis vraiment. L'envie de dire des choses et d'en refuser certaines m'a conduit, à un certain moment de mon existence, vers l'art. Dans les années 1990, alors que j'abandonne mes études de droit, me vient à l'esprit l'idée d'essayer de vivre autrement, de dire et faire simplement ce que j'aime. L'art est entré dans ma vie de tous les jours par le jugement des autres, ceux qui m'ont regardé et qui continuent de me regarder. Cela n'a pas été évident tout de suite, car je me considère plutôt comme quelqu'un « qui fait des choses » et non comme un artiste.

Ainsi, je n'ai pas emprunté le circuit traditionnel de formations qui conduisent vers les carrières d'artistes. Évidemment, je suis allé à l'école où j'ai suivi un cursus normal. Le seul diplôme que je revendique est le baccalauréat, car c'est à l'issue de cette formation que j'ai découvert la philosophie, une façon de penser, d'analyser. Lorsque j'ai décidé d'arrêter mes études de droit, je suis devenu un voyou. Je me suis rendu compte que les professeurs qui nous disaient « faites ceci » ou « faites cela » n'appliquaient pas à eux-mêmes ce qu'ils nous imposaient, comme ce dicton « fais ce que je dis, mais ne fais pas ce que je fais ». C'est cette attitude qui m'a poussé vers une autre direction. Progressivement, j'ai construit un parcours différent dans lequel j'ai créé. C'est à la suite de plusieurs rencontres que certaines personnes ont défini ces créations comme de l'art. Ceci dit, je refuse « d'être dans l'art », car, pour beaucoup de personnes, faire de l'art revient à faire quelque chose que l'on ne comprend pas. Ainsi, certains me définissent comme un artiste, mais je ne me considère pas comme tel. Je préfère définitivement être un « faiseur ».

J.S. : Ainsi, vous vous définissez comme un « faiseur », plutôt que comme un « créateur » pour parler de votre travail. C'est-à-dire ?

P.M.T. : Il m'est arrivé de demander à mon père comment nomme-t-on quelqu'un qui, comme moi, « fait des choses ». Il me répondit qu'on le nomme « faiseur ». Je suis donc un faiseur. Ce terme signifie également quelqu'un qui égaye la foule, qui raconte des histoires, autrement dit, quelqu'un qui ne fait pas les choses normalement. Je n'ai pas la prétention de créer quoi que ce soit de nouveau, mais au contraire, de faire des choses avec ce que je trouve. Si on prend l'étymologie du terme « créateur », on remonte à l'origine des choses. Moi, je ne fais que continuer un travail qui existe déjà. Effectivement, mon attitude me renvoie à la définition artistique d'une personne. Mais je rentre dans le système comme les autres et je le pourris à ma manière...

who looked at me and are still looking at me. It wasn't obvious straightaway, because I think of myself primarily as someone who "makes things" rather than as an artist. I didn't take the usual route of taking courses that would lead me to a career as an artist. Obviously I went to school where I followed the usual curriculum. The only diploma that I lay claim to is the school baccalaureate, because that was how I discovered philosophy, a way of thinking, analysing. When I decided to give up law I became a bit of a hoodlum. I realised that the professors who told us to "do this" or "do that" didn't practice what they preached, a bit like the saying "do what I say, don't do what I do". It was that attitude that pushed me in a different direction. Gradually I began to go down a different path and began making things. It was in the wake of several encounters that people started calling these things "art". Having said that, I refuse to be "in art" because for a lot of people making art means making things that no one understands. So while some people call me an artist, I don't think of myself as one. I prefer to call myself a "maker".

J.S.: So you consider yourself a "maker", rather than a "creator" when you talk about your work. What do you mean by that ?

P.M.T.: *I once asked my father what he would call someone like me, who "makes things". He answered that they would be called a "faiseur", or maker. So I am a faiseur. Faiseur means both someone who amuses the crowd, tells stories, someone who doesn't do things in an ordinary way. I don't pretend that I'm creating anything new, on the contrary, I make things with what I find. If you look at the etymology of the term "creator", you go right back to the beginning of the world. But all I'm doing is carrying on a work that already exists. It's true that my attitude is just one person's definition of art. But I'm part of the system just like everyone else, and I'm ruining it in my own way.*

J.S.: What were the reactions of people around you when you took the decision to become a "maker" and to abandon your future career as a lawyer?

P.M.T.: *To tell the truth, people around me didn't really know what I was doing at university. Going to university represented a kind of success. I was considered the first "ray of sunshine" in my family. When I decided to give up my studies, I didn't tell them straightaway, because I didn't want them to feel as though this was a failure for them.*

J.S. : Quelles ont été les réactions autour de vous lorsque vous avez pris la décision de devenir ce « faiseur » et d'abandonner votre potentielle carrière d'avocat ?

P.M.T. : En vérité, les personnes qui étaient autour de moi ne savaient pas exactement ce que je faisais à l'université. Aller à l'université était déjà une forme de réussite. J'étais considéré comme le premier « rayon de soleil » de ma famille. Lorsque j'ai décidé d'abandonner mes études, je ne les ai pas mis au courant tout de suite, car je ne voulais pas que cela soit ressenti comme un échec pour eux.

J'ai ensuite fait un « diagnostic » de mon environnement, en essayant de formuler mon être, progressivement. Ma famille m'a laissé faire, jusqu'à ce que ma folie commence à germer. C'était pour moi une situation nouvelle, que je construisais d'ailleurs de façon solitaire, n'ayant jamais appartenu à aucun groupe d'artistes.

J.S. : Vous dites aussi que, en sortant de vos études, vous êtes devenu un « voyou ». Qu'entendez-vous par là ?

P.M.T. : Dire que je suis devenu un voyou est une façon pour moi d'affirmer qui je suis réellement et de déconstruire l'image d'excellence que l'on veut se donner dans la société. Cette image est une forme d'hypocrisie à laquelle je me refuse.

Pour beaucoup d'entre nous, « être » veut dire « être diplômé de l'université ». De mon côté, je revendique le fait de ne pas l'être. Au contraire, j'affirme que je ne suis rien. Je suis sorti du corps étudiant qui vise l'excellence pour arrêter d'essayer d'être ce que les autres voulaient que je devienne. Les gens arborent le costume de ce qu'ils voudraient être. J'ai décidé de prendre le contre-pied et de ne pas vivre dans ce rôle que l'on souhaitait me donner. Pour cela, j'ai dû faire un travail spirituel et mental pour comprendre ce que je voulais être, et à partir de là, je suis devenu celui que je suis actuellement. Ce travail de diagnostic sur soi-même permet de « sculpter sa propre âme ». J'écris ce qui me révolte en couchant sur le papier ce que je veux être, telle une profession de foi. Je regarde autour de moi ce qui me semble être ma société réelle et je sépare le vrai du faux.

Cette attitude ou cette posture se retrouvent dans mon travail, à partir des années 1990, lorsque j'allais chercher dans les poubelles les éléments les plus abjects pour révéler la nature abjecte de l'homme.

J.S. : Est-ce que vous présentiez les objets que vous produisiez à cette époque ?

P.M.T. : À ce moment-là, je n'étais pas dans une démarche d'exposition, mais plutôt dans une recherche de mon équilibre intérieur.

After that I made a "diagnosis" of my immediate environment, trying gradually to formulate who I was. My family let me do my thing, as my mad ideas began to develop. For me it was a new situation, something I was building in a solitary way, having never been part of any group of artists.

J.S.: You said that when you gave up your studies, you became a hoodlum. What do you mean?

P.M.T.: *When I say that I became a hoodlum, it's a way for me to proclaim what I really am, and to deconstruct the image of excellence that people want portray in society. This image is a kind of hypocrisy that I reject. For lots of us, "being" means "being a university graduate". For my part, I am proud of the fact that I am not. On the contrary, I insist that I'm nothing. I left the student body that aims for excellence so that I could stop trying to be what other people wanted me to become. People wear the costume of what they'd like to be. I decided to take the opposing view and not to take on the role that people wanted to give me. To do that, I had to undertake a spiritual and mental labour to understand what I wanted to be, and at that point I became what I am today. This effort to diagnose oneself is a way of "sculpting your own soul". I write what made me rebel by putting down on paper what I would like to be, like a profession of faith. I look around me at what seems to be my society and I separate the true from the false. This attitude or position is found in the work I've done since the 1990s, when I began looking through garbage cans for the most broken and filthy things, as a way of revealing the abject nature of mankind.*

J.S.: Did you exhibit the pieces you made during that period?

P.M.T.: *I wasn't involved in a practice of exhibiting at the time, I was in search of my own inner balance. I was focusing on my own transformation, producing things and concentrating on the effects that making these objects had on me.*

J.S.: How were these first objects created?

P.M.T.: *They were experiments, made "from my own guts": compositions made of vegetation (banana tree bark, lichen), combined with texts, splashes of colour... with the idea that I wanted to "accord a place" to ordinary, everyday things, "frustrated objects". This describes a state of mind and corresponds to an ideal that I championed at the time.*



Je préférerais faire ma propre mutation, en produisant des choses et en me concentrant sur les effets que la fabrication de ces objets me procurait.

J.S. : Comment étaient donc ces premiers objets créés ?

P.M.T. : Il s'agissait d'expérimentations, faites « avec mes tripes » : des compositions à partir de végétaux (écorces de bananier, de lichen...), associées à des écrits, des taches de couleurs... dans une logique où je souhaitais « donner une place » aux objets du banal, aux « objets frustrés ». Ceci décrivait un état d'esprit et correspondait à un idéal que je défendais à une certaine époque. Je conserve cet engagement et tout ce que je fais aujourd'hui n'est qu'une autre facette de ce que je faisais auparavant.

J.S. : Que sont-ils devenus ?

P.M.T. : La plupart sont actuellement dans mon atelier à Gand, en Belgique ; d'autres dans des collections. Certains ont été présentés au Musée d'art contemporain de Gand, le SMAK, en 2004, lors d'une exposition personnelle intitulée *Rendez-vous*.

J.S. : Quand a eu lieu le déclic ? Quand avez-vous commencé à exposer des œuvres ?

P.M.T. : J'ai présenté pour la première fois le fruit de ma démarche à l'Institut français du Cameroun à Yaoundé, en 1994, dans une exposition intitulée *Transgressions*. Le responsable de la programmation artistique, Gérard Battreau, m'avait véritablement encouragé dans ma démarche ; il a quasiment tenu un rôle de professeur auprès de moi, en m'aidant à faire éclore cette histoire qui était en moi et à me révéler à moi-même. Malgré tout, d'une façon générale, j'essaie de m'éloigner de la logique de la « monstration ». Même si certaines personnes exposent mes objets, j'évite d'être dans la lumière. C'est avant tout un travail sur moi-même qui, ensuite, peut entrer dans un jargon artistico-contemporain pour le raconter, mais ce n'est pas l'objectif principal.

J.S. : Ainsi, comment définissez-vous votre travail ?

P.M.T. : C'est une quête permanente de l'inconnu : celle de savoir comment devenir un véritable humain. Mon rêve est d'être un homme. Pour le devenir, il faut passer par un certain nombre d'étapes, d'initiations. Mon attitude de tous les jours doit me définir comme un être humain.

I'm still committed to that and everything I make today is just another facet of what I used to make.

J.S.: Where are they now ?

P.M.T.: Most of them are now in my studio in Ghent, in Belgium; a few are in collections. Some were shown at the SMAK, the Ghent museum of contemporary art, in 2004, in a solo exhibition called *Rendez-vous*.

J.S.: What changed ? When did you start exhibiting your work ?

P.M.T.: The first time I presented the fruits of this approach was at the Institut Français in Yaoundé, Cameroon, in 1994, in an exhibition called *Transgressions*. The head of artistic programming, Gérard Battreau, was hugely encouraging ; it was almost as if he became my teacher, helping me hatch the story that was inside me and reveal who I was to myself. Nonetheless, in general, I try to keep a distance from the whole rationale of "showing". Although there are people who exhibit my objects, I avoid the limelight. First and foremost I'm working on myself, later on it might enter the contemporary artistic jargon in order to recount it, but that is not the principal objective.

J.S.: So how would you describe your work ?

P.M.T.: It's a permanent quest for the unknown: that of knowing how to become a true human being. My dream is to be a man. In order to become one a certain number of stages, initiations, have to be undertaken. My everyday attitude has to define me as a human being.

J.S.: How do you work ?

P.M.T.: I work through intuition and above all through the risk of rejection. Everything happens in little bits, little phrases that follow one after the other, everything written in its own colour on the pages of the same novel.

J.S.: What would be the theme of this open novel ?

P.M.T.: Life.

J.S.: What are your African references ? Who has influenced you in Africa ?

P.M.T.: I love crazy people, the characters who wander through the streets of Africa, rummaging through the

RITUAL POTS

2018
Casseroles / Pans
215 x 80 x 47 cm

J.S. : Comment travaillez-vous ?

P.M.T. : Je travaille par intuition et surtout par le risque du refus. Tout se passe par petits bouts, des petites phrases qui se suivent, chacune s'écrivant avec sa propre couleur sur le papier d'un même roman.

J.S. : Quelle serait la trame de ce roman ouvert ?

P.M.T. : La vie.

J.S. : Quelles sont vos références africaines ? Qui vous a influencé en Afrique ?

P.M.T. : J'aime bien les fous, ces personnages qui déambulent dans les rues africaines ; ils fouillent ce que nous rejetons. Je ne suis pas pour autant heureux de voir un fou, mais ce sont eux qui m'inspirent le plus.

J.S. : Serait-ce parce qu'ils sont dans une liberté d'expression ?

P.M.T. : Je ne sais pas s'ils sont vraiment libres, mais si c'était le cas, cela m'aurait aidé à justifier ce que j'aime chez eux.

J.S. : Quelles sont vos références de manière générale ?

P.M.T. : L'humain est ma référence, dans tout ce qu'il a de haut et de bas, de bon et de mauvais.

J.S. : Et quelles sont-elles dans l'art occidental ?

P.M.T. : Je l'ignore vu que j'ignore même le vrai sens du mot « art ».

J.S. : Alors, pourquoi œuvrer dans le monde de l'art ?

P.M.T. : C'est l'art qui s'est réellement offert à moi. Mais est-ce une raison pour croire qu'on le comprend ? J'estime que j'ai encore beaucoup à apprendre pour mériter certains aspects de mon métier de faiseur.

J.S. : Vous collectez énormément d'objets divers à travers le monde pour la réalisation de vos œuvres, comme s'ils étaient symptomatiques de notre rapport à la consommation. Comment les choisissez-vous ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans ces objets ?

things we discard. It's not that I'm happy when I see a mad person, but they are the people who inspire me the most.

J.S.: Is it because they have a freedom of expression ?

P.M.T.: *I don't know if they are really free, but if it were the case, it would help me justify what I like about them.*

J.S.: What are your references more generally ?

P.M.T.: *The human is my reference, everything about it, from high to low, good and bad.*

J.S.: And in western art ?

P.M.T.: *I don't know, given that I don't know the real meaning of the word "art".*

J.S.: So why work as part of the art world ?

P.M.T.: *Art literally offered itself to me. But is there a reason to believe that one understands it? I think I still have a lot more to learn to deserve some aspects of my work as a maker.*

J.S.: You are a great collector of objects from all over the world which you use to make your art, as if they were emblematic of our relationship to consumption. How do you choose them ? What is it that interests you about these objects ?

P.M.T.: *The objects I use are tools. As I am in a creative space, I am always thinking about what I can make and with what. Every object is a new occasion to refill my artist's basket. Everything is possible with what one comes across along the way.*

J.S.: In terms of reusing objects, you talk about "retranscription" more than recycling. What do you mean ?

P.M.T.: *I don't recycle, because I can't help feeling that there is something pejorative in the term "recycling", as if we have a taste or a respect for nature, while the truth is some people don't. I have a deep bond with nature, and I don't need to shout about it or campaign on its behalf. All objects are possibilities for me, which is also a way of redefining them as objects just like any others. It's a sort of remix. Incidentally, I sometimes use the term "material remix" in the captions to my works.*

COLONIE DE FOULARDS

2004

Foulard, drapeaux, fer / Iron, head scarves, flags

1,70 x 11 x 5 m

Young Collector, Galleria Continua, San Gimignano



P.M.T. : Les objets que j'utilise sont des outils. Étant dans l'espace de la création, je me demande en permanence ce que je peux faire et avec quoi. Chaque objet est une nouvelle occasion de refaire mon panier de plasticien. Tout est possible avec ce que l'on rencontre sur sa route.

J.S. : *À propos de la réutilisation des objets, vous parlez davantage de « retranscription » que de recyclage. C'est-à-dire ?*

P.M.T. : Je ne recycle pas, car j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de péjoratif dans le terme de « recyclage », comme si nous avions un goût ou un respect pour la nature alors que certains ne l'auraient pas. Étant fondamentalement lié à la nature, je n'ai pas besoin de le clamer ou de militer. Tous les objets sont pour moi des possibilités, et c'est aussi une façon de les redéfinir en tant qu'objets comme les autres. C'est une sorte de remix. D'ailleurs, j'utilise parfois le terme « remix de matériaux » pour les légendes de mes œuvres.

J.S. : *Votre travail se développe tel un écosystème où tout est réutilisable. Fonctionne-t-il comme une critique du monde capitaliste où le cycle de vie des objets est envisagé de plus en plus court pour qu'ils soient remplacés par des nouveaux ? Plutôt que de réparer ces objets et de les réutiliser ?*

P.M.T. : Je ne me considère pas dans un tel combat contre la société de consommation. Il serait impossible d'en sortir victorieux et cela n'aurait pas de sens. Combattre un système implique nécessairement de participer à ce système. Ma logique m'invite à me servir de ce qu'il y a autour de moi pour tenter de trouver mes réponses. Je suis animé par le désir de bricoler les objets qui m'entourent, et de fonctionner avec ce que je trouve. C'est davantage le ressort d'une attitude plutôt que celui de l'engagement. Mais je ne souhaite pas être le maître d'un système. Je ne suis qu'un ver de plus dans le fruit qui pourrit progressivement...

J.S. : *Qu'en est-il de votre projet Plastic Bags initié dans le contexte de l'exposition Arte All'Arte – Art Paysage et Architecture qui avait lieu dans différents villages toscans en 2001 et où vous avez dressé, à côté d'un couvent de San Gimignano, une gigantesque fresque de milliers de sacs plastiques accrochés à un grillage ?*

P.M.T. : Ce projet est né dans un contexte et un lieu particuliers. Le revers de la cité, comme celui de la vision de la Toscane qui n'est plus qu'une vision touristique. C'est un environnement très proche de Disneyland qui mêle avec délicatesse impressions du réel et du rêve, une ambiance de douceur aux allures de trompe-l'œil.

J.S.: *Your work evolves like an ecosystem in which everything can be reused. Is it operating as a critique of the capitalist world in which the lifecycle of objects is becoming shorter and shorter, so that everything has to be replaced by new things ? Rather than repairing and reusing them ?*

P.M.T.: *I don't think of myself as being in any kind of battle against consumer society. It would be impossible to win, and would make no sense. Fighting the system necessarily implies being a part of the system. What I'm doing is using what's around me to try and find answers. I'm driven by the desire to make things with the objects around me, to work with what I find. It's motivated by a different attitude to that of engagement. But I don't want to be the master of a system. I am just one more worm in the fruit that is slowly rotting ...*

J.S.: *Tell me about your project Plastic Bags, which was first created for the exhibition Arte All'Arte – Art Landscape and Architecture, shown in different Tuscan villages in 2001, where you installed a gigantic fresco made of thousands of plastic bags attached to a wire fence next to a convent in San Gimignano ?*

P.M.T.: *This project came into being in a specific context and place. The hidden side of the city-state, like the vision of Tuscany that today is no more than a tourist fantasy. It's an environment that's very close to Disneyland, that blends with great finesse impressions of the real and of the dream, a sense of easy living that is actually a trompe l'œil. What I wanted to do was to create a giant portrait of the everyday superficiality of the world, using an everyday object, the plastic bag,. Every time I visit Tuscany, I get the feeling that its inhabitants are no less foreign there than I am. This town, which seems at first glance to be open, is in fact a kind of "city-prison" where inhabitants and visitors are hostages in a game that mixes up all the codes of our contemporary world. Originally, I thought the Arte All'Arte project, developed by Galleria Continua, which appoints two curators every year who invite artists to create works in different villages, was designed to promote a better image of Tuscany, a sort of project to boost the region. Pier Luigi Tazzi and you invited me to take part in the 7^e annual event. Before I visited, I had the impression that it was to support a tourism policy in the region, which obviously didn't interest me at all. What did seem important to me was to work out how to find a way to reach deep into the soul of this wonderful village.*

Mon envie était de décrire avec un objet banal, le sac plastique, le portrait géant d'un monde superficiel au quotidien. À chaque fois que je débarque en Toscane, j'ai souvent l'impression que ses résidents sont aussi étrangers que moi. Cette ville qui semble a priori ouverte est en fait une espèce de « cité-prison » où résidents et visiteurs sont otages d'un jeu qui mêle tous les codes de notre monde contemporain.

Au départ, il m'a semblé que le projet *Arte All'Arte* développé par Galleria Continua, qui proposait chaque année à un duo de commissaires d'inviter des artistes à intervenir dans différents villages, revenait à donner une image plus belle de la Toscane, comme une sorte de travail de promotion de la région. Invité pour la 7^e édition de cet événement par Pier Luigi Tazzi et vous-même, avant de venir sur place, j'avais l'impression qu'il s'agissait de soutenir la politique touristique de la région, ce qui évidemment ne m'intéressait pas. À l'inverse, ce qui m'apparaissait important était de savoir comment aller à la rencontre de l'âme profonde de ce merveilleux village.

J.S. : Comment avez-vous abordé ce matériau particulier qu'est le sac plastique ?

P.M.T. : Le sac plastique est un élément populaire qui appartient à tout le monde. C'est un objet nomade, global, toujours en transit. Il traverse les frontières, est universel à la fois dans son utilité comme dans son inutilité. De plus, le sac plastique est paradoxal, car il n'est pas réservé à une seule classe sociale, est démocratique et transculturel en effet.

Le sac est utile et au-delà de sa fonction utilitaire, j'entends lui imaginer une autre histoire. De même que nous sommes tellement habitués à nous en voir proposer lors de nos achats, qu'il suffit qu'un vendeur omette de nous en donner un pour que l'on se sente démuné, perdu, nu. C'est cette impression banale qui m'intéresse. Je prends ce moment de désarroi et je le développe dans « l'art plastique ».

Enfin, le sac plastique vide de son contenu ne sert plus à rien quand, abandonné à lui-même, il est en mouvement, en transit permanent vers d'autres destinations, sans visa, au gré du vent, sous terre, du fond des mers aux cimes des arbres, œuvrant sans relâche, son rôle de plein et de vide. Le sac plastique serait l'ombre qui enlève à l'environnement son éclat. Il est la lumière vive qui arrache à la nature son essence, le mal vilain caché au creux de notre société de consommation.

J.S. : Parleriez-vous donc du vide ?

P.M.T. : Non, puisque les moments de lassitude et de perte de vitesse sont intéressants. Le sac plastique devient un acteur

J.S.: How did you approach plastic as a material?

P.M.T.: *The plastic bag is a commonplace object that belongs to everyone. It's nomadic, global, always in transit. It crosses borders, is universal in both its utility and its lack of utility. What's more, the plastic bag is paradoxical, because it isn't reserved for one social class, it's democratic and transcultural.*

The plastic bag is also useful beyond its utilitarian function. I want to imagine an entirely different history for it. We are so used to being offered one when we do our shopping that we feel bereft, lost, naked, when the salesperson omits to give us one. It's that mundane effect that interests me. I take this moment of confusion and develop it into "art". And then the empty plastic bag has no more use once it's left behind and abandoned, it's in movement, in permanent transit towards other destinations, without a visa, at the mercy of the wind, under the ground, beneath the sea, at the height of the trees, working without respite, its role both empty and filled. The plastic bag is the shadow that removes the brightness from the environment. It's the bright light that removes from nature its very essence, the awful evil hidden in the gaps of our consumer society.

J.S.: So are you talking about the void ?

P.M.T.: *No, because these moments of torpor and loss of speed are interesting. The plastic bag becomes a major actor, a kind of "superstar", because it interrogates the two extremities of this fatigue, of this void around power. The plastic bag is a good definition of my personality. I am like a plastic bag, at once full and empty. Perhaps there are some people who stand in front of this piece and think that it's about nothing more than ordinary plastic bags. Others might see an infinity of forms and histories, whether past, present or still to come. In fact, when the installation Plastic Bags is shown, members of the public are invited to hang their own bags during the period of the exhibition and thus add to this large fresco. That's not to say that it's an interactive piece, it's an unlimited project. A fresco in motion.*

Page suivante

PLASTIC TREE

2014-2015

Branches, sacs plastiques / *Branches, plastic bags*
Dimensions variables

Art Basel Unlimited, Art Basel
Photo Andrea Rossetti





important, une sorte de « super star », car il interroge les deux extrémités de cette lassitude, de ce vide qui agit autour du pouvoir. Le sac plastique est une bonne définition de ma personnalité.

Je suis comme un sac plastique, à la fois vide et plein.

Peut-être que certains, devant cette œuvre, se disent qu'il ne s'agit que de sacs plastiques banals. D'autres voient l'infinité des formes et des histoires passées, présentes et à venir. D'ailleurs, lorsque l'installation *Plastic Bags* est présentée, le public peut, pendant la durée de son exposition, accrocher son propre sac et agrandir cette grande fresque. Il ne s'agit pas pour autant d'un travail interactif, c'est un projet *unlimited*. Une fresque en mouvement.

J.S. : À San Gimignano, Plastic Bags (2001) créait un paysage « inécologique », vibratoire, jouant avec le vent, qui produisait une partition sonore minimale.

P.M.T. : C'est presque de l'ironie. Il s'opère un choc par le contraste entre le paysage de sacs et celui naturel et historique de la Toscane sur lequel il est apposé. Je ne suis pas contre l'écologie. Au contraire. Mais j'aime le matériau du sac plastique et j'ai simplement voulu l'aborder comme une expérience. Au départ, je n'étais pas conscient de la musicalité qu'il développe avec le vent. Si ce travail comprend des milliers de sacs, un seul aurait pu suffire.

Pour revenir à la question de l'environnement, je suis conscient des problèmes écologiques que le plastique a pu créer sur notre planète, mais je me garde d'avoir un discours grandiloquent. Mon rôle n'est pas de développer des propos théoriques ou éthiques. Cette œuvre n'est ni une apologie ni une dénonciation de ces sacs. Je préfère rester léger et pousser le public à réfléchir lui-même pour trouver ses propres clés. Ce projet va au-delà de mes attentes. C'est cette diversité qui m'intéresse. La densité du travail lui-même disparaîtra quand j'essaierai de me confronter à sa propre densité, à la légèreté du projet. Au-delà des sacs plastiques, il ne s'agit pas d'expliquer les choses, mais de les faire.

J.S. : Que représente Plastic Tree (2014-2019), une installation qui vient flotter dans l'espace telle une nouvelle génération d'arbres qui produira du plastique ? Parlez-vous d'un avenir post-nature où la nature sera éternelle ?

P.M.T. : J'ai l'intuition qu'au siècle prochain, lorsque nous nous rendrons dans des lieux de contemplation, comme les parcs ou les forêts, nous ne pourrons plus circuler librement parmi les feuillages et les arbres ; nous nous contenterons de regarder des images d'arbres. Tout aura été transformé. À travers *Plastic Tree*, c'est aussi la transformation de l'espèce humaine que j'évoque. Après avoir été bipède, l'humanité pourrait devenir unijambiste ou simplement

J.S.: In San Gimignano, Plastic Bags (2001) created a landscape that one might call “unecological”, vibrating, playing with the wind, which produced a minimalist musical score.

P.M.T.: *It was quite ironic. There was a shocking contrast between the landscape of bags and the natural and historical Tuscan landscape against which it was shown. I have nothing against ecology. On the contrary. But I like the material of the plastic bag, and I simply wanted to work with it as an experience. At the beginning I wasn't aware of the musical element that it would develop with the wind. It's a work made up of thousands of bags, but a single one would have been enough.*

To come back to the question of the environment, I am well aware of the global ecological problem of plastic, but I'm careful to refrain from any grandiloquent discourse. My role isn't to develop a theoretical or ethical discourse. This work is neither an apology for nor a denunciation of these bags. I would rather remain light and push viewers to reflect for themselves, to try and find their own keys. This project goes beyond my own hopes and expectations. It's this very diversity that interests me. The density of the work itself would disappear the moment I tried to tackle its very density, the lightness of the project. Beyond plastic bags, the point isn't to explain things, but to do things.

J.S.: What does Plastic Tree (2014-2019), an installation that floats in space like a new generation of trees that grows plastic, represent ? Are you talking about a post-nature future, or one where nature will be eternal ?

P.M.T.: *I have an intuition that in the next century, when we go to places that invite contemplation, like parks and forests, we won't be allowed to circulate freely among the trees and the foliage; we will have to be content to look at pictures of trees. Everything will be transformed. In Plastic Tree I'm hinting at the transformation of the human race as well. After bipeds, perhaps humans will become monopods, or even molecular ... I'm simply creating a portrait of the near future.*

At the same time, I think that in an even closer future, the waves of migrants from the south to the north will be replaced by a new generation of migrants who want to leave the earth for the moon. The earth, this lost paradise, will become overloaded and undesirable, and we will no doubt want to create a new one which will require new forms of migration to get there. Already there are signs today of

moléculaire... Je ne fais que le portrait d'un futur proche. Parallèlement, je pense que dans un avenir encore plus proche, les trajectoires des vagues migratoires du Sud vers le Nord seront remplacées par une nouvelle génération de migrants animée par la volonté de partir de la Terre vers la Lune. La Terre, ce Paradis perdu deviendra saturé et indésirable, nous souhaiterons probablement en créer un nouveau qui s'accompagnera de nouvelles formes de migration pour l'atteindre. À l'heure actuelle, il existe déjà les prémices d'une forme de tourisme sur la Lune accessible uniquement aux plus fortunés. Peut-être que d'ici cinquante ou cent ans, voyager sur la Lune sera toujours considéré comme un luxe, mais que de nouvelles générations de migrants jetteront des cordes pour grimper jusqu'à elle.

Quant à la nature « naturelle » dont nous parlions précédemment, je ne peux prédire si elle sera perçue comme un luxe ou une déception. De même, lorsque nous regardons vers l'histoire d'hier, était-ce un luxe ou une déception ? Le luxe est une notion très relative.

Jusqu'à ce qu'on me prouve le contraire, je penserai toujours que l'espèce humaine est appelée à se transformer à un moment de son histoire. Peut-être que nous deviendrons des molécules flottant dans l'air et qu'apparaîtra un moyen pour que ces groupes d'humains invisibles deviennent visibles. Il y aura de nouvelles communautés de particules dans l'espace. Mes paroles peuvent sembler insensées, mais personne n'aurait pu prédire que nous vivrions ainsi aujourd'hui au rythme auquel le monde évolue.

J.S. : Colorful Line (2015-2019) est un gigantesque nuage constitué de pailles en plastique colorées. Faites-vous référence à ce plastique omniprésent dans nos océans, comme un nuage qui a envahi littéralement notre quotidien et notre environnement ?

P.M.T. : *Colorful Line* est le portrait d'une invasion permanente, que nous continuons de regarder comme des aveugles. Nous la percevons sans la voir réellement. Il en va de même du pouvoir. Le pouvoir, c'est ce que nous avons tous en main. C'est comme une « patate chaude ». À partir du moment où elle commence à me brûler les mains, je déclare que c'est celle de mon voisin. Nous gérons le pouvoir comme des « hypocrites » qui n'assument que ce dont les effets ne sont pas encore perceptibles. L'invasion présente dans *Colorful Line* est donc un portrait de la réalité. À travers cette œuvre, je souhaite prendre ma part de responsabilité dans le cadre de mes activités au quotidien. C'est pourquoi je fabrique des formes avec des objets qui sortent de mon laboratoire en tant qu'être humain. Quelquefois, l'objet est fabriqué pour véhiculer l'idée du bien ou du bonheur existentiel. Il arrive que des effets néfastes reviennent comme un boomerang.

a new form of tourism to the moon available only to the most wealthy. Perhaps in fifty or a hundred years, traveling to the moon will still be seen as a luxury, but new generations of migrants will cast off their ropes to try and get there. As for the "natural" nature that we talked about earlier, I can't predict it if will be seen as a luxury or a disappointment. And yet, when we look back at recent history, can we really say if it was luxury or disappointment then? Luxury is a very relative notion. Until someone proves to me the contrary, I will continue to think that the human race will be summoned to transform itself at a moment in its history. Perhaps we will become molecules floating in the air, and a way will appear for these invisible humans to become visible. There will be new communities of particles in space. My words probably sound insane, but no one could even have predicted how we live today, or the speed with which the world has changed.

J.S.: Colorful Line (2015-2019) is a gigantic cloud made of coloured plastic straws. Is it a reference to the plastic that is omnipresent in the oceans, like a cloud that has literally invaded our daily lives and our environment ?

P.M.T.: *Colorful Line* is the portrait of a permanent invasion, that we're still staring at as if we were blind. We see it without really seeing it. It's the same with power. We all have power within our grasp. It's like a hot potato. From the moment when it starts burning my hands, I declare it belongs to my neighbour. We manage power like hypocrites who only take responsibility for it when its effects are still imperceptible. The invasion presented in *Colorful Line* is a portrait of reality. Through this piece I want to acknowledge my own responsibility in the context of my daily activities. That's why in my capacity as a human being I make forms with objects that come out of my laboratory. Sometimes the object is made in order to express the idea of goodness, or of existential happiness. Sometimes harmful effects come back like a boomerang.

J.S.: This piece makes me think of a well-known French proverb "You see the splinter [paille, the same word as "straw" in French] in your neighbour's eye, but not the great log in your own."

P.M.T.: *You could indeed put it that way. I show the "log" in our collective eye.*

J.S. : *Cette œuvre m'évoque un célèbre dicton : « On voit la paille dans l'œil de son voisin, mais pas la poutre dans le sien. »*

P.M.T. : Effectivement, on pourrait le dire ainsi. Je montre justement la « poutre » dans notre œil collectif.

J.S. : *Vous avez aussi réalisé plusieurs œuvres à partir de papiers découpés ou passés dans des machines à détruire les documents (des « machines à confidentialité »). Quel est votre rapport à l'information, aux données qui sont transmises, divulguées, analysées et détruites ?*

P.M.T. : L'information est quelque chose de dynamique. Comment parvenir à dynamiser l'aspect passif des choses ? Ici, j'entre dans le champ de l'esthétique, du rêve et de la poésie. Le papier peut être mis dans plusieurs cadres. Il existe tout type de papiers et je voulais révéler l'histoire en la disséquant.

J.S. : *L'œuvre Le Verso Versa du Vice Recto (2000) parle de ces fragments de documents (personnels, administratifs ou autres) qui ont été déchirés par une machine. Est-ce une métaphore de la courte durée des informations à l'ère digitale ? Est-ce une mise en doute de toute volonté mémorielle ?*

P.M.T. : J'ai réalisé *Le Verso Versa du Vice Recto* pour la première fois à l'occasion de l'exposition *Voilà, le Monde dans la tête* au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 2000. Je voulais travailler sur certains éléments mémoriels. C'est une façon de répondre à la question : « Comment renouer avec l'histoire des différentes expositions de ce lieu ? » Utiliser des fragments de papiers tirés d'affiches d'expositions passées de cette institution et mêler toutes ces histoires est une façon de raconter le monde à la manière des musées, à travers leurs outils. Pour justifier mon invitation, je m'associais à leur logique. Ensuite, en accumulant ces bribes d'affiches d'expositions mélangées de ce musée, l'œuvre est devenue comme un animal. La forme pouvait renvoyer à plusieurs choses. Progressivement, j'ai travaillé cet outil autrement. Selon les matériaux utilisés, différentes significations sont apparues. Par exemple, avec les lamelles de papiers informatiques : lorsque je réalisais une installation animale avec ce papier, on y voyait une métaphore de l'administration ou plutôt du monstre de l'administration (*Le Verso Versa du Vice Recto*, 2000). Dans *Home Sweet Home*, présentée pour la première fois dans l'exposition *Make Yourself at Home* à la Kunsthalle Charlottenburg en 2010, ce sont des maisons sur pilotis. En dessous prend place une sorte de gazon qui dessine une agora où des messages, voire des conseils, peuvent être passés. C'est un lieu où l'on vient trouver des solutions aux problèmes.

J.S.: *You've also made several works out of paper that has been cut up in paper shredders ("confidentiality machines"). What is your perspective on information, on all the data that is transmitted, divulged, analysed and destroyed ?*

P.M.T.: *Information is dynamic. The question is how to galvanise the passive aspect of things ? Here, I am entering the realm of aesthetics, dreams and poetry. Paper can be put into different contexts. There are lots of different kinds of paper and I want to uncover its history by taking it apart.*

J.S.: *The piece Le Verso Versa du Vice Recto (2000) talks of these fragments of documents (personal, administrative or other kinds) that have been shredded by a machine. Is it a metaphor for the brief lifespan of such information in the digital era ? Are you wondering if any memorial urge remains ?*

P.M.T.: *I made Le Verso Versa du Vice Recto for the first time for the exhibition Voilà, le Monde dans la tête at the Musée d'Art Moderne in Paris in 2000. I wanted to work on certain questions to do with memory. It's a way of answering the question: "How to connect with the different exhibitions that have taken place here ?" Using fragments of paper taken from posters of past exhibitions at the museum and mixing up all these historical fragments is a way of narrating the world like museums do, using their tools. In order to justify my invitation, I adopted the museum's logic. As these mixed-up snippets of exhibitions that have been held in the museum accumulated, the piece began to look like an animal. Its form could make one think of many different things. Progressively, I began to use this tool in different ways. Depending on the materials being used, different meanings appeared. Take the example of strips of computer paper: when I created an animal installation with this paper, a metaphor for bureaucracy, or rather a bureaucratic monster appeared (*Le Verso Versa du Vice Recto*, 2000). In *Home Sweet Home*, shown for the first time in the exhibition *Make Yourself at Home* at the Kunsthalle Charlottenburg in 2010, it became houses on stilts. Underneath there was a kind of lawn, like an agora where messages, even advice, could be passed on. It became a place where you could find solutions to problems.*

J.S.: *So in your work we see a kind of revalorisation of the object that has become garbage, and has been*

J.S. : Il y a donc, dans votre œuvre, une « revalorisation » de l'objet qui est devenu un déchet, un rebut de la grande consommation (qu'il s'agisse de papiers ou de sacs en plastique...). Qu'évoque le déchet dans votre travail ?

P.M.T. : Pour moi, le déchet n'existe pas. Le déchet serait plutôt de l'ordre d'un état d'esprit. Il s'agit plutôt de me libérer du « confort du banal » ou du « rêve imposé ». Cette « revalorisation » n'est qu'une transformation. Car, effectivement, nous sommes à l'ère de la transformation. Peut-être y a-t-il ici une forme de recyclage, mais il faut trouver une nouvelle sémantique à cette expression : transformer l'utilisation du déchet en une attitude qui devrait rentrer dans la normalité.

J.S. : Récemment, vous avez réalisé des œuvres à partir de pavés – dont une face peinte, colorée – qui se dispersent dans l'espace d'exposition. La figure du pavé évoque la rébellion, la protestation, la libération. Est-ce une référence au fameux slogan « Sous les pavés, la plage » de Mai-68, qui évoquait une revendication pour une vie collective meilleure, le droit au plaisir et le droit à la beauté ? Est-ce pour vous une façon de rappeler qu'il est important d'être un « révolté », d'une manière ou d'une autre ?

P.M.T. : En effet, il y a cette notion de révolte. Toutefois, lorsque j'ai commencé à travailler avec des pavés, pour une œuvre intitulée *Colored Stones* (2015), j'imaginai autre chose. En l'occurrence, il s'agissait de tas de cailloux colorés qui, de façon analogique, renvoyaient aux hommes de couleur. Dans le sens où ces pierres colorées ont une histoire commune avec les « hommes colorés ». On marche sur les pierres comme on a marché sur les hommes. Ces morceaux de pierre sont, en quelque sorte, une multitude de portraits d'humains battus.

Travailler sur ces questions est une façon de rappeler, ou plutôt de réajuster, ce qui nous rapproche le plus, ce qui nous lie les uns aux autres. Personnellement, j'aime raconter des histoires sérieuses en créant du jeu, car il me semble qu'aujourd'hui il est dangereux de raconter une histoire sérieuse sérieusement. Si, en effet, les tas de pierres font également penser aux barricades, aux grandes révoltes de l'histoire comme celles de 1789 ou de 1968, il y a également dans ces pierres une valeur symbolique qui renvoie à des rivalités contemporaines, notamment le conflit israélo-palestinien. Les pierres sont des objets de révolte, mais nous ne devons pas oublier que, si la pierre est un objet de destruction, elle est également un objet de construction. Ces œuvres permettent d'évoquer les maux qui nous rongent et ainsi trouver, peut-être, non pas leur solution, mais la meilleure façon d'en parler.

rejected by the consumer (whether paper or plastic bags...). What does the idea of garbage signify in your work ?

P.M.T.: For me, garbage doesn't exist. Garbage is more of a state of mind. It's more a question of freeing myself from "everyday comforts" or the "enforced dream". This "revalorisation" is simply a transformation. Because, basically, we live in the era of transformation. Perhaps it involves a kind of recycling, but we have to find a new semantics for this expression: transforming using garbage into an attitude that must become the norm.

J.S.: Recently you have been making works from "pavés", square cobblestones – where one side is painted, coloured – which are scattered around the exhibition space. The pavé evokes rebellion, protest, the Liberation. Is it a reference to the famous May 68 slogan "Beneath the pavement lies the beach", which alludes to the demand for a better collective life, the right to pleasure and the right to beauty? Is it a way for you to recall that it's important, in one way or another, to be a rebel ?

P.M.T.: There is certainly the idea of rebellion. However, when I started working with pavés, for a piece called *Colored Stones* (2015), I was thinking about something else. That is to say it was a pile of coloured stones that functioned as an analogy for people of colour. In the sense that coloured stones have a shared history with "coloured people". People walk over stones like they walked over people. In a way these pieces of stone are a multitude of portraits of ill-treated human beings. Working on these questions is a way of recalling, or rather rectifying, what brings us close to each other, what links us to each other. Personally, I like to tell serious stories by creating games, because it seems to me that today it's dangerous to tell a serious story seriously. If, indeed, the pile of stones also makes one think about the barricades, about the great historic rebellions like those of 1789 and 1968, these stones also have a symbolic value that refers to contemporary rivalries, specifically the Israeli-Palestinian conflict. The stones are objects of rebellion, but we mustn't forget that while the stone is an object of destruction, it is also an object for construction. These pieces are a way of evoking the suffering that eats away at us, in order perhaps to find, if not a solution, the best way to talk about it.

J.S. : Quelle est la part de jeu dans votre travail ?

P.M.T. : Mon travail est un jeu sérieux, un exercice ludique et peu contraignant. J'adore mon « métier », car j'arrive à raconter sérieusement ma vie, mon itinéraire, tout en m'amusant.

J.S. : Qu'entendez-vous par la « voodooization » de la vie quotidienne, dont vous parlez régulièrement ?

P.M.T. : Il y a quelque chose de magique derrière le vaudou et parfois cette magie est définie par la perception de celui qui regarde ou écoute une scène. Le quotidien est une succession de rites qui forment notre façon de vivre, ce qui devient vaudou en quelque sorte. Notre façon de vivre est plus ou moins sélectionnée pour former une marmite de magie. Repérer des éléments connus de tous, comme la tasse de café du matin ou le fait de se brosser les dents... Ces moments relèvent de gestuelles quotidiennes que nous faisons tous. Nous agissons, en tant qu'humain, de la même façon lorsque nous sommes face à certaines actions de tous les jours. J'appelle cela de la « magie partagée » et donc du vaudou. Plus le temps passe, plus nos gestes changent. Il y a des changements dans nos façons d'agir, car nous sommes des hommes changeants, nous sommes appelés à nous mouvoir et à devenir autre chose. Mais il y a des choses qui restent permanentes malgré nos évolutions et nos métamorphoses. J'essaie d'en faire un chapelet ou une forme de bibliothèque qui influe à la fois sur mon esthétique et dans mes histoires. C'est mon attitude par rapport au quotidien qui façonne et qui sculpte par l'action, ce sont ces actes qui donnent forme.

J.S. : Pour désigner votre approche artistique, vous avez parlé de « taudisme ». Qu'est-ce que le « taudisme » ?

P.M.T. : Le « taudisme » est une pensée philosophique qui tire ses origines d'un constat simple : j'ai évolué toute ma vie dans un environnement que je n'apprécie guère. J'ai découvert que j'habitais dans un taudis. Le taudis, étymologiquement, est un habitat insalubre ou mal tenu. Cependant, j'estime que je dois comprendre pourquoi je ne l'aime pas ; dès lors je vais le sonder pour pouvoir ensuite mieux l'apprivoiser. Il s'agit de sculpter son être – autrement dit, de se façonner soi-même – pour mieux vivre dans cet environnement qui nous apparaît hostile. Cet acte de façonnage de soi renvoie à une attitude de « sculpture mentale ». C'est la première étape du « taudisme ». Après avoir sondé son être et l'avoir façonné mentalement, il faut prendre conscience des mutations qui agissent dessus et extraire de cette analyse ce qui doit être partagé avec l'autre. Enfin, pour qu'il y ait un réel partage,

J.S.: What part does play have in your work ?

P.M.T.: My work is a serious game, a playful exercise with few constraints. I love my “job”, because I’m able to talk about my life, my journey, and enjoy myself, all at the same time.

J.S.: What do you mean by the “voodooization” of daily life that you often talk about ?

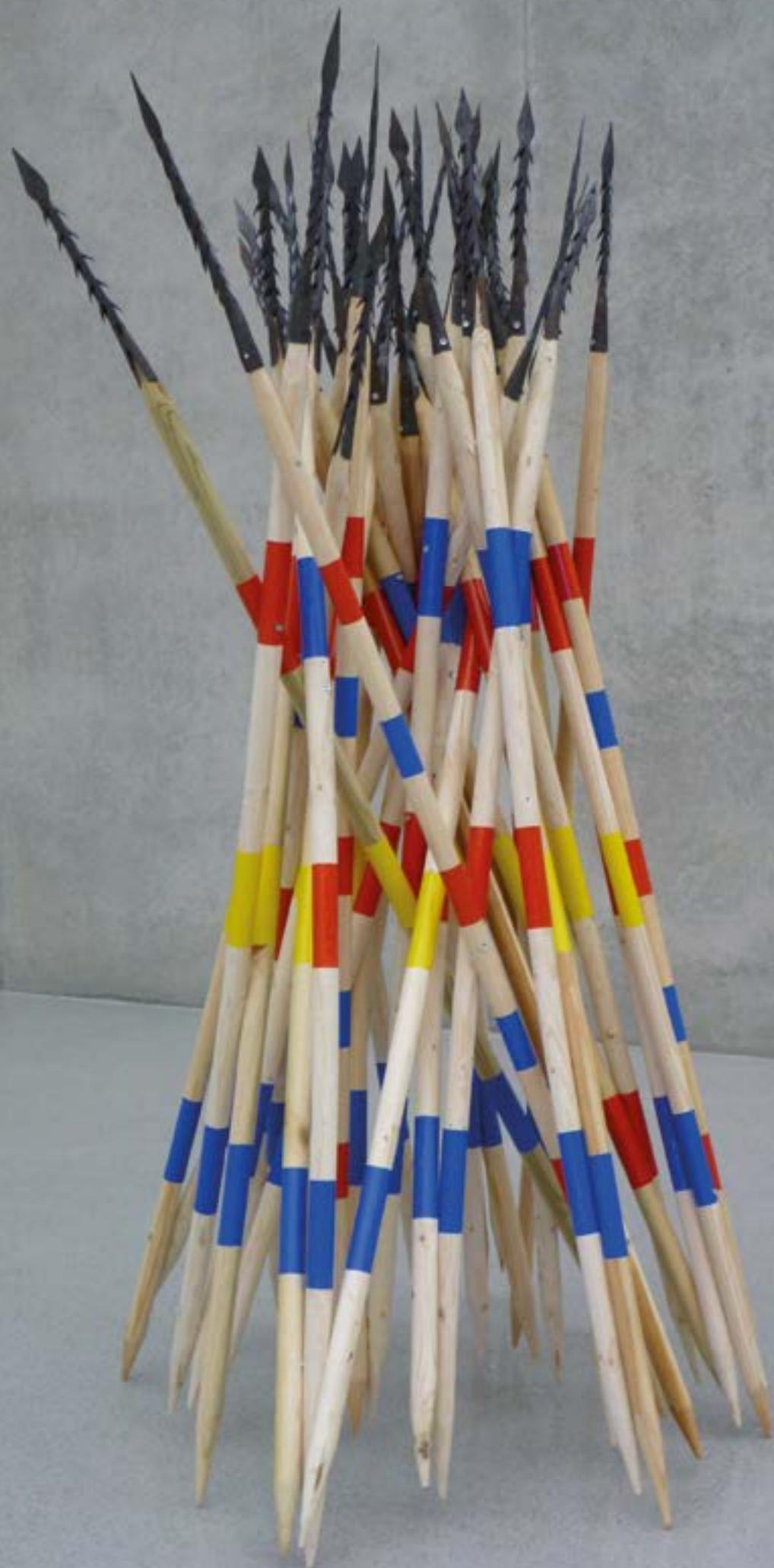
P.M.T.: There’s something magical in voodoo and sometimes this magic is generated by the perception of the person who is looking at or listening to a scene. Daily life is a succession of rituals that fashion the way we live, which becomes a kind of voodoo. Our way of life is more or less selected to make a pot of magic. It’s about locating the elements known to everyone, like a cup of coffee in the morning, or brushing your teeth ... These moments are things that we do daily. We’re human beings who do certain things in the same way every day. I call that “shared magic”, in other words voodoo. And as time passes, our acts change. There are the changes in the way we do things, because we are people who change, we are called upon to change and become something else. But some things remain permanent in spite of our evolutions and our metamorphoses. I am trying to make a rosary or a kind of library out of this which has an influence on both my aesthetic and my stories. It’s my attitude to daily life that fashions and sculpts through action, it’s these acts that give it shape.

J.S.: You talk about “taudism” as a way of naming your artistic practice. What is “taudism” ?

P.M.T.: “Taudism” is a philosophical idea that has its origins in a simple observation: I grew up in an environment that I didn’t really appreciate. I learned that I lived in a slum. The taudis, etymologically, means an insalubrious or badly maintained habitat. However, I decided that I had to understand why I didn’t like it; ever since then I’ve been probing it in order to tame it. It’s a question of sculpting one’s own being – in other words of fashioning oneself – in order to live better in an apparently hostile environment. The act of fashioning the self echoes the idea of “mental sculpture”. It’s the first stage of “taudism”. After having probed oneself and mentally fashioned oneself, one has to become aware of the transformations that are taking place, and to extract from this analysis what has to be shared with the Other. Ultimately, in order for a genuine sharing to take place, it’s necessary for the Other to also

WARDROBE

2014
Mikados géants, flèches / Mikado, arrows
0,9 x 0,9 x 1,45 m
Photo Aurélie Tiffreau



il faut précisément que cet autre ait lui-même fait ce travail de sculpture mentale, afin de parvenir à un partage de ces deux « mutations mentales ». C'est seulement lorsque les deux parties ont effectué ce travail de sculpture mentale, puis de partage de leurs mutations, que l'on atteint la « mutation doublée ».

Le « taudisme » est à la fois un travail de l'esprit et une posture philosophique qui doit permettre de confronter, par le partage, le meilleur des partitions individuelles. Cet exercice peut sembler difficile, toutefois il est à la portée de chacun. Prenons comme exemple un épisode survenu récemment, lorsque les autorités publiques camerounaises ont sommé les habitants des grandes villes de nettoyer devant chez eux. Les citoyens auraient pu utiliser cette action de nettoyage pour, à la fois balayer autour d'eux, et également balayer dans leur propre tête, même si l'origine de ce nettoyage n'était qu'une simple forme de civisme commandité.

Pour ma part, je m'efforce de voir dans le « taudisme » une façon de trouver ma voie dans le grand brouillard de la vie. Toutefois, pour s'y accomplir pleinement il faut dépasser l'état de simple conscience pour atteindre ce que je nomme « l'hyperconscience ». Autrement dit, un état de réflexion intense qui permet de sonder son être et d'accéder aux mutations évoquées précédemment, que j'associe au sigle *MBCI*, à savoir, *Mutation, Bouclé, Conscience, Individu*.

J.S. : Que signifie exactement votre *MBCI* ? Qu'entendez-vous par là ?

P.M.T. : C'est une sorte de science, qui, par extension, permet de « balayer » en nous-mêmes. Ceci implique d'effectuer une *MUTATION* sur soi qui dégage ce qu'il y a de meilleur en nous. Après avoir trouvé le meilleur de soi-même, il faut le *BOUCLER* pour le garder tel quel. Ensuite, il faut essayer de le transmettre à quelqu'un d'autre qui se soit également intéressé à la mutation et qui aurait fait son propre travail de *CONSCIENCE*. Il y a donc la rencontre entre deux « mutations bouclées » que je nomme *MBCI*. En conclusion, le « taudisme » est une façon d'aller au-delà, d'un point de vue philosophique, à la fois sur soi-même, mais aussi par rapport aux autres.

J.S. : Dans vos œuvres, vous faites des références implicites et récurrentes à votre pays d'origine. Quelle relation entretenez-vous avec le Cameroun ?

P.M.T. : J'ai avec mon pays un rapport originel. Le Cameroun est ma marque déposée, c'est ma base initiatique. J'y suis né et j'y ai été éduqué par mes parents, ma famille, mes amis et la rue.

COLORED STONES (DÉTAIL)

2015
Granit, peinture en aérosol / Granite setts, spray paint
Dimensions variables
Photo Tomas Rydin

undertake this mental sculpting, in order to be able to share both of these “mental transformations”. It's only when both parties have undertaken this mental sculpting, followed by the sharing of their transformations, that they arrive at this “doubled transformation”.

“Taudism” is both mental labour and a philosophical position that enables a person to confront through sharing the best elements of each individual. As an exercise it might seem difficult, but it is within reach of everyone. Take as an example a recent episode, when the Cameroonian authorities ordered inhabitants of large towns and cities to clean the pavement outside their houses. They could use this cleaning scheme both for sweeping the street and for sweeping up their own minds, even if to begin with the cleaning was a simple form of civic activism.

*For my part, I try to see in “taudism” a means of finding my way through the great fog of life. But in order to fully realise it, it's necessary to go beyond the state of straightforward mindfulness to arrive at what I call “hyperconscience”. This is a state of intense reflection that allows one to probe one's own being and to attain the transformations discussed above, which I call by the acronym *MBCI*, namely, Mutation, Bouclé, Conscience, Individu [Transformation, Secured, Mindfulness, Individual].*

J.S.: What does your *MBCI* signify exactly ? What do you mean by it ?

P.M.T.: *It's a kind of science, which, by extension, allows one to “sweep” within ourselves. It implies effecting a TRANSFORMATION on oneself that will bring out the best in us. After having found the best within ourselves, we have to SECURE it in order to hold on to it. Then we have to try to transmit to another person who is also interested in transformation and who has also done his or her own work on MINDFULNESS. Then there will be a meeting between two “secured transformations” that I call *MBCI*.*

In conclusion, “taudism” is a way of going beyond, from a philosophical point of view, both within oneself and also in one's relationships with other people.

J.S.: In your work, you make frequent, if sometimes implicit, references to Cameroon, the country where you were born. What is your relationship with Cameroon ?

P.M.T.: *I have an unusual relationship with my country. Cameroon is my brand, my origin story. I was born and brought up there by my parents, my family, my friends*



Il est important pour moi de montrer cela dans mon travail pour que tous ceux qui me suivent de là-bas sachent que tout est possible.

J.S. : Certains de vos tableaux comme La Cour de ma mère (2013), la série des Terres Riches (2013) ou Boboland (2013) sont réalisés à partir d'une terre rouge, celle du Cameroun.

P.M.T. : La terre rouge, c'est la terre originelle. Elle est associée à un lieu précis et elle est chargée de son histoire. J'ai choisi cette terre rouge car elle me rappelle ma mère en train de balayer sa cour après s'être levée. J'ai aussi souvent balayé la cour de ma mère... Ces tableaux sont les portraits de mes souvenirs et de cet espace sacré qui « porte » tout. La cour est une métaphore du « plat nourricier ». Elle motive notre désir d'exister et d'être là. En principe, nous n'avons jamais choisi d'être nés, mais nous sommes là. Comment pouvons-nous justifier ce fait ? Il faut entrer dans la chambre des hypocrisies, des survivances et des combats de jungle... La cour de la maison de ma mère est une cour villageoise, mais cela pourrait être une cour urbaine, chargée d'éléments d'ailleurs qui parfois sont aussi des éléments polluants. Lorsque je marche dans la rue, je vois tout ce qui jonche le sol. Ce sol est censé être la structure qui nous porte, mais il est déstructuré par tous ces éléments. À chaque pas que je fais sur terre, je transporte des virus... Voici ce qu'il en est pour le « côté maternel », la « terre mère ». Pour ce qui est de la « terre industrielle », je la nomme « Terres Riches ». J'ai découvert que la terre nourricière, celle qui permet d'alimenter des régions entières, est sujette à la convoitise, si bien que d'autres régions du monde se les approprient et affament les populations locales. Dans *Terres Riches*, je m'approprie une terre qui vient d'ailleurs pour la ramener chez moi et je prends conscience que j'arrache le plat nourricier de certains. *Terres Riches* est une évocation de l'exploitation économique des terres entre les pays africains et la Chine. Enfin, *Boboland* fait partie d'un ensemble de tableaux d'un pays imaginaire que j'ai appelé le Boboland. Ils racontent l'histoire de cette terre qui servait à Bobo. Bobo, ce peut être n'importe qui. C'est quelqu'un qui pratique une forme de rituel.

J.S. : En 2005, vous créez une monnaie à votre effigie qui s'appelle L'Afro. Que souhaitez-vous exprimer à travers cette proposition de monnaie fictive et alternative ? S'agissait-il de confronter le monde de l'Afrique et celui de l'euro ?

P.M.T. : L'Afrique avance, comme partout ailleurs, avec ses rires et ses pleurs, ses traditions actuelles et celles d'hier. L'Afro est né d'un autre projet, utopique lui aussi, de la Banque du Cameroun. L'Afro reprenait bien sûr l'idée de l'euro, guidé par la vision d'une union de tous les pays africains. Une façon de sensibiliser sur le fait que l'union, c'est la force. Si l'Europe a eu cette vision logique

and the street. It's important for me to show that in my work so that the people who follow me from there know that everything is possible.

J.S.: Some of your paintings, like La Cour de ma mère (2013), the series Terres Riches (2013) and Boboland (2013) are made from red earth from Cameroon.

P.M.T.: Red earth is the original earth. It's associated with a specific place and freighted with its history. I chose red earth because it reminds me of my mother sweeping her courtyard in the morning after she got up. I too often swept my mother's courtyard ... These pictures are portraits of my memories and of that sacred space that "carries" everything. The courtyard is a metaphor for the "nourishing meal". It motivates our desire to exist and to be here. In theory, we didn't choose to be born, yet here we are. How can we explain this fact? We have to enter the chamber of hypocrisy, survival, jungle combat ... The courtyard of my mother's house is a village courtyard, but it could be an urban courtyard, freighted with elements from other places that sometimes are also polluting elements. When I walk in the street, I see all the things that litter the ground. This ground is supposed to be the structure that bears our weight, but it is deconstructed by all these different things. Every step I make on earth, I am relocating viruses ... So much for the "maternal quality", "mother earth". As far as "industrial earth" is concerned, I call it "Terres Riches", rich earth. I discovered that nourishing earth, which makes it possible to feed huge regions of the world, is imperilled by greed, to a degree that other regions around the world appropriate these regions and starve the local population. In *Terres Riches*, I took earth from elsewhere and brought it home with me, aware that I was stealing someone's nourishing meal. *Terres Riches* is an evocation of the economic exploitation of different countries from Africa to China. *Boboland*, meanwhile, is part of a group of pictures of an imaginary country that I named Boboland. They tell the story of a land used by Bobo. Bobo could be anyone. It's someone practicing a kind of ritual.

J.S.: In 2005, you created a currency with your face on it called the Afro. What did you want to say with this fictive, alternative currency ? Is it about the relationship between Africa and the eurozone ?

P.M.T.: Africa is making progress, as is the case everywhere, with its laughter and its tears, its ancient and

d'unicité, je voulais rappeler que l'Afrique avait pensé à l'union bien avant l'Europe. Mais l'Afrique étant dans la discorde, « dans le désordre », je me suis dit qu'il fallait commencer, pour s'unir, par la création de quelque chose comme l'argent, car c'est une puissance initiée par les hommes. L'Afro a donc été créé pour donner une vision positive du champ économique. Il ne pouvait même pas exister de faux billets, car je créais moi-même la monnaie. Créer de l'argent n'est pas une forme d'esclavage, cela pourrait être banal. J'imaginai que, en tant qu'individu, ma logique à travers ce projet pourrait être celle de tous les autres Africains qui, par cette vision utopique, parviendraient à trouver des solutions réelles. C'est dans ce cadre que je me suis lancé dans ce mouvement auto-esthétique et plastique... Une vision d'une évolution future du continent qui m'avait mis au monde.

J.S. : Sur ces billets de banque – qui ont donné lieu à une installation faite de caissons lumineux – apparaissent un certain nombre d'images (palmiers, pyramides, carte du continent africain, personnages préparant un repas...), un sigle monétaire avec des barres horizontales et l'inscription « In Pascale Marthine Tayou we trust ».

P.M.T. : Dans notre société, l'argent est roi. Je voulais marquer une forme de rupture. Dans mon prénom « Pascale » se trouve l'empreinte chrétienne de mon père, en particulier la signification du Carême, qui est la mise en cause, la reconsidération des choses. Ainsi, ce qui m'intéresse dans cette phrase, c'est le désir de changement. Dans « In Pascale Marthine Tayou we trust », il faut lire « Au changement je crois ». Nous sommes loin de l'ego. C'est une impulsion marketing, esthétique et plastique.

Par ailleurs, les barres horizontales expriment ce besoin de résoudre les problèmes sur la gestion des sociétés de gouvernance : des sociétés verticales, où le pouvoir vient du bas pour aller vers le haut, et qu'il faut contrecarrer par des solutions horizontales.

J.S. : Qu'en est-il de l'œuvre Wall-Street (2004), qui présente un ensemble mural d'enseignes et de logos d'entreprises du paysage urbain camerounais, telle une place boursière ?

P.M.T. : Les problèmes étant locaux, les solutions doivent être locales également. Il faut d'abord balayer devant sa porte avant d'aller chercher plus loin. J'ai tenté de montrer ici que toute entreprise est importante, qu'elle peut produire pour elle-même. Bien évidemment il faut vivre dans un monde ouvert. Mais un monde ouvert ne fonctionne qu'à partir de l'existence de ponts ouvrant les voies avec l'extérieur. C'est-à-dire qu'il faut associer les énergies de notre point d'attache avec les énergies du monde.

contemporary rituals. The Afro originally came about in another, equally utopian, project about the Bank of Cameroon. The Afro obviously takes up the idea of the euro, guided by the vision of a union of all the African countries. A way of raising awareness of the idea that a union is a strength. Just as Europe had this logical vision of unity, I wanted to remind people that Africa had the idea of a union long before Europe did. But Africa was in discord, "in unrest". I decided that the first thing to do was to unite through the creation of something such as money, because it's a power initiated by men. The Afro was created to give a positive vision of economics. There couldn't even be fake notes because I made the money myself. Making money isn't a form of slavery, it can be perfectly banal. I thought that, as an individual, my vision with this project could be like that of all Africans who, with the same kind of utopian vision, could find practical solutions. This was the context in which I threw myself into this auto-aesthetic and artistic movement ... A vision of a future evolution of the continent that brought me into the world.

J.S.: On these bank notes – which gave rise to an installation made of illuminated crates – there are a number of images (palm trees, pyramids, a map of the African continent, people preparing a meal ...), a monetary symbol with horizontal bars and the inscription "In Pascale Marthine Tayou we trust".

P.M.T.: *In our society, money is king. I wanted to mark a kind of rupture. In my first name, "Pascale, there's a trace of my father's Christianity, in particular a reference to Lent, which is about calling things into question, reconsidering things. What interests me in that phrase is the desire for change. In "In Pascale Marthine Tayou we trust", you have to read "In change I believe". We are far away from the ego. It's a marketing, aesthetic and artistic impulse. Incidentally, the horizontal bars express the need to resolve problems to do with the management of trust companies: vertical companies, in which the power comes from below and moves towards the top, which has to be thwarted by horizontal solutions.*

J.S.: Tell me about Wall-Street (2004), a group of wall-mounted emblems and logos of businesses taken from the urban landscape of Cameroon, as if it were a financial centre ?



TERRES RICHES

2013
Plâtre et plastique / *Plaster and plastic*
165 x 212 x 8 cm



BOBOLAND 1

2013

Plâtre, filet de plastique et terre d'Afrique /
Plaster, plastic net and earth from Africa

165 x 212 x 8 cm

À travers l'œuvre *Wall-Street*, j'emprunte un symbole économique qui fonctionne – la plus importante bourse du monde – illustré par des logos d'entreprises de proximité. Je pense que tout le monde peut réussir dans son environnement. Il faut croire à son engagement.

J.S. : Ce qui est par ailleurs intéressant avec cette installation, c'est que vous transposez l'imagerie de Wall Street, la « cathédrale du marché », sur les murs des rues du Cameroun, où l'économie est naissante et difficile. Vous renversez ce jeu de la haute économie vers une basse économie « Made in Cameroun ».

P.M.T. : La verticalité du pouvoir a une incidence phénoménale sur la société. Les personnes puissantes n'ont pas de relation avec l'histoire de la colonisation par exemple. Elles ne voient pas les limites d'elles-mêmes, de leur influence, pensant que ce qu'elles font est bon pour le monde. Ceci vient d'une position qu'on occupe. On ne peut être ouvert à la critique tant qu'on est nourri à l'argent.

Je m'attache alors à exploiter cette approche horizontale, sociologique. De même par rapport à ma propre activité : selon moi, je ne fais pas de l'art à proprement parler, car cela résonne comme une bible qu'il faudrait suivre... Je suis dans l'art pour voir des postures, établir des prototypes de fonctionnement qui interrogent la question de la norme, et la déplacent.

J.S. : Wall Street est également évoquée dans l'œuvre Open Wall (2010), qui déploie sur tout un mur une multitude d'enseignes en LED sur lesquelles est inscrit en plusieurs langues le mot « ouvert ». L'image d'une ouverture globale, fluide.

P.M.T. : L'inconnu est important, il faut donc regarder au-delà des murs. C'est cela être ouvert. Même dans le champ économique il faut être créatif, la production peut faire la révolution. Malheureusement, nous sommes souvent confrontés à des murs, des espaces nécessairement fermés.

J.S. : N'est-ce pas à l'instar de ce que disait dans les années 1960 l'historien et critique d'art américain Douglas Crimp ? Il considérait en effet l'institution ou le white cube comme des lieux fermés sur eux-mêmes qui devraient ouvrir leurs fenêtres pour vivre avec le monde, et non pas hors du monde...

P.M.T.: *If problems are local, solutions have to be local too. One has to sweep in front of one's own front door before looking further afield. I tried to show here that every business is important, that it can produce for itself. Obviously, we have to live in an open world. But an open world can only function thanks to the existence of bridges with paths that open outwards. In other words we have to find a way of linking the energies of our home with the energies of the world. In Wall-Street, I borrowed an dynamic economic symbol – the biggest stock exchange in the world – and illustrated it with logos from local businesses. I think that everyone can succeed in their own environment. We have to believe in their commitment.*

J.S.: *What's interesting in this installation is that you transpose the imagery of Wall Street, the "cathedral of the market", onto the walls of Cameroonian streets, where the economy is nascent and struggling. You're overturning the high-income economy in favour of a low-income economy "made in Cameroon".*

P.M.T.: *The verticality of power has a phenomenal negative impact on society. Powerful people have no engagement with the history of colonisation, for example. They don't see their own limits, or the world. That comes from the position they occupy. You can't be open to criticism when you are nourished by money.*

I'm trying to use a horizontal, sociological approach. In my own work too: the way I see it, I'm not making art in the traditional sense, because that resonates like bible that one has to follow ... I'm in art to observe positions, to make functioning prototypes that interrogate the issue of the norm in order for it change.

J.S.: *Wall Street also alludes to the piece Open Wall (2010), in which a multitude of LED logos cover a wall on which the word "ouvert" [open] is written in several different languages. The image of a global, fluid openness.*

P.M.T.: *The unknown is important, it means we have to look beyond walls. That's what being open means. Even in the domain of economics people have to be creative, production can lead to revolution. Unfortunately, we are often confronted by walls, spaces that are unavoidably closed.*

Page suivante

WALL STREET

2004

Enseignes de 10 néons, autocollants / 10 neons signs, stickers

Dimensions variables

Vue d'exposition *Transgressions*, Galleria Continua,
San Gimignano

P.M.T. : Effectivement. Aujourd'hui, où est Babylone ? C'est le système qui est Babylone. Mais qui peut se targuer de ne pas être dans le système ? La question est plutôt : quelle est ma position dans le système ? De mon côté, je veux créer, non pas un antisystème, mais mon propre système à l'intérieur du système, dans une action résistante.

J.S. : En tant que Camerounais, vous êtes l'un des rares artistes dans le circuit international, vous sentez-vous investi d'une mission par rapport à votre pays ?

P.M.T. : Non. Mais, effectivement, le Cameroun fait partie du lot des pays éloignés du circuit de l'art international. J'aurais aimé que les habitants de mon pays, comme ceux de l'autre France, de l'autre Amérique ou de l'autre Bagdad, sentent l'intérêt, ou plutôt la charge, d'un regard quelconque porté par l'autre sur soi.

J.S. : Comment considérez-vous la scène artistique africaine contemporaine ?

P.M.T. : Il n'y a pas de grande différence avec la scène artistique internationale. S'il y a une différence, celle-ci vient du fait qu'il y a une forme d'intégration dans les causes universelles. Il y a toujours eu des démonstrations de l'ordre de l'art contemporain. L'homme s'est toujours battu pour des causes ; et si on dit que ceux qui vont dans la rue font de l'art, alors c'est de l'art. Mais l'essence de l'art n'est pas là, c'est une question d'attitude. Tant que nous n'entrons pas entièrement dans le système, il n'y a rien de vraiment nouveau. Certes, il y a régulièrement ici et là dans le monde des expositions de groupe sur l'art africain contemporain et nous sommes souvent invités à participer aux biennales ou expositions collectives thématiques, mais pouvez-vous me citer un « faiseur » du Sud qui ait été célébré seul au travers d'une exposition monographique dans un grand musée occidental comme le Centre Georges Pompidou à Paris, la Tate Modern de Londres ou le Guggenheim Museum de New York ? Certains disent que la situation aurait évolué, mais ce n'est pas vrai. La situation a évolué par rapport à ceux qui disent que c'est de l'art, mais sinon rien n'a changé. Évoluer veut dire qu'il y a une uniformisation des attitudes, mais aussi ouvrir la porte aux diversités. Même si je ne suis pas à plaindre, les institutions hésitent encore à m'inviter pour une exposition monographique. La tendance est plutôt de chercher sans cesse de nouveaux artistes, que le système va accompagner, faire « monter » puis lâcher pour en faire monter d'autres.

J.S. : Qu'en est-il des artistes africains ou camerounais de votre génération ?

J.S.: Isn't this rather what Douglas Crimp, the historian and art critic, was saying in the 1960s? He considered the institution, or the "white cube", as a place that is closed in on itself, and that must open its windows to live in the world, rather than outside the world ...

P.M.T.: Absolutely. Nowadays, where is Babylon? It's the system itself that is Babylon. But who can boast about being outside the system? The question is rather: what is my position within the system? For my part, I want to create, not an antisystem, but my own system with the system, in an act of resistance.

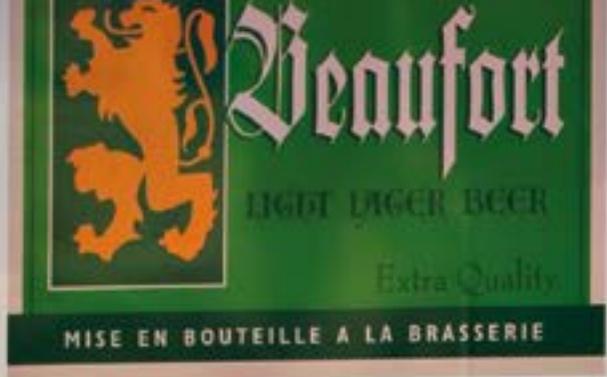
J.S.: You are one of the rare artists from Cameroon on the international circuit, do you feel that you have a mission with regard to your country?

P.M.T.: No. But it's certainly true that Cameroon is one a group of countries that are very far from the international art circuit. I would love for the people of my country, like those from the other France, the other United States, or the other Baghdad, to sense the interest, or rather the weight, of any gaze whatsoever of the Other on them.

J.S.: What do you think of the contemporary African art scene?

P.M.T.: There's no great difference between it and the international art scene. If there is a difference, it stems from the fact that there is a kind of absorption into universal causes. There have always been demonstrations of order in contemporary art. Man has always fought for causes; and if one were to say that those who demonstrate in the street are making art, then that's art. But the essence of art isn't that, it's a question of attitude. As long as we aren't entirely part of the system, there's nothing really new. Of course, there are plenty of group exhibitions of contemporary African artists, here and all over the world, and we are often invited to take part in biennales and themed group exhibitions, but can you cite the name of a single "maker" from the southern hemisphere who has been celebrated with a solo exhibition in one of the major western museums like the Pompidou Centre in Paris, Tate Modern in London or the Guggenheim Museum in New York? Some people say that the situation has improved, but it's not true. The situation has improved in terms of people who accept that it's art, but otherwise nothing has changed.. To improve means that there is a uniformization of attitudes, at the

nt
m



Beaufort
LIGHT LAGER BEER
Extra Quality
MISE EN BOUTEILLE A LA BRASSERIE

Made in
Cameroon



Cameroon
PACKING
Company

DR

Caramelle

Cameroon
tribune




GROCAM

SMS



KILAV
LE DETERGENT AFRICAIN

CRÉATION
Plus




Décoration Etudes Brikas



SONECETRA INTRANSAS
International Transit & Customs Clearing Agency Service
Sole Agent for DALLA - Cameroons
Tel: (237) 43 47 82 - Fax: (237) 43 47 8 3
KOCORON, RENARDY-RIE, 1343 AVENUE 2100 BORDOUX FRANCE

CHOCOLATA



LE COMPLEXE
ROCK FARM

Si





LANGUES
R 3
I K M
LINGU

ONY BROS LTD



AGENCES DE VOYAGES
ET DE TOURISME

maabi

TRAVEL AND
TOURISM AGENCY



LA CLÉ
DES
CHÂTEAUX

LE PALAIS DE LA MICRO



Cameroon-
Live since 08-2





PLANSONE DUTY FREE

2006

Matériaux divers / *Mixed media*
10 m de haut, 10 m de diamètre

Œuvre permanente / Permanent work, Fundación NMAC, Cádiz

P.M.T. : Depuis mon « départ » de l'Afrique, il y a une quinzaine d'années, j'ai pris l'habitude d'y retourner tous les ans et à chacun de mes voyages je trouve toujours du temps pour me rendre chez ceux qui, comme moi, font des choses. Les artistes de ma génération ne se sentent pas « artistes africains », mais « artistes » tout simplement ; ce qui veut dire qu'ils n'ont plus aucun problème pour s'assumer tant qu'on leur donne l'occasion et des moyens d'exister en tant qu'artistes. Je me sens, par ailleurs, de plus en plus en retard sur leur évolution.

J.S. : Quels sont justement les artistes contemporains de votre génération, ou plus jeunes, dont vous vous sentez proche ?

P.M.T. : Je me sens proche de tout le monde, qu'il soit camerounais, africain, américain... Je suis proche de l'humain.

J.S. : À l'occasion de votre exposition personnelle 30 Dream Days With My Dad à l'Institute of Visual Arts de Milwaukee que j'organisais en 2001, vous avez impliqué votre père, qui, la même année, est également apparu à votre place dans un colloque au musée d'art Moderne de la ville de Paris. Ensuite, vous avez invité votre mère à participer à votre exposition Omnes viae Romam ducunt au MACRO – musée d'Art contemporain de Rome en 2004. Pourquoi impliquer vos parents dans vos projets artistiques ?

P.M.T. : Mes parents font partie de ceux que l'on pense et considère comme des personnes sans intérêts. Leur ouvrir les portes du monde nouveau, de mon monde, celui que j'habite, et sillonner avec eux quelques sentiers de mes circuits, c'est leur apporter, à ma façon, mes traditions quotidiennes. Je vais aussi vers eux par amour du jeu et du partage. C'est mon flair qui me conduit vers eux, car ils sont aussi des sources d'inspiration.

J.S. : Le thème de la maison et de la domesticité se retrouve dans votre série d'installation The Falling Houses (2014-2017), une maison retournée, suspendue depuis le plafond, composée de photographies sur une structure en bois.

P.M.T. : La force de certains animaux comme les tortues et les escargots est de pouvoir se déplacer avec leur maison sur leur dos. En tant, qu'êtres humains, nous avons des maisons, mais notre véritable maison se trouve en nous-mêmes. La maison est le portrait de la vie. C'est une autre facette de notre identité. Or cette identité est plurielle. Dans *The Falling Houses*, je représente la maison en laquelle je croyais, que je situe dans un autre cadre, où elle prendra un autre sens. On dit souvent que je raconte des histoires africaines... Peut-être que je parle de l'Afrique, mais mon regard est porté vers le monde. Ainsi je ne raconte pas une histoire africaine,

same time as the door being opened to diversity. I have nothing to complain about, but institutions still hesitate to invite me to put on solo exhibitions. The tendency is rather to keep looking for new artists, that the system will guide and look after, make them "rise" then letting go of them so that others can rise.

J.S.: What's the situation for African and specifically Cameroonian artists of your generation?

P.M.T.: *Since I "left" Africa, about fifteen years ago, I have got into the habit of going back every year, and each trip I always make the time to go and see people who are making things. The artists of my generation don't think of themselves as "African artists", they think of themselves simply as "artists"; which means that they feel quite comfortable when they're offered the occasion and the means to get on with it. Which makes me feel more and more behind the times in terms of their evolution.*

J.S.: Who are the contemporary artists of your generation, or younger, to whom you feel close ?

P.M.T.: *I feel close to everyone, Cameroonian, African, American ... I am close to the human.*

J.S.: On the occasion of your solo exhibition 30 Dream Days With My Dad at the Institute of Visual Arts in Milwaukee that I curated in 2001, you involved your father, who appeared the same year instead of you at a conference at the Musée d'Art Moderne in Paris. Subsequently you invited your mother to participate in your exhibition Omnes viae Romam ducunt at the MACRO, the museum of contemporary art in Rome, in 2004. Why do you involve your parents in your art projects ?

P.M.T.: *My parents are the kinds of people whom one imagines and considers to be people who aren't interesting. Opening the doors of this new world to them – my world, the world I live in – and wandering with them down some of the paths of my different explorations, is a way for me to bring them into my daily traditions. I go towards them as well, with a love of games and of sharing. I use my intuition to go towards them, because they are also sources of inspiration.*

J.S.: There's a theme of the house and of domesticity in your serial installation The Falling Houses (2014-2017),

mais une histoire universelle, comme ce qui transparaît à travers cette maison renversée.

J.S. : Pourquoi avoir choisi de vous installer en Belgique il y a une quinzaine d'années ? Comment situez-vous votre travail et la façon de le mener entre ces deux pôles, belge et camerounais ?

P.M.T. : Si être en Belgique n'est pas la plus simple des postures, c'est mon libre arbitre qui m'a mené ici. J'ai cherché sur une carte le point géographique qui me semblait être le plus au nord par rapport au Cameroun. Je voulais trouver un point haut d'où regarder le monde. Et la Belgique me semblait être ce point. Ce fut un choix de l'ordre de la sensation. Désormais, c'est un lieu de repos pour moi. Malgré tout, au fond, je ne suis jamais « parti » du Cameroun : j'ai les pieds ici, mais ma tête dans la poussière de mon pays. On peut se situer dans un territoire géographique tout en se sentant ailleurs. Et je me sens à Gand comme dans ma brousse de Bayangam. À la différence que, d'ici, il est plus facile de se rendre ailleurs. Le fait de vivre en Belgique me permet de lier les frontières et, par mon attitude, de finir par les effacer. Je relie mes origines à mes nouvelles origines belges, ou plutôt flamandes. Je tire mon inspiration toujours de l'autre côté de la barrière...

J.S. : Que pensez-vous des questions d'identité qui ont été débattues lors des dernières décennies ?

P.M.T. : Les questions d'identité seront toujours à la mode. L'identité est comme le *fashion design* : plus on en parle, plus on s'y perd dans de multiples formes et clonages... La globalisation a beaucoup été débattue en des termes dits « modernes » et, pourtant, la globalisation semble bien être une autre définition de l'identité (économique peut-être ?). On parle aussi de l'art en termes d'ancienneté ou de nouveauté. Et si tout cela représentait d'autres formes d'identités ? Une telle observation sera défendue par les uns et combattue par d'autres... Toutefois, il serait faux de ne pas croire à une identité individuelle. Parler d'une identité collective ou d'appartenance est un peu risqué étant donné sa complexité, le mélange de mœurs...

J.S. : Que vous évoque la situation globale de migration que le monde connaît aujourd'hui ?

P.M.T. : Le monde a toujours migré, malheureusement, on voit plutôt la migration extérieure alors qu'il existe une très forte migration intérieure. Par exemple, que ce soit en France ou en Belgique, ces deux pays ont toujours bénéficié de l'immigration. Nous regardons l'immigration de notre point de vue actuel, en

upside-down houses hung from the ceiling, made of photographs on a wooden structure.

P.M.T.: *The strength of animals like tortoises and snails is that they carry their houses with them on their backs. As human beings, we have houses, but our real house is located within ourselves. A house is a portrait of a life. It's another facet of our identity. But this identity is plural. In The Falling Houses, I made the house I believe in, that I have situated in another context, where it takes on a different meaning. It's frequently said that I am telling African stories ... Perhaps I'm speaking of Africa, but my gaze is out towards the rest of the world. I'm not telling an African story, but a universal story, what is visible through this upside-down house.*

J.S.: What made you choose to move to Belgium fifteen years ago ? How do you situate your work and the way you organise it between these twin poles, Belgian and Cameroonian ?

P.M.T.: *Being in Belgium isn't the simplest position, but it was freedom of choice that brought me here. I was looking on the map for the geographical point that seemed furthest north from Cameroon. I wanted to find a high place from which to look at the world. And Belgium seemed to me to be that point. It was a choice that was like an instinct. From that point on it has been a place of relaxation for me. In spite of everything, fundamentally I've never "left" Cameroon: I have my feet here, but my head is in the dust of my country. One can be physically in a geographical territory whilst having the sensation that one is elsewhere. And I feel in Ghent as if I were in the bush in Bayangam. With the difference that here, it's easier to get somewhere else. The fact of living in Belgium allows me to link borders together, and with my mindset I erase them. I link my origins to my new Belgian, or rather Flemish, origins. I always take my inspiration from the other side of the barrier ...*

J.S.: What do you think of the issues around identity that have been debated over the last decades?

P.M.T.: *Debates about identity are always in fashion. Identity is like fashion design: the more it's talked about, the more you get lost in its multiple forms and copies ... Globalisation has been much discussed in terms that are considered "moderns" and yet it seems that globalisation is another definition of identity (economic, perhaps?). Art is also talked about in terms of age or newness. What if all*

voulant faire de la politique, du social, de l'humanisme, mais cela n'a rien à voir. L'immigration n'est pas suffisamment abordée comme un bienfait pour l'humanité ; nous voyons plutôt ce phénomène comme un fléau. Personnellement, j'ai décidé de venir en Belgique or je n'estime pas être un immigré, je préfère plutôt me considérer comme un explorateur. Nous n'arrivons pas à percevoir les explorateurs parmi les immigrés. Je ne fais pas de militantisme pour autant, même s'il est vrai que j'aborde parfois ces thématiques dans mes œuvres. La véritable solution reste de permettre à l'humain d'être libre là où il se trouve.

J.S. : Comment considérez-vous le monde globalisé d'aujourd'hui ?

P.M.T. : La globalisation est une notion dépassée. Je préfère parler de la « localisation des blocs », je m'intéresse à « déblocaliser le monde ». Je suis né dans un monde global dans lequel il y avait déjà des blocs, notamment celui de la francophonie. Aujourd'hui, le monde parle d'économie globalisée, parce que nous sommes globaux par l'économie, mais ce n'est pas uniquement cela. Nous avons parlé d'une nouvelle forme de socialisation universelle qui est « humanisante », qui fédère. Il faut, peut-être, retrouver de nouvelles expressions pour redynamiser la pensée. L'homme crée des blocs de pensée, des blocs d'attitude, des blocs de faisabilité, des blocs de possibilité... Je veux aller vers une nouvelle globalisation, plus humaine, plus universelle, c'est cela qui m'intéresse dans mon expression artistique.

J.S. : C'est cette expérience de rencontres de rituels différents, cette expérience d'étranger permanent, de nomade que vous recherchez dans votre démarche ? Que signifie pour vous cette notion d'étranger, de différences ?

P.M.T. : J'ai eu la chance de sillonner d'autres pays et je me sens davantage voyageur qu'autre chose. En rencontrant les autres, j'ai découvert et compris que l'esprit de l'homme reste toujours le même d'où que l'on vienne. Nous avançons partout selon les rites et rituels locaux de notre lieu de vie. Nous rêvons de lointain et, à l'arrivée, c'est toujours le même recommencement. L'étranger, c'est celui qui sait prendre soin de l'autre avec toute sa différence. L'autre, c'est le reflet du moi dans son propre cadre. En 2000, lors de la 5^e Biennale de Lyon autour du *Partage d'exotismes*, Jean-Hubert Martin, alors commissaire de la manifestation, m'invita à proposer une idée. J'aurais pu prendre le parti de parler de mon exotisme « africain » en apportant des masques et autres herbes traditionnelles, mais j'ai préféré présenter

these things were just different forms of identity ? Such an observation would be vigorously defended by some and attacked by others ... But it would be false not to believe in individual identity. Talking about collective identity or belonging is a little risky, given how complex it is, the mixing up of customs ... which would reject the idea of identity simply through filiation.

J.S.: What do you think about the current global situation with regard to migration?

P.M.T.: *The world has always migrated, unfortunately people tend to think of immigration from outside when of course there is significant interior migration as well. For example whether in France and Belgium, both countries have always benefited from immigration. We see immigration from a contemporary perspective, wanting to exploit it politically, or for social or humanitarian reasons, but all that has nothing to do with it. Immigration isn't sufficiently dealt with as a benefit for humankind; we see it rather as a kind of scourge. Personally, I decided to come to Belgium even though I don't think of myself as an immigrant, I prefer to think of myself as an explorer. We fail to recognise the explorers among the immigrants. But this doesn't make me an activist, even if it's true that sometimes I deal with these themes in my work. The real solution is to allow human beings to be free wherever they are.*

J.S.: What do you think of the globalised world of today?

P.M.T.: *Globalisation is an out-of-date notion. I prefer to talk of "localisation of blocs", I'm interested in "deblocalising the world". I was born in a global world in which there were already blocs, particularly the Francophone bloc. Nowadays we talk about a globalised economy, because we are global through the economy, but it's not only that. We've talked about a new form of universal socialisation that is "humanising", which federates. Perhaps we need to find new expressions to bring a new dynamism to thought. Man has created blocs of thought, blocs of attitude, blocs of feasibility, blocs of possibility ... I would like to move towards a new globalisation, more human, more universal, that's what I'm interested in expressing through my art.*

J.S.: Is it the experience of encountering different rituals, the experience of being a permanently stranger,



une vieille voiture japonaise (une Toyota KE70) qui avait été vendue par un Belge à un Camerounais. Cette voiture était vieille pour le vendeur belge et neuve pour l'acheteur camerounais. Ce dernier adorait et vénérât ladite voiture, objet pourtant contraire à ses rites traditionnels, le plus souvent ancrés dans des masques et autres gris-gris. En même temps, ces mêmes masques et autres gris-gris étaient devenus les objets de rites et de spéculations en Occident. Avec cette œuvre intitulée *Vieille Neuve* (2000), je montrais que l'Afrique avait choisi la technologie comme nouvelle tradition pendant que l'Occident misait sur le masque africain, d'où le sens propre du concept de « partage d'exotisme ».

J.S. : Vos expositions se jouent souvent « des déviances voire des certitudes et autres croyances visuelles universelles » selon vos propres mots. Par quel type d'expériences voulez-vous amener le public à déjouer ses propres systèmes de croyances ?

P.M.T. : Mes propositions sont un peu comme un tube à essai. On ne peut pas savoir ce qui va se produire. Je ne peux jamais savoir l'effet qu'une exposition va produire. Chaque visiteur est un élément chimique dont on ne connaît pas la composition. Il traîne avec lui ses joies et ses peines. Une exposition n'est qu'un miroir où chacun doit se regarder tel qu'il est et se comprendre. Mais face à toute cette diversité, je ne peux savoir quel type d'expérience je vais provoquer.

J.S. : La notion de rituel est transversale et crée des passerelles entre vos œuvres. Dans quelle mesure les rituels et cérémonies sont-ils une source d'inspiration pour vous ?

P.M.T. : Les rituels sont comme des relais entre mes œuvres. Toutes se tiennent entre elles. Il en est de même de cette histoire que je me raconte à moi-même ainsi qu'à tous ceux qui me suivent. Il s'agit en fait toujours d'une seule et même histoire. Chaque jour, j'y reviens, j'essaie de la réécrire, de la recalibrer, de l'effacer partiellement, ou encore de la restructurer. C'est comme dans la vie. Je ne voudrais pas donner l'impression que je suis en quête d'originalité. Je suis en quête de sincérité. Je veux être en paix avec moi-même. Les personnes qui me « donnent la main » sont comme des « occasions », des « clins d'œil » ou des « coups de foudre ». Chaque nouvelle relation amène à une nouvelle expérience de vie et à éprouver cette sensation de chaleur qui nous traverse, même si on ne peut prédire ce qu'il se passera dans le temps.

J.S. : Les calebasses reviennent de manière récurrente dans votre travail. C'est un objet universel, un réceptif, ou bien un instrument avec une résonance particulière.

of being a nomad, that you are seeking in your practice ? What does the idea of the stranger, of difference, mean to you?

P.M.T.: *I've been lucky enough to travel in different countries and I feel more of a traveller than anything else. When I meet other people, I discover and understand that the spirit of man is the same wherever one comes from. In every place we advance according to the local rites and rituals of where we live. We dream of distant places, and when we get there it's always the same starting over. The foreigner is the person who knows how to look after the other, in spite of his difference. The Other is the reflection of myself in another context. In 2000, during the 5th Lyon Biennale that was themed around Partage d'exotismes, Jean-Hubert Martin, the curator of the event, invited me to put forward an idea. I could have decided to talk about my "African" exoticism, with masks and traditional herbs, but I preferred to show an old Japanese car (a Toyota KE70) that had been sold by a Belgian to a Cameroonian. This car was old for the Belgian seller and new for the Cameroonian purchaser. The Cameroonian adored and venerated the car, which was nonetheless an object quite different to the objects of his traditional rites, usually masks and other talismans. At the same time, these masks and other talismans have become objects of rites and speculation in the West. In the piece entitled *Vieille Neuve* (2000), I showed how Africa chose technology as a new tradition while the west was investing in African masks, giving rise to the real meaning of the concept of "shared exoticism".*

J.S.: Your exhibitions often play with "deviances, indeed certitudes and other universal visual beliefs", as you put it. What kind of things do you want to encourage the public to experience to frustrate their own systems of belief ?

P.M.T.: *My propositions are a bit like a sample tube. You can't really know what's going to happen. I can never know the effect that an exhibition is going to have. Each visitor is a chemical element whose composition is unknown. She brings her own joy and pain with her. An exhibition is no more than a mirror in which each person must look at themselves as she is and understand herself. But in the face of all this diversity, I can't know what kind of experience I'm going to trigger.*

THE FALLING HOUSE

2014

Tirages photographiques sur bois / *Photographic print on wood*
Environ 3 x 2 x 2 m

I Love You!, Kunsthaus Bregenz

Vous les utilisez évidées et assemblées au mur. Les Calebasses sont aussi reconnues dans la médecine traditionnelle pour leurs vertus thérapeutiques. De quelle manière utilisez-vous ces objets ?

P.M.T. : Au départ, une calebasse est un contenant végétal utilisé pour conserver des liquides, des graines ou des décoctions. La forme pourrait renvoyer à un objet qui pourrait signifier l'enfantement. Ces interprétations varient selon les cultures que la calebasse traverse. C'est également un objet décoratif. En réalisant cette œuvre, je me suis rappelé une nouvelle intitulée *The Magic Calabash* (1998) de Nana Grey-Johnson. J'ai aussi découvert que la calebasse était considérée comme un objet typiquement tropical, qui n'existait pas dans la civilisation occidentale sous cette forme du moins. J'ai pensé que c'était un objet magique. Je voulais aussi répondre à une injonction péjorative. En Afrique, lorsqu'un film parle des us et coutumes locales, on parle d'un « film-calebasse ». Mais qui est supposé juger de ce qui est bon ou de ce qui ne l'est pas ? Ces considérations correspondent généralement à des postures suprémacistes ou associées aux tenants d'un certain pouvoir difficile à cerner... Enfin, l'accumulation des Calebasses renvoie à l'abondance. En 2008, j'ai présenté pour la première fois une œuvre en Calebasses dans l'exposition *Testigos Witnesses* à la Fundación NMAC à Cadix en Espagne. La calebasse est un objet qui permet de représenter la nature et qui propose de nouvelles formes contenues à l'intérieur d'elle-même. Un tel objet chargé de rituels est un début de « magie ». Je rends hommage à ce « commencement » de la pensée. C'est un objet qui pousse à s'émouvoir et à proposer des formes. Lorsque je faisais le tour du « marché B » à Bafoussam dans l'ouest du Cameroun, j'essayais d'acquiescer toutes les Calebasses présentes. Ce n'était jamais suffisant, il m'en fallait toujours davantage. Les vendeurs sur les étals pensent que je suis un magicien. Pourtant, ce sont eux les magiciens.

J.S. : J'ai lu que des archéologues ont découvert des traces de Calebasses datant de -12000 av. J.-C. en Zambie, en Thaïlande, mais aussi au Pérou. Depuis, elles sont aussi apparues dans des régions du sud de l'Europe et notamment dans le sud-ouest de la France où on la nomme la coloquinte. La calebasse est un objet qui a réussi à migrer, à trouver sa propre forme d'évolution dans différents territoires et sur différents continents.

P.M.T. : Effectivement. Certains ont transformé cet objet qui est devenu le bras séculier des dieux, par lequel ils envoient des bénédictions. Le magicien du village est perçu comme l'égal le commun des dieux. On ne le voit pas seulement comme un magicien, mais comme quelqu'un qui peut apporter des solutions et des réponses.

J.S.: The notion of the ritual is transversal and creates bridges that link your pieces. To what extent are rituals and ceremonies a source of inspiration for you ?

P.M.T.: *Rituals are like batons that are passed from one piece to another in my work. They are all maintained throughout. It's the same thing with the story I tell myself and all those who follow me. It's all one and the same story. Every day I go back to it, I try to rewrite it, to recalibrate it, to partially erase it, or to restructure it. It's the same thing with my life. I wouldn't want to give the impression that I'm seeking to be original. I'm seeking to be sincere. I want to be at peace with myself. The people who "give me their hand" are like "opportunities", "a nod and a wink" or a kind of "lightning strike". Every new relationship leads to a new life experience and a way of experiencing this feeling of warmth that suffuses us, even if it's impossible to predict what will happen afterwards.*

J.S.: The calabash, or gourd, makes frequent appearances in your work. It's a universal object, a container, or an instrument with a very particular timbre. You empty them out and assemble them on the wall. The calabash is also recognised in traditional medicine for its therapeutic qualities. In what way do you use them ?

P.M.T.: *A calabash is a vegetable that can be used as a container to hold liquids, grains or decoctions. Its shape makes you think it could be an object that signifies giving birth. These interpretations vary in the different cultures that use the calabash. It's also a decorative object. When I made this piece, I was thinking of a story called *The Magic Calabash* (1998) by Nana Grey-Johnson. I discovered that the calabash was considered to be a typically tropical object, that doesn't exist in western civilisation, or at least in this form. I thought of it as a magic object. I also wanted to respond to certain pejorative connotations. In Africa a film that includes local habits and customs is known as a "calabash film". But who is supposed to judge what is good and what isn't? These opinions correspond generally to ideas of supremacy or are associated with those who possess a certain power that is difficult to pin down... Anyway, the grouping of these calabashes suggests abundance. In 2008, I showed a piece made of calabashes for the first time as part of the exhibition *Testigos Witnesses* at the Fundación NMAC in Cadiz, in Spain. The calabash is an object that makes it possible to represent nature and*

J.S. : Vous avez réalisé récemment au Cameroun une série de photographies prises lors de rituels. Quel en était l'objectif ?

P.M.T. : Ces photographies ont été prises au cours de cérémonies qui s'organisent de manière spontanée. Elles entrent dans l'ordre du quotidien. Nous adoptons nous aussi au quotidien une certaine façon de nous comporter, que ce soit lorsque l'on prépare un café ou que l'on part en promenade. Des rituels existent dans toutes nos relations et nos actions. Parfois on les célèbre. C'est une façon de ne pas se perdre soi-même. La réalité nous repousse et nous éloigne de nous-mêmes. Parfois, il faut laisser s'exprimer le bel animal qui réside en nous.

J.S. : Vous jouez ainsi naturellement avec les clichés que nous pouvons avoir de l'Afrique, notamment à travers les objets que les touristes ramènent de leurs voyages. Qu'est-ce qui vous intéresse dans le fait de jouer avec ces éléments culturels et d'en brouiller les codes et repères ?

P.M.T. : J'utilise justement ces objets car ils sont emplis de contradictions. Par exemple, dans la période coloniale française, une certaine explication qui accompagne la « sculpture colon » raconte qu'un colon blanc a demandé au sculpteur noir de le sculpter. Le colonisé accepte de sculpter le colonisateur blanc en Noir habillé des vêtements du colon. Autrement dit, l'histoire montre que le colonisé noir a accepté une part du colon, n'est-ce pas ?

Le revers moins joli de la colonisation, notamment sur le plan identitaire, montre néanmoins qu'une grande partie de la tradition du colonisé a été remplacée par celle du colonisateur. Essayer de le dire par les armes n'aurait pas fonctionné et serait une grave erreur. L'homme aura sans doute davantage de chances d'être compris en le disant par la raison, autrement dit, en inventant, en utilisant un nouveau langage universel.

J.S. : Dans ce même esprit, vous avez créé vos premières Poupées Pascale en 2007, qui jouent du contraste entre la préciosité du cristal dans lequel elles sont réalisées, et des éléments de leurs parures à partir d'objets trouvés. Qu'évoquent ces nouveaux fétiches contemporains ?

P.M.T. : À l'origine, c'est un leurre qui m'a inspiré la première série de *Poupées Pascale*. Je me promenais à Venise et soudainement j'ai vu au loin une forme que j'ai associée à une statue tribale faite en verre de Murano. En m'approchant, je me suis finalement rendu compte qu'il s'agissait d'un simple vase. Les *Poupées Pascale* sont des invitations à rejoindre les frontières et les identités tout en observant un monde de création. J'ai réalisé

offers new forms within its own interior. Such an object, freighted with ritual, is the inspiration for "magic". I'm paying homage to this "initiation" of thought. It's an object that can be disturbing, and suggests new shapes. When I went round the "B market" in Bafoussam in western Cameroon, I wanted to get hold of all the calabashes I saw. It was never enough, I still needed more. The stallholders think I'm a magician. But they're the ones who are magicians.

J.S.: *I've read that archaeologists have discovered evidence of calabashes that date back to 12,000 years BCE, in Zambia, Thailand, and Peru. More recent ones have been found in southern parts of Europe, particularly in south-west France where it's called a coloquinte. The calabash is an object that has migrated and has found its own kind of evolution in different places and on different continents.*

P.M.T.: *It's true. In some places this object has been transformed and has become the secular arm of the gods, through which people offer blessings. The village magician is seen as being in communion with the gods. He's not simply considered to be a magician, but someone who can offer solutions and answers.*

J.S.: *You recently took a series of photographs of rituals in Cameroon. What was your objective ?*

P.M.T.: *These photographs were taken during ceremonies that take place spontaneously. They are part of everyday life. We also have adopted into our daily life certain habits, whether making coffee or going for a walk. Rituals exist within all our relationship and actions. Sometimes we celebrate them. It's a way of not getting lost. Reality pushes us away from ourselves, distances us from ourselves. Sometimes we have to let ourselves express the fabulous animal inside us.*

J.S.: *You play very naturally with the kinds of clichés that we might have of Africa, specifically the kinds of objects that tourists bring back from their travels. What is it that interests you about playing with these cultural artefacts and muddling up the codes and frames of reference ?*

P.M.T.: *I use these objects precisely because they are filled with contradictions. For example, during the French colonial era, an explanation alongside the "settler*



COLORFUL CALABASHES

2014
Peinture sur calabasses / *Painted calabashes*
9,2 x 2,7 x 0,5 m
Update!, Galleria Continua, San Gimignano
Photo Ela Bialkowska



cette série car je voulais révéler la magie qui se cache dans la forme originelle d'une sculpture. Pourquoi une sculpture peut-elle être considérée comme magique alors que l'on ne peut pas percer son mystère ? Il est impossible de comprendre ce qui se passe dans la matière et plus précisément dans le bois qui constitue la statue. C'est aussi une façon pour moi de prolonger le phénomène de la création. Les hommes taillent le bois, la pierre et plus généralement dans la matière pour représenter des formes particulières. Je ne voulais pas utiliser le même matériau et finalement faire la même chose. Je souhaitais rendre hommage à ceux qui ont, par le passé, taillé la matière. Pour cela, je devais trouver un matériau qui soit le prolongement de leur action et de leur génie. Les sculptures ont été réalisées en Italie, d'où je pouvais, d'une certaine manière, relier le continent européen au continent africain. Ainsi ces œuvres représentent en elles-mêmes un ensemble de diversités formelles, car sculpter dans le bois est très différent de sculpter une matière qui joue avec le chaud et le froid. Ici, les cultures se rencontrent et se racontent dans un temps très rapide.

J.S. : Pourquoi les avoir appelées Poupées Pascale ?

P.M.T. : Tout simplement parce que j'en suis à l'origine et rappelons-nous en même temps que comme dans les billets « Afro » se cache derrière « Pascale » le désir du renouvellement et du changement. Je suis en permanence en phase de renouvellement et de remise en question. Ces œuvres correspondent aussi à cette quête des identités qui constituent et irriguent ma démarche. Je souhaite aller à la rencontre de ces éléments sur lesquels j'essaie de garder un œil d'enfant dans le processus de la fabrication et des expériences qui m'habitent. La succession des événements que je rencontre fait partie de ma structure. Ce sont eux qui donnent forme à mes chapelets d'expériences.

J.S. : Au départ les Poupées Pascale étaient présentées non pas sur des socles ni sur le sol, mais sur des troncs d'arbres. Pourquoi ? Fallait-il un enracinement ?

P.M.T. : Poser les *Poupées Pascale* sur des troncs d'arbres permet de simplement symboliser le lien entre la terre et le ciel, entre l'univers ou le cosmos.

J.S. : Les Fetish Walls (2019) sont réalisés avec des clous comme pour certains rituels de la culture africaine. Que représentent-ils ?

P.M.T. : Les *Fetish Wall* sont liés aux incompréhensions de nos fermetures. En tant qu'humains, nous sommes des murs ambulants.

sculpture” explains that a white settler asked the black sculptor to sculpt him. The colonised person agreed to sculpt the white settler as a black person wearing settler’s clothing. In other words, history shows us that the black colonised person partially accepted the settler, isn’t that so? The not-so-pretty side of colonisation, particularly in terms of identity, shows that many of the traditions of the colonised were replaced by the traditions of the coloniser. Trying to do it through weapons wouldn’t have worked and would have been a grave error. Man would certainly have had more chance of being understood by doing it through reason, in other words by inventing, by using a new universal language.

J.S.: In a similar spirit, you created your first Poupées Pascale in 2007, which play with the contrast between the affectation of the crystal glass that they’re made of, and the elements of their trimmings that are made of found objects. What do these new contemporary fetish dolls allude to ?

P.M.T.: *It was actually a figment of the imagination that inspired the first series of Poupées Pascale. I was wandering around Venice and all of a sudden I saw in the distance a form that reminded me of a tribal statue, made of Murano glass. As I got closer I realised it was just a vase. The Poupées Pascale are like invitations to join borders and identities by looking at a world of creation. I made the series because I wanted to locate the magic that is hidden within the original shape of a sculpture. How can a sculpture be considered to be magic when it’s impossible to penetrate its mystery ? It’s impossible to understand what’s going on in the matter, in the wood itself that the statue is made of. It’s also a way for me to prolong the phenomenon of creation. Men carve wood, stone, other matter, to make particular forms. I didn’t want to use the same materials and ultimately make the same thing. I wanted to pay homage to those in the past who carved. To do that I had to find a material that would be a kind of continuity of their acts and their genius. The sculptures were made in Italy, where I was able in a way to link the European continent to the African continent. So the works represent in themselves a group of formal diversities, because sculpting in wood is very different to sculpting a material that contains both hot and cold. Here, cultures meet and narrate in a very brief period of time.*

POUPÉES PASCALE

2010
Cristal, matériaux divers / *Crystal, mixed media*
Photo Ela Bialkowska, OKNO Studio



J'imagine des symboliques pour démêler ces murs d'incompréhension. Je dis souvent que nous sommes comme des blocs de glace. Ce travail est une façon d'indiquer la méthode de survie que propose le sens de la sculpture classique Nkondi du bas Congo. Les *Fetish Walls* sont une simulation des « fétiches à clous », juste une simple esquisse d'une vision plastique qui voudrait interpréter ou s'inspirer de cette esthétique d'une méthode de soins traditionnels, passée au crible des temps actuels. Le Nkondi dérive du verbe « konda », qui signifie « chasser » ; Nkondi signifie donc le « chasseur », qui traque et attaque le mal, immobilise les malfaiteurs, les sorciers de mauvais augure, bref, tout ennemi planqué dans l'ombre.

J.S. : Le masque africain est très présent dans votre œuvre depuis de nombreuses années (Au Fil de l'Eau [2013] – votre œuvre permanente sur les rives de Saône –, les Poupées Pascale...). Que représente ce masque ? Que dit-il ?

P.M.T. : Les masques que j'emploie sont, de façon logique, des références à l'esthétique des masques africains, car ils sont liés à mon univers et à ma culture. J'aurais pu utiliser des masques coréens ou grecs et justifier ce choix, car ils font aussi partie de la *partition universelle* de l'être en tant que production de l'homme. Utiliser des références nourries par ma culture me semble plutôt naturel.

Les masques sont aussi apparus notamment dans une pièce intitulée *Kids Mascarades* (2009) dans laquelle plusieurs enfants, revêtant des masques folkloriques, évoluent, marchent, courent, jouent... Ici, au-delà du rapport à mon côté bambin, je tentais de démontrer que les enfants portent généralement mieux les masques que les adultes. Or, un enfant ne se voit pas comme un enfant, mais comme un homme. Mon propos, à travers cette mise en scène anthropologique et critique, tendait à dénoncer la façade, ou plutôt le masque, que les hommes doivent parfois porter. Ce qui fait que les enfants sont d'autant plus une richesse.

D'autre part, j'ai récemment développé une série d'œuvres intitulée *Les Faux Masques* dans laquelle j'aborde le thème de la véracité, notamment autour de la question : « Comment en arrive-t-on à déterminer ce qui est véritable et véridique ? »

J'effectue à travers l'utilisation du masque un travail esthétique de détournement qui façonne l'œuvre. Son utilisation est une autre façon de dire que nous sommes dans une époque où le masque est omniprésent, particulièrement d'un point de vue social. D'ailleurs, si tout le monde joue un rôle et l'a toujours fait, l'ère des réseaux sociaux a sensiblement accentué ce phénomène.

J.S.: Why did you call them Poupées Pascale ?

P.M.T.: *Simply because I am behind them and let's not forget at the same time that, just as with the Afro bank notes, hiding behind "Pascale" is the desire for renewal and change. I am in a permanent phase of renewal and questioning. These pieces also correspond to the quest for identity that constitutes and irrigate my work. I wanted to keep the sense of an active encounter with the elements I use, to try to maintain my child's vision of the process of fabrication and the experiences that preoccupy me. The succession of events that I experience are part of my structure. They are what form my rosary of experiences.*

J.S.: Originally the Poupées Pascale were not on displayed on pedestals or on the ground, but on tree trunks. Why ? Did they need to put down roots ?

P.M.T.: *Placing the Poupées Pascale on tree trunks was a simple way of symbolising the link between the earth and the sky, with the universe and the cosmos.*

J.S.: Fetish Walls (2019) are made with nails like in certain rituals involving African sculpture. What do they represent ?

P.M.T.: *Fetish Walls are linked to the incomprehension of our being closed. As human beings, we are like moving walls. I'm imagining symbolic ways of dismantling these walls of incomprehension. I often say that we are like blocks of ice. This work is a way of revealing a method of survival proposed in classical Nkondi sculpture from the lower Congo. Fetish Walls are a replica of "nail fetishes", a kind of simple sketch of the artistic notion of interpreting, or being inspired by, an aesthetic tradition, in this case one drawn from a form of traditional medicine, passed through a contemporary filter. The word Nkondi comes from the verb "konda", which means "to hunt"; Nkondi signifies therefore the "hunter", who stalks and attacks evil, towers over wrongdoers and witches of ill omen – basically every enemy that's hiding in the shadows.*

J.S.: The African mask has for a long time been an important part of your work (Au Fil de l'Eau [2013], with a permanent sculpture on the banks of the Saône, the Poupées Pascale ...). What does this mask represent ? What it is saying ?

J.S. : Dans votre travail apparaissent de manière régulière deux séries de masques dont certains sont titrés Masques Bronzés (2019) et d'autres Masques Délavés (2015). Pourriez-vous expliquer la signification de cette typologie de masques ?

P.M.T. : Les masques sont les dépositaires d'une certaine histoire. Qu'est-ce qui pourrait constituer la valeur d'un masque « africain » ou « classique » en ce sens qu'il fait partie d'une histoire des formes lointaine ? La valeur pourrait se situer dans l'histoire, dans son utilité, dans ses origines, dans sa qualité esthétique. Les initiateurs de ces masques ou les héritiers de ces masques n'en ont pas la même perception que le consommateur mondain. Sur la scène de distribution des masques, des explications par rapport à leur âge, à leurs origines ou à leur intérêt culturel tentent de justifier cette « valeur ». Mais la personne qui vend un masque le vend pour gagner de l'argent. Certains les détournent ou les reproduisent pour qu'ils ressemblent à des masques plus rares ou plus coûteux. Je souhaite décapier les masques de ce type d'actions qu'ils ont subi. Je veux faire couler tout le maquillage de leur surface pour revenir à leur essence. En décapant ces masques, je leur redonne leur authenticité, d'où le titre de la série : *Masques Délavés*. Les *Bronzés* portent des paires de lunettes qui ne sont que des symboles pour envoyer des signaux. Je distille toujours un peu d'humour dans mon langage plastique.

J.S. : Est-ce une allusion à certaines personnes qui ont souhaité « délayer » leur propre peau comme Michael Jackson et bien d'autres ?

P.M.T. : J'y fais allusion ainsi qu'au « décapage intellectuel ». Je pense à l'essai *Peau noire, Masques Blancs* (1952) de Frantz Fanon. L'individu noir, à partir du moment où il entre dans la civilisation occidentale, adopte des attitudes occidentales et est perçu comme étant « blanc ». Frantz Fanon parle de la colonisation et de ses conséquences. Le fait que le masque soit délavé est en partie lié à ce qu'il développe dans ce livre. Décapier ce masque est une forme de provocation. Il faut avouer que je « titille » la normalité des choses pour retrouver la « chose normale ». Je veux aller au cœur, à l'origine, faire le portrait d'une inspiration. Ce sont des gestes qui nourrissent mes questionnements et mes problèmes existentiels. Je prends des choses qui pourraient paraître sacrées et je les désacralise. Je peux ainsi toucher l'histoire de la colonisation à travers la sculpture.

J.S. : Certaines figures humaines, comme vos Flâneurs (2010-2019), viennent ajouter une sorte de charge narrative à vos expositions, en même temps qu'elles sont les premières observatrices des œuvres. Quel rôle jouent-elles dans vos expositions ?

P.M.T.: *The masks that I use are obviously references to the art of African masks, because they are linked to my world and my culture. I could have used Korean or Greek masks and justified the choice, because they are also part of the universal music of being, also made by human beings. Using references nourished by my own culture seems more natural to me.*

The masks also appeared in a piece called Kids Mascarades (2009) in which several children, wearing folkloric masks, walk, run and play ... Here, beyond the connection with my own inner child, I wanted to show that children wear masks better than adults do. But children don't think of themselves as children but as people. My point, in this anthropological and critical performance, is to denounce the façade, or rather the mask, that people often have to wear. The way that children act is so much richer. More recently I developed a series of pieces called Les Faux Masques [Fake Masks] in which I deal with the theme of truth, around the question: "How can we determine what is authentic and genuine?"

Using masks I created an artistic work of appropriation that fashioned the piece. Using masks is another way of saying that we are in an era where the mask is omnipresent, particularly from a social point of view. Indeed, although everyone is and always has been playing a role, the era of social networking has markedly accentuated the phenomenon.

J.S.: Two series of masks appear regularly in your work, in Masques Bronzés (2019) and in Masques Délavés (2015). Can you explain what the typology of these masks signifies?

P.M.T.: *Masks are the depositaries of a certain history. What is the value of an "African" or "classical" mask, in the sense that it's part of a history of far distant forms? Their value could be sited in their history, in their usage, in their origins, in their aesthetic quality. The originators and inheritors of these masks don't have the same perception*

Pages suivantes

POUPÉE PASCALE

2010 (page de gauche)

2019 (page de droite)

Technique mixte sur cristal / *Crystal, mixed media*

Photo Ela Bialkowska, OKNO Studio









P.M.T. : *Les Flâneurs*, c'est vous, moi, tout le monde. Ils sont chargés du poids de leur histoire, de leur parcours. Ils portent des attributs qui nous rappellent une certaine histoire, dont nous sommes les héritiers. *Les Flâneurs* sont des *Sculptures Colons*. Je me suis approprié divers symboles qui ont résisté à certains échanges culturels à travers le temps.

Les colons traversaient des continents. Ils se pensaient parfois plus forts que d'autres peuples. Ils avaient pour ambition de faire œuvre de « civilisation » d'une manière naïve ou très sensée. Mais sur le chemin, ils ont rencontré d'autres individus qui se sont retrouvés à devoir accepter ou subir leurs intentions. Les *Sculptures Colons* relatent cette rencontre entre l'Europe exploratrice, civilisatrice ou dominatrice. Elles sont l'objet-symbole qui permet d'identifier la rencontre visuelle entre deux peuples. Dans les *Sculptures Colons*, le visage de l'individu est généralement noir tandis que son corps est habillé d'attributs occidentaux, coloniaux. Dans ce contexte, son visage est noir, alors qu'il aurait dû être blanc. Mais le « fabricant » du colon est noir et il a décidé de s'approprier les attributs vestimentaires du colon blanc. Je trouve intéressant qu'il existe un objet pour représenter d'une manière triviale ce moment de rencontre entre les civilisations. J'ai l'impression que d'un côté comme de l'autre, il y reste des traces. J'ai refait certains de ces *Flâneurs* en bois sculptés dans de la résine, un matériau contemporain qui m'a permis de les agrandir, mais aussi de les alléger. De cette façon, je tente de nous délester de ce fardeau que nous traînons comme un boulet. Nous traînons derrière nous notre histoire commune, qui est le fruit de cette rencontre entre diverses civilisations. Nous en sommes les héritiers contemporains, mais nous n'avons jamais été les auteurs de ces événements historiques. Pourtant, nous les vivons dans notre chair... C'est quelque chose qui peut s'exprimer soit de manière verbale, soit comportementale. *Les Flâneurs* évoquent peut-être aussi la sentinelle. Ils nous rappellent que cette histoire que nous partageons est un sujet qu'il faut traiter d'une manière humaine sans tenir compte du fait que l'on vient de l'Est ou de l'Ouest. J'ai choisi de les appeler *Flâneurs*, car je ne voulais pas les nommer *Les Colons*. Cela aurait été trop connoté. Mais ceux qui les observent peuvent s'interroger et essayer de comprendre cette histoire coloniale surtout s'ils la connaissent. Ils peuvent se demander : « Qui est ce Flâneur ? » *Le Flâneur*, c'est tout le monde. J'adopte une perspective « situationniste », c'est-à-dire qui rase toutes les frontières et qui essaie d'aller au fondement des incompréhensions, pour en ressortir, non pas avec une solution, mais avec un constat.

Page précédente

FETISH WALL

2019

Clous rouillés et peinture / *Rusted nails, paint*

Dimensions variables

Una cosa non esclude l'altra - Michelangelo Pistoletto & Pascale Marthine

Tayou - Galleria Continua, San Gimignano

Photo Ela Bialkowska, OKNO Studio

of them as the worldly consumer. In the commerce of these masks, explanations to do with their age, their origins or their cultural value are a way of trying to justify this "value". But the person who sells a mask is selling it to make money. Some people alter them or make reproductions so that they resemble rarer or more costly masks. I'd like to strip these masks of the acts that they have endured. I want to make all the face paint run off their surfaces to return to their essence. By stripping these masks, I give them back their authenticity, which explains the title of the series, Masques Délavés [Washed Masks]. The Bronzés [Suntanned] are wearing glasses, which are just symbols for sending out signals. I always use a bit of humour in my artistic language.

J.S.: Are you making an allusion to certain people who seem to want to "wash" their own skin, like Michael Jackson and others ?

P.M.T.: *I'm alluding to that as well as to "intellectual whitewashing". I'm thinking of the essay Peau noire, Masques blancs [Black Skin, White Masks] (1952) by Frantz Fanon. The black individual, from the moment he enters western civilisation, adopts western habits and is seen as being "white". Fanon is talking about colonisation and its consequences. The fact of washing the mask is linked in part to the ideas he explores in this book. Stripping the mask is a kind of provocation. I have to admit that I'm "titillating" the normality of things to find the "normal thing". I want to get to the heart, to the origin, to make a portrait of an inspiration. These are gestures that feed my questioning and my existential problems. I take things that might appear sacred and I desacralize them. It's a way of touching upon the history of colonisation through my sculpture.*

J.S.: Some of your human figures, like your *Flâneurs* (2010-2019), add a kind of narrative heft to your exhibitions, at the same time as being the first viewers of your pieces. What role do they play in your exhibitions ?

P.M.T.: *Les Flâneurs, are you, me, everyone. They are freighted with the weight of their history, of their journey. They contain attributes that remind us of a specific history, which we are heirs to. The Flâneurs are Sculptures Colons. I've appropriated various symbols that resist certain cultural exchanges over time.*

J.S. : Les drapeaux nationaux sont également des formes qui composent nombre de vos œuvres : Jpegafrika/Africagift (2006), Colonie de foulards (2004), AFROdiziak...aphrOzidiaque...Pik niK AfrOsisiaque... (2003). Qu'évoquent les drapeaux pour vous ?

P.M.T. : Les drapeaux sont des symboles et des emblèmes qui délimitent un territoire géographique. Ceux qui ont inventé les drapeaux savent pourquoi ils existent, mais, de mon côté, je préfère m'interroger sur ceux à qui on les a imposés. Les drapeaux me permettent aussi d'aborder la notion d'indépendance et, par extension, la notion de constitution d'un pays : notion qui renvoie à l'attitude de l'homme et à sa vision politique, sans perdre de vue qu'au-delà du politique, il existe toujours des liens qui unissent l'homme à la nature. Tout cela se mêle dans une même histoire d'images et de formes. Les mots qui accompagnent ces formes doivent être bien choisis, même si je refuse d'entrer dans des explications trop réductrices. Je laisse donc la place aux spectateurs de manière à ce qu'ils se fassent leur propre réflexion et qu'ils regardent mes œuvres avec leur propre sensibilité.

J.S. : Vous regroupez un certain nombre de vos œuvres réalisées à partir de techniques diverses sous le terme générique « d'épices » ? Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

P.M.T. : Les épices sont un effluve qui apporte de la saveur à un plat. Elles donnent un peu de rondeur aux pointes. C'est une forme de « pollution » qui ne serait pas malsaine. Nous sommes déjà submergés de pollution, et tenant compte de cela, j'aimerais réussir à faire émerger des pousses, des parfums... L'épice peut aussi être un liant qui permet qu'il y ait une suite à l'histoire. Elle peut survenir à n'importe quel moment. L'épice est aussi comme une sorte de clé, à la fois, une ouverture et une fermeture... C'est la petite cale que je peux enlever afin que le camion dégringole dans le ravin... L'épice n'est ni grande ni petite, mais elle a toujours un rôle à jouer. Tous ces éléments appelés « épices » sont clairsemés dans l'espace et viennent s'accrocher à une structure... Ce sont des expressions. C'est ce langage qui fait ce que je suis. Sur la structure, je pose des formes et des éléments, des « épices » qui viennent créer des accords, des liens. Nous avons tous des « moments d'épices ». Si nous prenons tous les mêmes ingrédients au gramme près pour cuisiner une soupe de tomates, nous nous apercevons qu'aucune soupe n'a la même saveur.

J.S. : Vous jouez constamment avec les mots et les situations...

P.M.T. : Les mots sont faits pour ça. Ils ont été inventés en jouant. Pourquoi ne pourrions-nous pas jouer avec eux ? Les mots ne sont pas des dogmes ou des totems. Je ne fais que continuer le langage

The settlers crossed continents. They often thought they were better than other people. Their ambition was to bring "civilisation" in a naïve or reasonable fashion. But along the way, they came across other individuals who found themselves obliged to accept or submit to their intentions. The Sculptures Colons relate the encounter between a Europe of exploration, civilisation and domination. They are the object-symbol that offers a way of identifying the visual encounter between two peoples. In the Sculptures Colons, the faces of the individuals are usually black while their bodies are clothed in western dress, colonial. In this context, the face is black where it should be white. But the "fabricator" of the settler is black and he decided to appropriate the style of dress of the white settler. I find it interesting that an object exists that represents in a superficial way the moment of the encounter between these civilisations. I think traces of that encounter remain on both sides. I reproduced some of these wooden Flâneurs in resin, a contemporary material that allowed me to make them bigger but also lighter. This was a way of trying to get rid of the weight that we drag around with us like a millstone. We drag behind us our shared history, the fruit of this encounter between different civilisations. We are, in short, their contemporary heirs, without ever having been the authors of these historical events. And yet we experience them in our flesh ... It's something that might be expressed verbally, or in how we behave. The Flâneurs can also be seen as exploring the idea of the lookout. They remind us that this shared history is a subject that has to be treated in a humane way regardless of whether one is from the east or the west. I decided to call them Flâneurs, because I didn't want to call them Colons. It would have been too explicit. But viewers are free to ask questions and to try to understand this colonial history, especially if they are familiar with it. They might wonder "Who is the Flâneur ?" The Flâneur, is everyone. I adopt a "situationist" perspective, which razes every border and tries to get to the bottom of incomprehension, to draw out, not necessarily a solution, but a reflection.

J.S.: National flags are also elements that are found in a number of your works: Jpegafrika/Africagift (2006), Colonie de foulards (2004), AFROdiziak ... aphrOzidiaque ... Pik niK AfrOsisiaque ... (2003). What do flags symbolise for you?



MASQUE REJETÉ

2018
Technique mixte, masques en bois, peinture /
Wooden mask, mixed media
Photo Rémi Laval



Page de droite
MASQUE DÉLAVÉ

2015
Bois, matériaux divers / *Wood, mixed media*
40 x 33 x 12 cm



des mots. D'ailleurs, je m'amuse souvent à éviter les expressions du sens commun pour ne pas tomber dans la banalité. J'essaie de trouver une façon personnelle de raconter ce qui est normal.

J.S. : Ainsi, comment choisissez-vous les titres de vos œuvres ? Ils expriment souvent une dualité ou des jeux de mots (Vieille Neuve (2000), Pekin Eggs (2007), Plansone Duty Free (2006)...).

P.M.T. : Les titres sont, selon moi, des formes palpables, tels les titres de romans. D'une certaine manière, ils façonnent les œuvres, de la même façon que chaque personne porte un prénom. Or, un mot ne doit pas être solitaire, il est nécessaire de le coupler avec un autre, comme un jeu. Cette association de mots est l'un des premiers outils que j'ai pu utiliser : étant donné que je ne parle pas correctement français, j'invente ma langue avec le peu d'éléments que j'ai en ma possession pour développer ma folie.

J.S. : Depuis 2007, vous réalisez des tableaux à partir de tableaux d'écoliers, ou encore à partir de craies colorées... Ces œuvres renvoient autant à la peinture, et son histoire, qu'à l'apprentissage et à la diffusion du savoir. Pourquoi cette obsession ?

P.M.T. : Il s'agissait d'utiliser, comme pour les pierres ou les pavés, un objet qui a une valeur symbolique forte. En effet, le tableau agit sur moi tel un cauchemar. Il représente l'apprentissage, l'éducation qui est censée nous diriger, nous éveiller comme une exigence face à l'avenir. Parfois, cette exigence nous paralyse. Le tableau renvoie symboliquement à cette crainte, celle de ne pas réussir, de ne pas répondre aux attentes, car nous anticipons le potentiel échec. Pour beaucoup, les zones d'éducation pour tous sont des « zones d'insécurité pour tous », car malgré nos études et nos diplômes nous ne sommes pas certains d'avoir un emploi et beaucoup d'entre nous restent au chômage. Avoir un diplôme induit une certaine réussite, et, dans la réalité, ce n'est pas toujours le cas. C'est pourquoi le tableau incarne un symbole de frustration. En utilisant cet objet chargé de frustration, j'espère susciter une certaine forme d'espoir plutôt que de résignation. Il faut aller au-delà du tableau noir. J'utilise alors la craie comme élément constitutif de l'œuvre, conscient des significations que cela engage, à la fois comme matériau fragile et délicat, mais aussi comme valeur symbolique. La craie inscrit le savoir sur le tableau dans le but de guider, de montrer la voie à emprunter pour atteindre la connaissance.

J.S. : Mais est-ce que la fragilité de la craie et du fusain n'est pas aussi une métaphore de la fragilité du statut de l'information aujourd'hui, qui vit dans l'urgence de l'instant, toujours prête à être remplacée par de nouvelles, à l'instar des messages ou images sur les réseaux sociaux ?

P.M.T.: *Flags are symbols and emblems that delineate a geographical territory. The people who invented flags know why they exist, but I prefer to think about those upon whom they have been imposed. Flags are also a way for me to consider the notion of independence and, by extension, the notion of how a country comes into being: something that tells us about the attitudes of human beings and their political vision, without losing sight of the fact that beyond politics there are always bonds that connect humans to nature. All this is mixed up in the same story of images and forms. The words which accompany these forms must be carefully chosen, even if I refuse to enter into overly reductive explanations. I leave room for the viewers to have their own thoughts and to look at my work with their own sensibility.*

J.S.: You group some of your pieces made with a variety of different techniques under the rubric "spices"? What are you saying by that ?

P.M.T.: *Spices are a smell that gives flavour to a dish. They give a kind of roundness that contrasts with sharpness. It's a kind of "pollution" that isn't bad for the health. We are submerged in pollution, and thinking about that, I'd like to be able to make things sprout, perfumes ... Spices can also be a means of allowing for there to be a sequel to history. They can pop up at any moment. Spices are like a key, to be used at the same time for opening and for closing ... Like a little wedge that I could pick up and the van would tumble down into the ravine ... Spices aren't big or small, but they always have a role to play. All these things called "spices" are scattered around the space and attached to a structure ... These are expressions. It's language that makes me what I am. I place forms and elements on to the structure, "spices" that create harmonies and links. We all have "spice moments". If we took the same ingredients, to the milligram, and cooked a tomato soup, we would realise that no soup has exactly the same flavour.*

J.S.: You are constantly playing with words and situations ...

P.M.T.: *Words are made for that. They were invented through that kind of playing. Why not play with them ? Words aren't dogmas or totems. I'm just adding to the language of words. I sometimes amuse myself by avoiding commonly used expressions so as not to end up trapped in banality; I try to find a personal way to say something quite ordinary.*

P.M.T. : Oui, même si à l'origine je me suis concentré sur la banalité du geste. Cette banalité se résume aux choix de mes outils de travail. Par ailleurs, dans ce tableau, je n'utilise pas que la craie ou le fusain, mais également le plâtre, le verre, voire des bouts de tissus.

J.S. : **Ces œuvres ne sont pas des tableaux minimaux, mais des espaces remplis, comme si chacune des craies ou fusains accumulés les uns sur les autres tenait l'ensemble... Est-ce une manière de montrer la peur du vide ? Que signifie cette obsession à remplir ?**

P.M.T. : Ce n'est pas tout à fait cela. Il s'agit davantage de générosité. La question est plutôt pour moi : « Pourquoi garder une parcelle non occupée ? » Dans mes œuvres, j'ai tendance à vouloir donner tout ce que j'ai, car je reçois beaucoup d'amour. Je ne peux le garder uniquement pour moi-même et je souhaite, autant que possible, le redistribuer. C'est cette profusion, cette insouciance, cette consommation spatiale que je tends à redistribuer. En outre, ce n'est pas parce qu'une installation est monumentale que sa portée est grande. En tant que faiseurs de formes, nous avons les moyens de redistribuer et de diffuser, peu importe le matériau utilisé, car finalement, une craie reste une craie. Mais si je peux y mettre autre chose, alors sa valeur change.

J.S. : **Quel est votre rapport à la couleur ?**

P.M.T. : La couleur apporte le sourire, elle est la quête de la joie et de la douceur. Elle célèbre la vie et agit sur moi comme une vitamine. J'estime que la vie est généreuse avec moi et je souhaite partager cette ébullition permanente. C'est cette pensée – qui est aussi une posture – que je cherche à retrouver dans mon rapport à la couleur. Les variantes de couleurs sont des symboles d'ouverture, elles renvoient à toutes les identités possibles, et il faut toujours trouver une forme d'équilibre, une certaine harmonie. Les mélanges de couleurs ouvrent les portes. Ainsi je fais des propositions colorées qui déclenchent des mouvements dans le regard de l'autre.

J.S. : **De fait, vous êtes davantage connu pour des œuvres polychromes. Pourtant certaines de vos œuvres sont uniquement en noir et blanc. Comment vous situez-vous par rapport au monochrome et à son histoire ?**

P.M.T. : Je ne suis pas dans une logique intellectuelle ou esthétique, et je ne pourrais employer le terme « monochrome » pour qualifier certaines de mes œuvres. Le fait de réaliser parfois des pièces avec moins de gammes colorées n'est pas non plus une provocation gratuite. Mes choix de couleurs relèvent d'une force des choses qui s'imposent à ce moment-là, où je cherche à rentrer dans la part

J.S.: **How do you choose the titles of your pieces ? They often express some kind of duality or contain a pun or word play (Vieille Neuve (2000), Pekin Eggs (2007), Plansone Duty Free (2006)...).**

P.M.T.: *My titles are, I think, palpable forms, like the titles of novels. In a way they also fashion the pieces, like people's first names do. But a word must never be solitary, it always has to be coupled with another one, like a game. This word association is one of the first tools that I ever used: because my French isn't perfect, I invent my own language with the few elements that I have in my possession to develop my crazy ideas.*

J.S.: **In 2007 you started making pictures using drawings done by schoolchildren, or using coloured chalks ... These pieces are about painting and its history, as well as about learning and the diffusion of knowledge. Why this obsession ?**

P.M.T.: *Like with stones and paving stones it's about using an object that has a strong symbolic value. The picture has the same kind of effect on me as a nightmare. It represents learning, education, that is supposed to guide us, awaken us, with its demands in the face of the future. Sometimes these demands paralyse us. The pictures symbolically echo that fear, the fear of not succeeding, of not rising to expectations, because we imagine the possibility of failure. For many people these zones of education for all equal "zones of insecurity for all", because in spite of our studies and diplomas we aren't guaranteed a job and many of us remain unemployed. Having a diploma suggests a form of success, but in reality it's not always the case. That's why the drawing embodies a symbol of frustration. By using this object that is filled with frustration, I hope to spark a kind of hope rather than resignation. We have to go beyond the blackboard. I use chalk as a constitutive element of the piece, fully aware of its significance not only as a fragile, delicate material, but also as a symbolic value. Chalk inscribes knowledge on the blackboard with the purpose of guiding, showing the way towards attaining knowledge.*

J.S.: **Is the fragility of chalk and charcoal also a metaphor of the fragility of the status of information today, living in the urgency of the moment, always ready to be replaced by new things, just like messages and images on social networks ?**





obscur des spectateurs. Et le noir n'est pas simplement du noir, il est la somme d'un milliard de couleurs.

J.S. : Quel est votre rapport avec l'image fixe, la photographie, et l'image animée, la vidéo ?

P.M.T. : L'image est un outil de communication, elle permet de créer des rencontres. Qu'elle soit fixe, animée, sculpturale ou formelle, elle est un objet de transition ; et donc, pour moi, un outil de travail.

J.S. : Lorsque nous nous sommes rencontrés, en 1998, lors de la 11^e Biennale de Sydney, vous utilisiez parfois des références au football dans vos installations. Pourquoi ?

P.M.T. : Le football, comme l'école, est une pratique qui m'a marqué et qui continue de m'influencer. En Afrique, le jeu a longtemps été interdit. Le fait qu'il soit entré progressivement dans nos mœurs montre que, parfois, il faut essayer de comprendre l'évolution des choses et d'interroger l'histoire de nos gestes. C'est aussi une forme de revanche. Aujourd'hui, je peux m'amuser et jouir de la légèreté de la vie. Je continue de me demander comment arriver à retransmettre cela. Cette problématique nourrit ma réflexion quotidienne. À la Biennale de Sydney en 1998, j'avais présenté l'installation *Cameroun Open Soccer*, composée d'un terrain de football sur lequel étaient disposés des éléments achetés par moi-même et des éléments trouvés sur le site. Cette œuvre mêlait les désirs que je pouvais avoir de mes différents voyages. En 2001, à votre invitation et celle de Nicolas Bourriaud, j'ai ensuite participé au projet de chaîne de télévision que vous aviez pour le Palais de Tokyo avant son ouverture, en proposant la captation d'une performance dans laquelle, sous la forme d'un match de football, je cherchais à mêler le public à mon œuvre. Ce fut une expérience riche dans cet espace important et nouveau, soutenu par des personnes qui avaient une vision nouvelle et résolument particulière.

J.S. : Comment abordez-vous les invitations aux expositions ou projets auxquels vous êtes convié ?

P.M.T. : Lorsque je suis invité quelque part, je donne tout ce que j'ai. Ce que l'on me donne, je le prends, et je le retransmets. Pour chaque projet, j'ai une ligne directrice qui tourne autour de l'humain. C'est une base de fonctionnement. Je réponds toujours

Page précédente

COTON TIGE

2015

Bois, grillage, coton, tissus, 120 piquets / *Wood, chicken wire, cotton wool, fabric, 120 stakes*

Dimensions approximatives 6 x 3 m

BOOMERANG, Serpentine Gallery, Londres / London

Photo Tomas Rydin

P.M.T.: Yes, even if my original idea was to concentrate on the ordinariness of the gesture. This ordinariness is summed up in my choice of tools. In fact, in these pictures I don't only use chalk or charcoal, but also plaster, glass and scraps of fabric.

J.S.: These aren't minimalist pictures but spaces that are filled up, as if all this accumulated chalk and charcoal is holding the whole thing together ... Is this a way of showing the fear of the void? What does this obsession with filling up space signify?

P.M.T.: That's not quite it. It's more about generosity. For me the question is rather: "Why keep a piece of land unoccupied?" In my work I have a tendency to want to give everything I have, because I receive a lot of love. I can't keep it all for myself and I'd like, insofar as I am able, to redistribute it. It's this profusion, this insouciance, this spatial consumption, that I want to redistribute. Furthermore, it's not because an installation is monumental that its range is broad. As a maker of forms, we have the means to redistribute and disseminate, whatever material is used, because ultimately chalk is chalk. But if I can add something else, its value changes.

J.S.: What's your relationship with colour ?

P.M.T.: Colour makes people smile, it's the quest for joy and pleasantness. It celebrates life and affects me like a vitamin. I think life has been generous with me and I'd like to share this permanent exuberance. It's this idea – which is also a philosophical position – that I'm looking for in my relationship with colour. All the different tones of colours are symbols of openness, they refer to every possible identity, and you always have to find a kind of balance, a certain harmony. Blends of colours open doors. So I make colourful suggestions that trigger shifts in the eyes of the other.

J.S.: You're best known for your polychrome pieces. But some of your works are in black and white. How do you situate yourself in terms of monochrome art and its history ?

P.M.T.: I'm not part of any intellectual or aesthetic movement and I couldn't use the term "monochrome" to describe my work. Nor is the fact of sometimes making pieces with fewer colours a gratuitous provocation. My choice of colours expresses the force of whatever is

aux invitations avec l'idée d'un projet que je retransmets par écrit. Dans les espaces d'exposition, je crée, je ne fais pas de simple accrochage. Cela construit des relations. Le plus important est d'inventer des semences d'amour et de les partager au quotidien. Je ne me sens donc pas sujet à une quelconque pression, car exposer mes œuvres dans un musée n'est pas un rêve en soi. Même si le monde muséal me permet de vivre et de construire mon propre « terrain de jeu », ce qui m'intéresse avant tout est de m'exprimer, de transmettre ma révolte ; c'est là que je me sens « au sommet » ; qu'importe le lieu.

J.S. : Vous êtes un narrateur, un conteur. C'est une sensation que l'on retrouve parmi les matériaux que vous employez, comme les craies, le stylo, le papier, mais aussi dans vos œuvres réalisées en néons... N'avez-vous jamais pensé à écrire des romans, des essais, des histoires... ?

P.M.T. : Si, bien sûr. J'aime poser les mots les uns derrière les autres pour raconter des histoires. Par ailleurs, une histoire se cache derrière chaque projet, qui justifie mon geste. L'écriture est un exercice qui accompagne ma pratique plastique. J'écris toujours en amont de mes projets. Par le passé, j'ai voulu publier certains projets d'écriture, mais cela n'a pas abouti. J'ai même des esquisses de petites bandes dessinées, des espèces de collages qui racontent des histoires.

J.S. : Comment considérez-vous ces morceaux de phrases ou d'expressions que l'on retrouve dans les néons que vous avez produits ? Comme les fragments d'une poésie ? les éléments d'un cut-up ?

P.M.T. : Les mots sont comme des matières qu'il faut sculpter. J'essaie de les contextualiser en fonction des humains que je côtoie et des émotions qui m'habitent. Évidemment, énoncer cela paraît banal. Cependant, en célébrant une phrase, aussi simple soit-elle, le réel que cette phrase induit apparaît.

J.S. : Pourquoi utiliser le néon pour ces phrases ?

P.M.T. : C'est avant tout une quête esthétique. Je voulais travailler avec la lumière et l'utilisation du néon m'est apparue comme la technique qui offrirait le meilleur impact. J'aurais pu utiliser le bois, mais cela n'aurait pas eu le même rendu. L'utilisation du néon permet de redonner de l'expression, de la puissance et tout simplement, de mettre en lumière.

J.S. : Est-ce que cette mise en lumière des mots suppose également une tension électrique des mots ?

important at that particular moment, when I am trying to find a way in to the unknown part of the viewer. Black isn't just black, it's the sum of a billion colours.

J.S.: What is your relationship with the fixed image, photography, and the moving image, video?

P.M.T.: *The image is a tool for communication, it is a way of creating encounters. Whether it's fixed, animated, sculptural or formal, it's an object in transition; and so, for me, it's a work tool.*

J.S.: When we first met, in 1998, during the 11th Sydney Biennale, you sometimes referenced to football in your installations. Why?

P.M.T.: *Football, like school, is something that marked me and continues to influence me. In Africa, the game was forbidden for a long time. The fact that it has gradually become part of our culture shows that sometimes we have to try to understand the evolution of things and to interrogate the history of our actions. It can also be a form of revenge. Today I can enjoy myself and revel in the lightness of life. I continue to ask myself how to convey that. This question nourishes my daily reflections. At the Sydney Biennale in 1998, I showed the installation Cameroon Open Soccer, composed of a football field with different things arranged on it, either bought by me or found on the site. This piece brought together the desires I have for my various travels.*

In 2001, you and Nicolas Bourriaud invited me to take part in a project for a television channel you were setting up at the the Palais de Tokyo before it opened. I proposed recording a performance in the form of a football match, in which I tried to make the public part of the work. It was a rich experience in this huge new space, supported by people who had a new and steadfastly original vision.

J.S.: What's your process when you're invited to take part in an exhibition or a project?

P.M.T.: *Whenever I am invited somewhere I give it all I have. Whatever I am given I take and forward it on. For every project, I have a guiding principle that revolves around the human. It's the basis of my work. I always respond to invitations with a written proposal for the project that I send back. In the exhibition spaces, I create, I don't just hang things. It forges relationships. The most important*





PEKIN EGGS

2007
Tissu, fer, 4 320 œufs d'albâtre /
Fabric, iron, 4 320 alabaster eggs
7 m x 5 m de diamètre
Zigzag Zipzak!, Beijing
Photo Oak Taylor-Smith