

R : J'ai le sentiment que dans ton œuvre coexistent deux tendances contraires, qui se complètent, et dans certaines pièces, se retrouvent. D'un côté, tu construis littéralement un objet, tu produis une masse physique, parfois architecturale, et de l'autre, tu opères des changements à partir d'actes simples, essentiels, tu transformes certaines données du monde, sans forcément y ajouter quoique ce soit.

E : Oui, il existe une contradiction entre mon plaisir à travailler le matériau pour réaliser des productions qui sont des œuvres traditionnelles, et la volonté de ne rien ajouter, et de simplement déplacer, manipuler ou souligner des choses pour susciter une attention. J'ai en réalité un problème avec le côté lourd du matériel. Pourquoi avoir besoin de tellement de matériel pour communiquer ce que je voudrais dire avec légèreté. Les idées, même si ce sont des idées lourdes, sont en réalité quelque chose de très léger.

R : Qu'appelles-tu légèreté?

E : C'est ce qui coule comme un bon café. Tu peux avoir tellement de sensations avec ça. Je ne sais pas si on peut boire des idées, mais j'aime qu'on puisse partager des sensations sans avoir toute cette masse physique. Cependant, la nature est un amoncellement de matière, et il faut la voir, la sentir pour éprouver des sensations. Je sais qu'il est important de voir et de toucher. Si on ne fait qu'imaginer, c'est différent. J'aime toucher, travailler le matériau manuellement. Mais je n'aime pas la nécessité d'acquérir et de rassembler ces matériaux au préalable.

R : Parce qu'en les achetant, en les transportant, tu prends clairement conscience de la masse qu'ils représentent?

E : D'une certaine manière. Parfois, en regardant des situations de rue, je m'interroge: que faut-il encore ajouter, tout est déjà là. Il faut juste porter attention à ce qui existe. Alors je deviens presque jaloux. Les gens font des choses sans se rendre compte, et parfois beaucoup mieux que si l'on commence à réfléchir, à calculer. Ils agissent avec légèreté. Et c'est cette légèreté qui me touche et que j'ai envie d'avoir dans mes travaux. Avec tous les matériaux que j'utilise, j'ai peur de la perdre.

R : Dans des actions comme *Faites du neuf avec du vieux* ou +- *das halbe Leben*, tu travailles avec des objets qui existent déjà. N'y a-t-il là pas une certaine forme de légèreté, un simple appel à l'attention?

E : +- *das halbe Leben* est un travail charnière, car il contient ces deux tendances de mon travail, qui sont en fait deux approches de la vie. L'œuvre consistait à transposer et réorganiser dans l'espace du Helmhaus à Zürich tous les objets qui m'entouraient dans ma vie quotidienne, y compris ceux de mon atelier. Je n'avais gardé pour moi que le minimum vestimentaire. J'ai utilisé les objets comme *Bausteine*, comme composants, dans le but de former une composition qui ne se terminerait qu'au moment du vernissage. Le processus aurait pu se prolonger si l'exposition avait commencé plus tard, ce qui aurait alors donné lieu à une autre composition. Mais je voulais tout de même formuler une structure claire, une réalisation en quelque sorte aboutie, et d'ailleurs, à posteriori, j'ai compris que le point d'arrêt du processus avait été trop fort, trop clair. Sur le moment, je voulais réaliser quelque chose, mais en même temps, dans cet acte d'organiser des objets déjà existants se trouvait contenu un désir de les bouger sans que cela les implique nécessairement dans un ensemble abouti, désir dont je n'avais pas pleinement conscience.

R : D'autant que tu déplaçais les choses de façon intuitive et non dans une idée rationnelle de construction dont tu aurais imaginé à l'avance le résultat. Tu n'avais pas de plan d'installation.

E : Effectivement, mais à l'époque, je n'étais pas en mesure de comprendre que l'important est le mouvement, l'acte. Lorsque je revois maintenant la vidéo que j'avais faite pendant le «montage», l'enregistrement par une caméra fixe de tous mes faits et gestes dans l'espace, il m'apparaît clairement que le processus est essentiel, et cela engendre toute une série d'interrogations: quand réalise-t-on quelque chose, quand a-t-on un résultat destiné à être rendu public, comment peut-on transmettre un processus? C'est avec cette œuvre que j'ai véritablement commencé à questionner la nécessité d'ajouter. Ce qui est une fausse question, car il existe toujours quelque chose à ajouter, mais pas forcément un objet. Une transformation peut être un ajout.

R : Un ajout de sens?

E : Oui, et c'est le propre de *Faites du neuf avec du vieux*. Cette œuvre, en réalité cette proposition, consiste, par voie d'annonce, à offrir mes services à ceux qui le désirent, afin de transformer leur environnement privé. Je peux déplacer chaque objet, jusqu'au plus enfoui et au plus petit, pour opérer à ma guise une modification de leur géographie quotidienne. Ainsi, je bouleverse totalement ce qui représente pour eux la permanence, et je les amène à remettre en question chaque décision qu'ils ont pu prendre, plus ou moins consciemment, et dont résultent les emplacements des choses avant mon intervention. Sans rien fabriquer, en utilisant ce qui est là, je soulève une multitude de questions, les choses les plus insignifiantes finissent par prendre un sens.

R : Elles se manifestent, elles revendiquent leur présence et demandent une confrontation.

E : Tu peux alors imaginer que les objets te regardent, au sens où Rémy Zaugg dit: le tableau te regarde.

R : Par leur étrangeté, ils deviennent exotiques: tu procures aux gens un voyage immobile en modifiant la géographie de leur univers le plus intime, qui devient terra incognita.

E : Et le voyage est une source de relativité, notion que je trouve essentielle. Car c'est elle qui permet une grande ouverture et une grande liberté de pensée. Elle est l'aboutissement d'une habilité au changement.

R : Comme Alice au Pays des Merveilles qui, lors de ses métamorphoses successives entre l'état de naine et celui de géante, au gré des substances qu'elle trouve et qu'elle absorbe, subit un véritable voyage initiatique et reste invariablement ouverte à des aventures incroyables. Et ces substances, que sa curiosité lui dit d'avalier sans même en connaître les conséquences, symbolisent en réalité les expériences nouvelles que nous sont données à vivre. La relativité est une capacité au recentrage et au questionnement permanent, dans la considération attentive du contexte. Mais il ne faut pas qu'à l'excès, elle se transforme en indifférence.

E : Elle permet de revenir sur ses décisions, d'aller dans toutes les directions, sans arrimage, tout en restant soi-même, comme un satellite. Je travaille beaucoup sur la relativité du corps par rapport aux objets et aux espaces. Les constructions avec espions en sont un exemple : je constitue un espace dans lequel on peut entrer, et que l'on peut également voir de l'extérieur à travers un espion, à condition d'avoir changé de place. Ainsi coexistent deux positions du corps, auxquelles correspondent deux perceptions incompatibles de l'espace construit : à l'œil nu, je vois une caravane autour d'un lampadaire, à travers l'espion, je ne vois pas le pied du lampadaire dans la caravane. Ce sont deux visions contradictoires d'une même réalité apparente, qui émanent de deux positions différentes, autour du même objet.

R : Si on avait le don d'ubiquité, on verrait qu'il y a un truc. Mais la perception, pour se compléter, demande le mouvement. Cette question de la relativité rejoint ton attachement à l'ouverture de l'œuvre. Il semble que tu ne travailles jamais à partir d'un thème, tu développes un champ phénoménologique, et finalement, le résultat s'offre toujours à quantité d'interprétations.

E : Oui. Je ne sais jamais vraiment, au début d'un projet, ce que cela sera. Je ne me dis jamais que je veux faire une pièce sur tel ou tel sujet. On rejoint la notion de lourdeur. Une œuvre peut contenir d'emblée un discours, elle peut être bavarde, et d'une certaine façon, immobile. Elle ne donne aucune chance au regardeur de sortir de la problématique à laquelle elle sert de support. Elle empêche les fluctuations de la pensée. De la même manière, les histoires dans leur contenu ne m'intéressent pas. J'aime qu'il y en ait, mais je ne veux pas les raconter, je préfère les voir flotter. Comme j'aime que reste flottante l'attention que l'on porte vers toute chose. Chacun a la sienne, qui peut changer d'un moment à l'autre, s'enrichir, se renverser... De même pour l'interprétation. En fait, je crois qu'une image lourde est une image occupée. Une œuvre lourde est une œuvre arrêtée, dont le sens est verrouillé. Un enfant qui fait une construction avec des cubes fait sans le savoir un acte léger, car lorsque la construction s'écroule, il recommence, inlassablement. Il n'éprouve pas le besoin de conserver. Sans me comparer avec un enfant, j'agis tout de même de façon assez naïve. Je n'ai jamais une idée claire et synthétique sur le message à faire passer, au travers d'une quelconque métaphore. J'ai un désir de développer une chose, qui ressemble au départ plus à une intuition, partant d'une situation existante. Cette intuition est aussitôt questionnée, infirmée ou confirmée à travers toute une série d'étapes de décisions et de digestions. La pièce se concrétise dans mon esprit, comme une image mentale, j'essaie de considérer l'ensemble, de me promener mentalement autour de l'œuvre, afin d'opérer des choix qui aboutiront à la réalisation. Il existe chaque fois quantité de petits choix, dont je n'analyse pas toujours sur le moment la cohérence et la portée. Pour reprendre l'exemple de la caravane autour du lampadaire, j'ai considéré toute une succession d'options possibles qui influaient sur le sens de la pièce : la caravane doit-elle être neuve ou d'occasion, doit-elle avoir une histoire? Doit-elle être un produit issu de l'ex-RDA? Dois-je mettre des rideaux, les fermer, les laisser ouverts? Comment choisir l'emplacement sans donner un sens politique? Dois-je la mettre à l'Est de Berlin ou à l'Ouest, dans le quartier des galeries? Autour de quel lampadaire? Etc. A la fin, il faut se frotter à la situation réelle, la rue, la circulation, autant de paramètres imprévisibles dans toute leur ampleur. Il arrive que je ne sois pas satisfait de la solution trouvée, ce qui signifie que l'image que j'avais était plus forte que la réalité, ou au contraire, que j'estime la réalisation réussie, particulièrement quand des éléments non calculés au départ viennent renforcer le projet imaginé. Alors la réalisation est plus forte que l'idée. Mais une question fondamentale se pose: jusqu'à quel moment peut-on parler d'idée et à partir de quand s'agit-il de réalisation? Je m'intéresse beaucoup à ce point de passage, qui navigue dans un interstice de liberté et de fluctuations. Avec des œuvres construites comme *Zwillingszimmer*, *Ping Pong*, *die 5*.ou *Flur* (1996), etc., il y a un point de non retour. Mais d'autres œuvres, comme *Faites du neuf avec du vieux*, qui n'a en vérité jamais été réalisée, et ne le sera peut-être jamais, avec des œuvres qui émanent de cette volonté de légèreté, ce point n'est pas atteint, et je peux toujours revenir sur mes choix.

R : Cela concerne aussi les emballages alimentaires que tu retournes simplement, sans même les recoller une fois renversés, comme s'ils pouvaient à tout moment reprendre leur forme initiale.

E : Oui, ce geste, que j'ai fait un jour sans réfléchir, et que je répète depuis souvent, me procure une véritable jubilation par sa radicalité et sa légèreté. Tout est là, totalement ouvert. J'aime pouvoir

revenir sur le déjà fait. Bouger des choses, retourner des boîtes, tout cela vient d'une nécessité de remise en question permanente. Dans mon atelier, je déplace sans arrêt les objets, parfois même insensiblement. C'est pour moi indispensable.

R : Par ailleurs, ton atelier est assez vide.

E : Je n'aime pas l'accumulation, j'ai le sentiment que cela m'enfermerait. Il ne me manque presque rien, je n'ai jamais assez d'espace. Je préfère un espace dans lequel tout est en suspens, où rien n'est décidé.

R : On pense à des œuvres comme *La Chambre*, *Le Couloir*, *La Salle de bain*: toutes sont extrêmement virginales, comme si le molleton que tu utilises était venu faire palimpseste sur les murs imaginaires et les meubles, créant un espace où tout est possible. Dirais-tu que l'espace vide contient du virtuel?

E : Oui. Rien n'y est déterminé, c'est un espace à remplir librement.

R : J'aimerais rapprocher cela de la notion de frontière comprise comme une zone sans discours. Le molleton semble former une frontière qui serait un champ indéfini, une zone neutre, sans oui et sans non, entre un intérieur, le monde, et un extérieur, l'objet que tu as recouvert.

E : Oui, c'est très proche de mes pensées, cette zone qui n'est ni l'un ni l'autre, mais qui est tout de même quelque chose, une sorte de liaison entre deux pôles. C'est d'ailleurs dans cet ordre d'idées que j'ai nommé une de mes pièces *Zwischen*, pour l'air qui est entre, l'air comprimé, comme un glissement entre deux choses. Mais c'est une notion dont je ne peux presque pas parler.

R : S'agit-il pour toi d'une sorte de non-lieu?

E : Non. C'est plutôt un lieu précisément défini par ce qui l'entoure.

R : Les géopoliticiens s'intéressent à la frontière non pas pour elle-même, mais pour son contexte d'inscription, pour les territoires qu'elle sépare. Tes cellules sont en fait des entre-espaces: les coutures sont apparentes quand on est à l'intérieur.

E : Oui, ce sont comme des espaces aveugles, des zones libres et épargnées autour desquelles se joue le monde. Et à l'intérieur, rien n'est défini, tout est ouvert. J'accorde beaucoup d'importance à l'angle d'interprétation laissé par l'œuvre, que je veux maximal. Je suis très heureux quand dix personnes perçoivent chacune un sens différent à partir d'une même œuvre. *Zwischen*, par exemple, a suscité de multiples lectures: certains ont fait référence aux cachettes des juifs pendant la guerre, d'autres au design de l'ex-RDA, d'autres encore ont pensé qu'il faudrait garder la chambre comme un contenant laissé intact au sein d'une ville en complète transformation. Et toutes ces pensées enrichissent l'œuvre considérablement.

R : Elles la font et la défont, encore cette liberté...

E : Et en réalité, tout est beaucoup plus simple. Seule me préoccupe au départ la création d'un espace, intime, minimum, qui engendre un rapport avec le corps, mais qui en aucun cas ne délivre un discours. En ce sens, l'ouverture de l'œuvre laisse une grande place au virtuel, à une multiplicité de devenirs potentiels.

R : Plus clairement encore, *Faites du neuf avec du vieux* est une œuvre virtuelle, dans la mesure où, comme tu le disais, elle n'a pas été réalisée.

E : En effet, ne subsiste d'elle qu'un texte, dans lequel je propose mes services sous forme de petite annonce, et l'action seulement imaginée par les personnes que cela intéressaient mais qui ne sont pas allées jusqu'au point de me laisser faire; imaginée également par moi-même, qui ai naturellement sondé dans mon esprit ce que cela aurait pu avoir comme conséquence. Une personne, par exemple, a refusé au dernier moment de me laisser les clés de son appartement privé, après avoir mûrement

réfléchi, car elle a anticipé mentalement le fait qu'elle trouverait partout des traces de moi, ce à quoi elle ne se sentait pas prête. Et finalement, ce résultat m'intéresse beaucoup. Cet état suspendu, imaginé, est tout aussi valable, et je ne suis pas sûr de devoir un jour exécuter le projet. De plus en plus, je m'interroge sur la nécessité de réaliser des œuvres avec des matériaux — qui tiennent de la lourdeur dont je parlais — et je cherche des moyens de transmettre ce que je veux dire sous une autre forme que l'œuvre traditionnelle. Comment montrer les boîtes retournées? L'une exposition serait-elle le moyen le plus adéquat?

R : Qu'envisagerais-tu comme alternative, en dehors du langage qui ne peut être le seul outil d'un artiste? Comment peux-tu rendre compte d'un désir, d'une intuition ou d'une idée sans occuper le terrain du langage ou de l'image? A moins de transpirer...

E : Oui, je suis au milieu de l'exposition, je transpire, c'est mon travail! Ce qui est sûr, c'est que ce n'est pas à moi de parler, mais à des personnes comme toi. Pour l'artiste, il existe certains moyens de rester dans le léger, comme par exemple l'immatérialité de l'odeur. J'ai récemment réalisé à Fribourg, pour l'exposition *Cabines de bain*, une œuvre qui était un parfum. Chaque fois que quelqu'un ouvrait la porte de la cabine, un diffuseur vaporisait *Obsession* à l'intérieur. Il n'y avait rien d'autre, je voulais remplir cet espace vide avec de l'immatériel.

R : D'autant que l'odeur contient génériquement un pouvoir d'évocation très fort et très subjectif.

E : Oui, ce qui laissait encore beaucoup de réceptions possibles. Cependant, si je continue à réaliser des constructions, que l'on peut appeler des sculptures pour simplifier, c'est que je les considère comme des marches d'escalier. Elles sont des objets fixes, comme des à-plats, mais aussi des trempins, des supports de réflexion. Et cette réflexion serait la partie verticale de la marche, une progression. Je peux à partir des pièces retrouver un niveau de flottement. Cela m'évoque certaines œuvres qui sont liées à un processus: Le portrait de Dorian Gray qui évolue par rapport à une vie humaine, où les toiles de l'artiste suisse Felix Müller au début des années 80, toiles qu'il repeignait chaque jour des mois durant. Dans notre société, ce sont les réalisations qui comptent...

R : ...et qui encombrent les musées.

E : Dans l'art contemporain, le problème est que beaucoup d'œuvres demeurent à l'état d'esquisse, comme s'il était impossible de se prononcer jusqu'au bout. Ceci par manque d'une vision d'ensemble, sans doute. Les œuvres sont des fragments, il n'y a plus *le chef d'œuvre*. On considère que si on modifie une œuvre, elle disparaît et laisse la place à une nouvelle œuvre. Or, pour Oscar Wilde, comme pour Müller ou encore Bruno Jakob, avec ses *Invisible Paintings* (réalisées avec de l'eau), ce qui compte est la métamorphose, l'éphémérité.

R : Le palimpseste, aussi.

E : Oui, sachant que toutes les couches forment une même œuvre qui est en devenir permanent, même si elles ne sont plus visibles indépendamment les unes des autres.

R : Cela rejoint les démarches éphémères d'artistes dans l'espace public, ou dans la vie quotidienne, qui n'engendre pas nécessairement la production d'un objet visible ou identifiable comme de l'art, mais qui font partie de la vie et de la mémoire d'un lieu.

E : C'est une question qui me préoccupe. Car cette tendance "immatérielle" de mon travail, qui s'oppose à la réalisation matérielle d'une œuvre, peut se développer n'importe où et n'importe quand. C'est une question d'attention portée sur les choses qui m'entourent. Je crois d'autre part qu'elle est intimement liée à l'éphémérité. Cela peut prendre une forme tellement légère que l'on ne sait parfois plus si c'est de l'art. Alors je dois assumer une double irritation: celle du public qui s'interroge sur la

valeur d'œuvre de la proposition, et la mienne qui ne sais pas si celle-ci fait avancer le monde. J'aime énormément me promener, sans but préconçu, dans la ville, à la rencontre de situations. A quel point cela fait-il partie de mon travail d'artiste? Cela enrichit ma vie mais ne produit rien de visible. Je pense parfois au titre du roman de Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*.

R : C'est une légèreté qui ne respecte pas la lourdeur du monde, qui est trop désinvolte aux yeux du monde.

E : Est-elle seulement supportable, cette légèreté, dans un monde comme le nôtre? Est-ce que je sers à quelque chose, ou suis-je juste un rêveur qui aime se promener? Je voudrais en fait tenter de rendre sensibles les autres sur de toutes petites choses.

R : Les amener à faire attention?

E : Oui, car je suis persuadé que si l'on faisait plus attention à certaines choses, cela pourrait changer le monde. Mais pour arriver à provoquer cette disponibilité du regard et de l'esprit, il faut trouver des points d'amorce, mettre sur la piste. Après, tu te demandes à propos de tout: est-ce de l'art?

R : Où est la réponse, où se situe le point de reconnaissance?

E : Je ne sais pas. Et finalement, ce n'est peut-être pas important. Ce qui compte, c'est de faire attention, de laisser des situations te toucher, t'interroger, et finalement te changer. Le seul but est d'être sensible, d'inventer un sens pour une chose dont la présence n'est pas définie clairement comme celle d'une œuvre.

R : Où places-tu la notion d'intention artistique dans ce contexte?

E : Partout... mais il est vrai que si tu n'aboutis pas à une réalisation clairement reconnaissable comme émanant d'une intention artistique, tu es hors service.