

*Andréa Spartà vit et travaille à Paris. Avec un parcours à l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon et son expérience d'expositions dans diverses institutions internationales, Spartà se distingue par ses installations et sculptures qui transforment des objets quotidiens ordinaires. Comme d'habitude, nous sommes assez fascinés par cette approche de la sculpture. À travers une réflexion subtile et profonde sur la banalité et l'ordinaire, nous avons décidé de réaliser cette interview avec Andréa. Au cours de notre conversation, il a partagé des perspectives sur sa pratique, nous rappelant sa relation avec l'environnement qui l'entoure et les objets souvent négligés qui s'y trouvent.*

*Fake Whale / Andréa, tes œuvres proviennent souvent d'objets domestiques tels que des prises électriques, des draps et des détecteurs de fumées. Qu'est-ce qui t'attire vers ces objets, et comment décides-tu lesquels inclure dans tes installations ?*

Andréa Spartà / L'espace domestique m'a toujours beaucoup intéressé. Quand j'étais plus jeune, je voulais être designer. Les objets qui nous entourent, la manière dont on cohabite avec eux, la manière dont ils deviennent une trame de nos vies me fascinent. Lorsque j'ai commencé à intégrer des objets domestiques dans mon travail, j'utilisais principalement des éléments comme des tables, des fauteuils, des vases, des grosses choses « nobles ». Progressivement, mon regard s'est déplacé sur des choses plus ambiguës, des multiprises, des détecteurs de fumée, des documents administratifs. J'aime le fait que ces objets ne sont pas faits pour être vus, que leur noblesse est cachée. J'ai l'impression que les possibilités avec eux sont plus vastes.

*F-W / Lors de tes résidences à la Cité Internationale des Arts à Paris et à la Fondation Pistoletto à Biella, comment ton approche de la sélection et de l'utilisation des objets dans ton travail a-t-elle évolué ?*

A-S / Quand j'étais en résidence à la Cité Internationale, je m'intéressais beaucoup à la notion d'ornement. Orner un objet, c'est quelque chose de purement inutile. On orne pour aucune autre raison qu'orner, c'est un geste à pure perte. La frise d'un mur ne le rend pas plus solide, le décor d'une poignée de porte ne la rendra pas plus efficace. Orner, c'est comme souligner l'existence d'une chose. Il y a une forme de vanité là-dedans, quelque chose de non-productiviste, que je trouve très beau. Mes recherches se concentraient beaucoup là-dessus, j'essayais de comprendre comment le moindre truc trouvé dans la rue, dans les poubelles, dans un magasin, pouvait porter ces questionnements existentiels, simplement par leur placement dans l'espace.

Lorsque je suis arrivé en Italie, à la Fondation Pistoletto, je venais de déménager, je n'avais plus d'atelier, plus d'outils et pas de budget pour ramener les pièces que j'allais produire. Il fallait donc que je fasse avec ce que je trouvais, sans trop de possibilités de transformation de matière. Il fallait aussi que les pièces puissent tenir dans ma valise, ou que je les laisse sur place. En face de la fondation, il y avait un magasin d'objets de seconde main. J'ai fait une expo avec plusieurs choses achetées là-bas, mais aussi avec des éléments trouvés dans la rue, dans la fondation et des objets que j'ai empruntés. Ça a été assez décisif pour moi, je ne pouvais pas vraiment « inventer », je devais faire apparaître de la poésie, du récit, juste par des déplacements.

*F-W / Dans une de tes dernière exposition "Longlife", tu utilises des objets tels que des rallonges électriques, des routeurs WiFi et des cartons Amazon. Comment ces objets reflètent-ils ta vision de la vie contemporaine et de sa durabilité ?*

A-S / Ces objets me plaisent parce qu'ils portent à la fois une certaine humilité mais aussi une certaine violence. Ce sont des objets que l'on essaye toujours de cacher, voire des objets qui nous angoissent. De ce fait, j'ai l'impression qu'ils sont très difficiles à apprivoiser, comme s'ils avaient un caractère qu'il fallait écouter et respecter. Ce ne sont pas des objets qui structurent nos espaces de vie, comme un canapé ou une table, mais des agents de cet espace, ils l'occupent comme nous le faisons.

Je m'intéresse de plus en plus aux objets comme les pièges à insectes, les leurres ou les lampes anti-moustiques. Je crois que ce sont des sortes de Memento Mori, proches de la nature morte classique, qui présenterait des poires et un lièvre mort, par exemple. Il y a aussi une notion d'attraction ; ces objets sont faits pour attirer dans le but d'une violence. Ça me fait penser, par exemple, au parasite *Leucochloridium* qui se met dans les yeux des escargots, les fait gonfler et osciller pour que les oiseaux les confondent avec des vers, les mangent et que le parasite puisse se propager. C'est une sorte de parade, de mort dansante, comme on peut la voir dans certaines enluminures médiévales. Il y a aussi, et c'est peut-être l'aspect que je développe de plus en plus avec ces objets, l'idée de "faire apparaître" la mort au sein d'un espace. Dans ma dernière exposition, Empire, aux Ateliers Vortex, j'ai utilisé des émetteurs à ultrasons anti-nuisibles. Ce sont de petits objets discrets, que l'on branche directement sur les prises électriques. J'aime le fait qu'ils soient très discrets, banals, mais qu'ils rendent tout l'environnement toxique et hostile de manière complètement invisible.

*F-W / Quels sont tes artistes de référence ?*

A-S / Avant d'arriver à l'art, je faisais beaucoup de musique. La musique est aujourd'hui encore très présente dans ma vie et je pense que ça teinte et influence beaucoup mon travail. Je n'ai pas de style de musique à proprement parler, mais je suis intéressé par les approches expérimentales. Pas uniquement par ce que l'on nomme très mal « musique expérimentale », comme si c'était un style, mais simplement par une certaine manière d'aborder les codes qui laisse beaucoup de place au doute. Je déteste comprendre, j'ai besoin d'être perdu

quand j'écoute quelque chose. C'est une approche qui a vraiment nourri ma manière d'appréhender mon travail. Je doute beaucoup. J'essaye de ne jamais savoir où je vais. Peut-être que c'est simplement pour ça que j'ai commencé à utiliser des objets que je trouvais, ça me permettait de ne pas savoir où j'allais. Si je devais citer quelques noms, j'aime beaucoup l'approche très empirique de musiciens comme Xiu Xiu, Sprain ou Keiji Haino. Si je devais citer un-e artiste visuel-le, je pense que celui qui a eu la plus grande influence dans ma vie a été Marc Camille Chaimowicz. Nous nous sommes rencontrés lorsque j'étais étudiant et sommes devenus très vite amis de par notre intérêt commun pour le design, la vie domestique, la littérature et les oiseaux. Nous sommes restés en contact jusqu'à sa mort il y a quelques mois. Son travail, très coloré et décoratif, est paradoxalement teinté d'une sorte de mélancolie très profonde. Ce contraste m'a beaucoup nourri.

*F-W / Dans des textes précédents, tu as mentionné l'influence du livre « La Société de la Fatigue » de Byung-Chul Han. Comment ce livre a-t-il influencé ta réflexion artistique, notamment en ce qui concerne les thèmes du repos et de la productivité ?*

A-S / Dans ce livre, Byung-Chul Han décrit la fatigue comme une sorte de lieu de résistance contre le capitalisme. J'aime aborder les choses de manière anti-productiviste. C'est une question qui se retrouve d'une certaine manière dans ce qui m'intéresse dans l'ornement, dont je parlais plus haut. L'idée de simplement manifester sa présence, sans but. Je retrouve cette idée de manière encore plus présente dans la notion de mélancolie. J'avais un jour entendu à la radio quelqu'un qui disait que la mélancolie était une maladie qui permettait de voir les choses telles qu'elles sont. C'est très vrai je crois. La mélancolie ou la fatigue, sont des états de désabusement, de désenchantement qui nous font recevoir le monde extérieur dans toute sa nudité. Je crois que c'est ce que j'essaye de faire avec mon travail, nous mettre dans un état de disposition.

*F-W / Dans ton exposition "A Knife In The Sun", tu montrais trois voitures-jouets qui tournent sur elles-mêmes, comment est venu cet élément ?*

A-S / J'ai acheté ces voitures qui font de la lumière et tournent sur elles-mêmes frénétiquement, à un vendeur à la sauvette sur le parvis d'une gare à Milan. La nuit tombait, j'étais subjugué, je les ai regardées tourner infiniment, avec la sensation qu'une vérité se produisait sous mes yeux, à la fois brutale et sublime. En rentrant, j'ai cherché ces voitures sur Internet. Je les ai trouvées sur un site chinois, avec un commentaire d'un-e client-e : « Marrant, je ne sais pas pour qui c'est fait mais marrant ». Effectivement, on ne sait pas pour qui c'est fait. Un-e enfant ne peut pas jouer avec, elles ne sont pas pilotables, leurs mouvements sont programmés à l'avance et on ne peut pas les manipuler pendant qu'elles sont allumées. Un-e adulte n'aurait pas grand-chose à en faire non plus, à part les regarder. Ces objets semblent en réalité être conçus uniquement comme de la sollicitation pure. Ils sont une dépense d'énergie totale, « gratuite », intrinsèquement parlant. Une agitation sans but. Ils ne sont

pas développés pour un usage quelconque, uniquement pour que leur sollicitation pousse à l'achat. C'est une sorte de publicité sans réelle marchandise. Un pur produit du capitalisme. L'après-achat de ces objets m'intéresse. Passé le système économique, il reste ce « corps sollicitant ». J'ai commencé à voir ces objets comme des vecteurs d'une certaine mélancolie. Le seul usage que l'on peut en tirer est une contemplation désintéressée, presque désabusée qui est rapidement pénible à cause du rythme et du bruit infernal qu'elles font. Elles étaient à peu près au centre de cette expo. Les autres pièces étaient très en retrait, inertes et plutôt discrètes. J'ai choisi le titre de l'expo, *A Knife In The Sun*, à la suite des voitures. C'est un titre emprunté à Xiu Xiu dont on parlait précédemment. J'aime beaucoup cette image, ce geste vain de planter un couteau dans le soleil, un geste dont la violence et le drame n'ont d'égaux que son ridicule et sa futilité. Ça convenait bien à ces voitures.

*F-W / Comment maintiens-tu l'équilibre entre théorie et pratique dans ton travail ? Comment cet équilibre influence-t-il tes oeuvres ?*

A-S / Je me méfie beaucoup de la pensée structurée, logique, claire. Bien sûr, la pensée théorique est importante et éclairante, mais je pense qu'elle doit venir après coup, après les œuvres. Ce qui m'intéresse avec l'art, c'est le flou. C'est peut-être d'ailleurs un questionnement plus global : nous passons beaucoup de temps à nommer les choses, à expliquer, à vulgariser. Je pense que nous perdons beaucoup en faisant cela. Ces dernières années, la poésie a remplacé presque exclusivement la théorie dans mes lectures et je pense que je ne me suis jamais senti aussi bien. Pour mes expositions, je demande toujours aux auteur-ices des textes, même lorsqu'ils sont critiques d'art ou philosophes, d'écrire quelque chose qui ne légitime pas mes choix, mes gestes. Je préfère que les textes accompagnent l'expo, qu'ils soient presque un élément à part entière, autonome, qui se teinte d'une atmosphère commune à l'expo. Lorsque je travaille avec les auteur-ices, nous parlons surtout de l'atmosphère mais très peu des œuvres. Il faut laisser une grande place au trouble, je crois.

*F-W / Ton œuvre "Couvertures" est un inventaire en cours de couvertures utilisées par des soldats de diverses armées. Quel est le message derrière cette installation, et comment espères-tu que le public l'interprète ?*

A-S / J'ai commencé cette pièce il y a quelques années. Je me suis rendu compte un jour que les armées avaient toutes leurs propres couvertures, avec des couleurs et des textures différentes. J'ai commencé à en dresser un inventaire, à acheter toutes celles que je trouvais, à contacter mes ami.e.s vivant à l'étranger, ou directement les armées des différents pays pour en obtenir. Ce que je trouve beau dans cet objet, c'est qu'il est très intime et très politique en même temps. C'est une sorte de drapeau mais totalement in-identifiable. C'est un objet de guerre, mais ce n'est pas un objet d'assaut, de violence. C'est un objet de « faille », qui accueille un corps dormant, vulnérable. Lorsque j'installe cette pièce, je fais en sorte de ne laisser aucune logique, aucun ordre apparaître. Je

ne pense pas qu'il y ait un message dans cette pièce. Quand je veux faire passer un message, j'utilise les mots pour être sûr que le message soit bien compris. Je dis par exemple : « Il y a un génocide en ce moment, c'est extrêmement grave. » Lorsque je fais, par contre, une installation, je veux laisser beaucoup de flou. Il n'y a pas ou très peu d'indication qui accompagne cette œuvre, mais certains éléments présents sur les couvertures donnent les clés de lecture. Il y a par exemple écrit Combat Serviceable sur l'une, d'autres portent des inscriptions en cyrillique, en grec, etc. Je veux simplement que le public se retrouve au milieu de ces couvertures dans lesquelles dorment habituellement des soldats. Chacun·e est responsable de son interprétation. On m'a parfois parlé de Couvertures comme étant très violente, parfois au contraire comme étant très douce. Cette ambiguïté est exactement ce qui m'intéresse dans ces objets.

*F-W / Dans ton exposition "Early Birds Leave Rotten Fruits", tu as exploré un ton plus introspectif influencé par des expériences personnelles telles que des crises de migraine. Comment ces expériences ont-elles façonné ton travail et ta perspective artistique ?*

A-S / Lorsque je travaillais sur Early Birds Leave Rotten Fruits, j'ai trouvé une figurine en porcelaine représentant le personnage de l'épouvantail du magicien d'Oz. Il raconte dans une chanson être empli de tristesse parce qu'il n'a pas de cerveau pour comprendre le monde qui l'entoure. En réalité, il le comprend de manière très directe, très juste, très humble. Cela rejoint les questions de mélancolie et de fatigue dont on parlait plus haut. Le point commun de ces notions est une forme de cécité permettant le développement aigu de notre perception. Lorsque nous travaillions sur Early Birds Leave Rotten Fruits avec Pierre Ruault, l'auteur du texte qui l'accompagnait, nous nous sommes rendu compte que nous étions tous les deux très sujets à ces crises de migraines. Durant une crise de migraine, nos sens sont poussés à leur paroxysme, la moindre lumière nous brûle les yeux, le moindre bruit est une agression. C'est un rapport très violent et cru à notre environnement. Lorsque la crise s'estompe, elle laisse place à une grande fatigue, presque hypnotique. Je pense à une pièce de théâtre, Les Aveugles de Maurice Maeterlinck. Un groupe d'aveugles est accompagné en balade et se pose sous un arbre. À un moment, iels se rendent compte que l'accompagnant n'est plus là. Iels sont soudainement perdu·e·s, le maillage qui les relie au monde semble se déliter, iels se perçoivent exister plus que pour ce qu'iels sont, des masses dans l'espace.

*F-W / Durant tes expositions, la lumière naturelle joue un rôle crucial dans l'éclairage de tes œuvres. Comment ce choix d'éclairage influence-t-il l'atmosphère et la perception de tes installations ?*

A-S / Toutes mes expositions sont éclairées en lumière naturelle. Je retire systématiquement les néons et autres sources pour être sûr qu'ils ne soient jamais allumés. Un espace d'exposition est un espace performatif. L'éclairage est censé valoriser les objets que l'on place de la meilleure manière possible. On doit voir la même chose en été comme en hiver, qu'il soit 9h du matin ou 3 heures de

l'après-midi, qu'il pleuve ou qu'il fasse grand soleil. Cet éclairage sert à discriminer un objet de son contexte. Il présente un artefact. Je considère l'espace comme un élément à part entière de mes expositions. Je le considère comme une matière organique, vivante. Ça me semble donc essentiel de le laisser vivre au rythme des journées, de la météo, de la saison. Avec le temps, je me rends compte que je ne fais pas du tout les mêmes expositions en été qu'en hiver. En été, la question de la lumière est plus facile, le soleil se couche tard, la luminosité est forte. En hiver, il peut se coucher très tôt. "Early Birds Leave Rotten Fruits" a ouvert au mois de janvier, il faisait nuit à partir de 16h et nous avons fait le vernissage dans le noir. J'ai dû prendre ce paramètre en compte lorsque j'élaborais l'exposition. L'espace était presque vide, il y avait au plafond des détecteurs de fumée. Le témoin lumineux de ces derniers clignotait en alternance, de manière asynchrone. Lorsque l'on entrait dans l'espace d'exposition la journée, on ne remarquait presque rien. Mais quand la nuit tombait, toutes ces LEDs devenaient visibles et ouvraient vers des lectures plus lyriques de cette exposition, clignotant comme un champ d'éoliennes la nuit ou comme une constellation d'étoiles.

*F-W / Tu as utilisé des matériaux organiques et inorganiques dans tes sculptures, créant un contraste entre déclin et permanence. Quelles réflexions souhaite-tu susciter chez le public à travers cette dualité ?*

A-S / Je suis très influencé par la peinture classique, par la nature morte particulièrement. Faire une nature morte, d'une certaine manière, c'est désigner des choses en disant « voilà, voilà deux ou trois choses qui sont là, comme toi tu es là, impermanent-e ». Cet acte de désigner quelque chose est important pour moi. J'ai commencé à utiliser de la matière comme des fruits et des légumes parce que j'aimais la fragilité et l'instabilité que ça amenait, soulignant ainsi un « être-là ». J'ai l'impression que la présence organique dans mon travail est de plus en plus ambiguë. Dans Empire, l'intervention la plus visible était des seaux en plastique placés là où l'on m'avait dit que le plafond pouvait fuir lorsqu'il pleuvait. Le cœur de la pièce est vraiment organique, même s'il n'est pas directement visible. Il y a aussi tous les objets anti-insectes, ou à l'inverse, les objets faits pour attirer des oiseaux ou autres animaux. En fait, l'organique est toujours très présent. Les voitures de "A Knife In The Sun" sont pour moi très organiques aussi. Le vivant m'intéresse comme « corps agissant ». Un fruit qui se flétrit, la lumière du soleil qui décline, une voiture en plastique qui tourne en rond, un-e spectateur-ice qui traverse une exposition, ce sont des corps agissants.

*F-W / Dans ton travail, tu cherches à créer des « plis dans l'espace du réel ». Peux-tu expliquer ce que tu entends par ce concept et comment le réalises-tu dans tes installations ?*

A-S / J'aime beaucoup cette expression. Roland Barthes l'utilise pour parler du haïku. Il dit que c'est « l'art de pincer d'un coup preste le voile du réel ». Il parle du fait que le haïku est une forme très modeste, très courte, une manière très prompte de souligner quelque chose qui existe déjà. Je cherche à faire de légers plis. Lorsque l'on

fait un pli, dans un tissu par exemple, on n'ajoute rien, on ne fait qu'un simple déplacement de matière. Il suffit de retendre le tissu pour que le pli n'existe plus. J'utilise de la matière très banale, que je trouve parfois directement sur les lieux de mes expositions. Mon travail consiste à faire ce simple déplacement de matière, c'est-à-dire à faire ce pli. Toute la difficulté est de faire un pli intéressant. Cependant, mon travail, même s'il s'en approche parfois, n'est pas protocolaire. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui vient se déposer dans ce pli et vient créer une nouvelle image, une sorte d'image manquante, quelque chose qui est presque du récit. Si l'on parle, comme Roland Barthes, du voile du réel, alors peut-être qu'un pli, c'est une image mentale, quelque chose qui se situe entre ce que l'on voit et nos yeux, notre mémoire. Un pli, c'est une altération.

*F-W / Comment te positionnes-tu avec les médias numériques et les images de tes œuvres ? Préfères-tu superviser personnellement la documentation et la publication de tes expositions, ou te reposes-tu sur une galerie ou des tiers ?*

A-S / C'est une question vraiment importante aujourd'hui. Les expositions ne durent souvent pas très longtemps et ne sont rarement vues par plus d'une centaine de personnes. Lorsqu'elles entament leurs vies sous forme d'images, elles sont facilement vues par des milliers de personnes et elles restent disponibles très longtemps. Lorsque je monte une exposition, je fais beaucoup d'images avec mon téléphone et un petit appareil photo. Je m'en sers comme une sorte de troisième œil, qui m'oblige à me poser et à prendre le temps de regarder, ce qui est difficile pendant les moments de stress. Pour la documentation « officielle » des expositions, je travaille toujours avec les mêmes photographes, principalement Nicolas Lafon et Anne Eppler. J'aime ce travail sur le long terme, ce sont des personnes qui ont compris en profondeur ce qui m'intéresse et qui m'apportent aussi beaucoup. Nous avons des échanges qui perdurent aussi entre les expositions, notamment sur le rapport à la lumière. Du fait de travailler en lumière naturelle, je collabore aussi avec ell-eux sur la documentation de l'évolution de celle-ci. Nous faisons plusieurs séances de prise de vue, notamment de nuit. La réception des photos me permet de clore mon travail sur une exposition. D'une certaine manière, elle ne m'appartient plus, puisque quelqu'un·e l'a « racontée » d'une autre manière que moi. Je travaille en ce moment à la parution d'un ouvrage qui réunira ces images.

*F-W / En regardant vers l'avenir, quels sont les prochains projets ou thèmes que tu envisages d'explorer, et comment imagines-tu ton travail évoluer dans les années à venir ?*

A-S / Je ne sais pas vraiment. Je travaille à tâtons, avec ce que je vois et ce qu'il se passe. Certains événements peuvent devenir très présents dans mon travail. J'ai récemment adopté un chaton par exemple et je commence à sentir son influence sur mon travail parce que ça me confronte à une nouvelle typologie de présence et d'objets. Je constate aussi que les notions de mélancolie et un certain rapport à l'angoisse sont présents de plus en plus directement dans mon travail. J'imagine

que ça va continuer dans ce sens. Mes expositions ont tendance à être plus dépouillées aussi. J'ai envie que le flou entre ce qui fait partie de l'exposition et ce qui n'en fait pas partie soit plus présent. Je travaille en ce moment sur les prochaines. Dans l'une d'elles, l'oeuvre principale sera en dehors, loin du lieu de l'exposition en lui-même. Il y a quelques mois, le curateur Thomas Maestro m'a invité pour une exposition au CAC Brétigny. Le CAC étant fermé pour travaux, l'exposition se tenait dans un lieu temporaire. Nous avons réfléchi à la possibilité d'une pièce qui existerait principalement par le récit qu'on en faisait. J'ai installé une veilleuse qui projette de petites étoiles dans l'espace d'exposition en travaux du centre d'art. Ce genre de projet me stimule beaucoup. En parallèle, je me concentre sur mon travail de dessin et collage, que je montre moins que le reste. J'ai envie de donner une place à ces productions qui sont plus autonome que des interventions in-situ. /