

DAVID ALTMEJD

FLUX

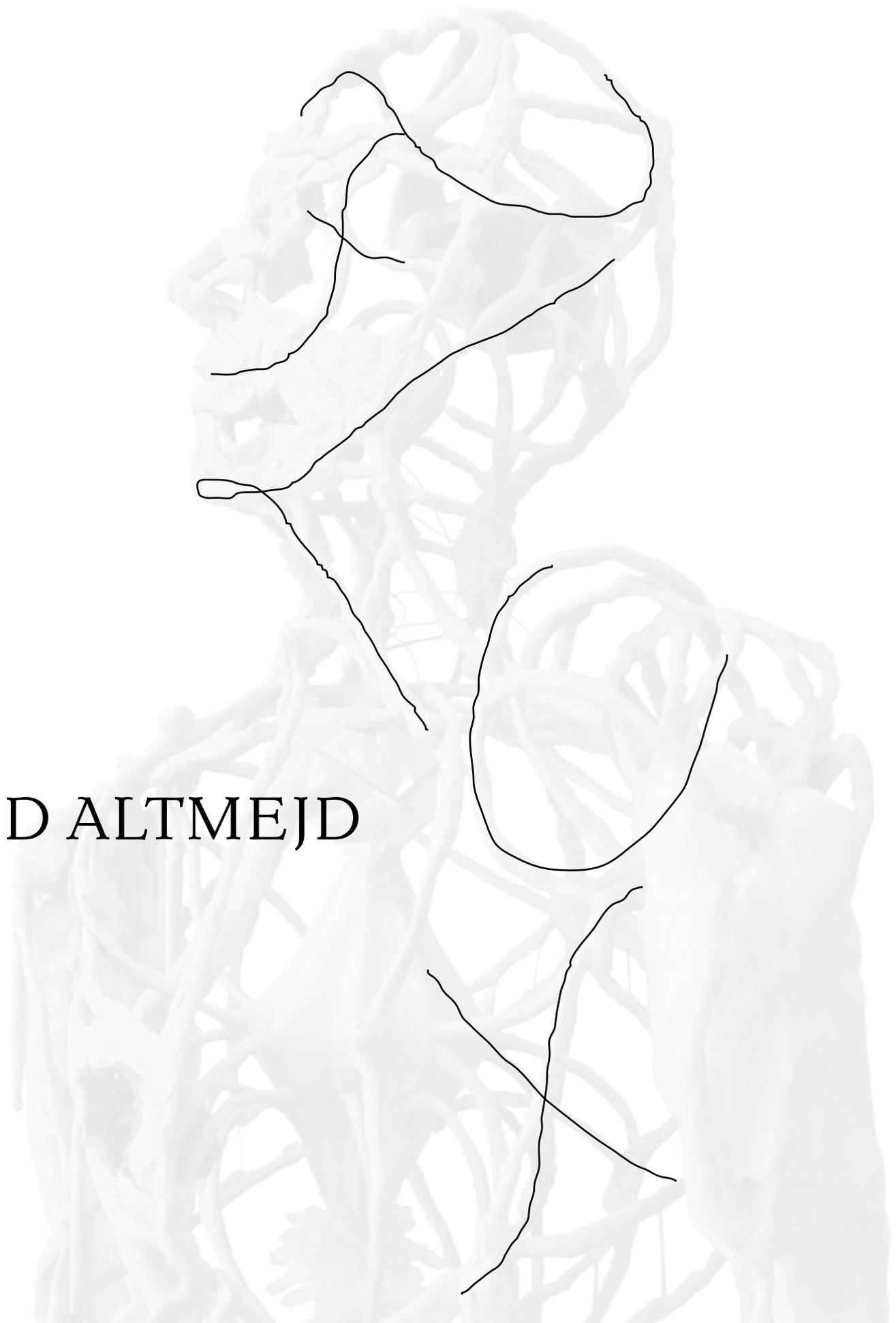
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

MUDAM LUXEMBOURG

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

ÉDITIONS PARIS MUSÉES

DAVID ALTMEJD



















DAVID ALTMEJD

FLUX

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

MUDAM LUXEMBOURG

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

ÉDITIONS PARIS MUSÉES



Avant-propos

Cela fait plusieurs années que les œuvres de David Altmejd vues à l'occasion des grandes expositions internationales, comme la Biennale du Whitney, la Biennale de Venise ou, plus récemment au nord de New York à la Fondation Brant, laissent une forte et durable impression. Ce n'est pas que ces installations et expositions soient si spectaculaires, ni même, au premier regard, à ce point hors norme. Avec leurs têtes et corps déstructurés et contaminés par des éléments hétérogènes, elles s'inscrivent dans une tradition moderniste apparue avec les collages dada. Mais elles sont à une autre échelle, et semblent prolonger loin en avant le dynamitage des conventions visuelles. Elles possèdent une curieuse qualité où se mêlent séduction et déstabilisation. Une qualité qui se répercute encore aujourd'hui dans l'opinion du public artistique qui semble être soit totalement pour, soit entièrement contre l'œuvre d'Altmejd. Dans l'histoire récente de la sculpture, il y a peu d'exemples de cet ordre. Si Matthew Barney est le dernier grand sculpteur à avoir tenté de donner à la sculpture une telle ampleur tout en la dotant d'un langage qui l'ouvrait sur l'avenir, il semble avoir voulu garder les qualités d'opacité des œuvres d'un Joseph Beuys. Chez Altmejd, l'effet produit semble venir, bien au contraire, d'une mise en scène de la transparence. Un peu comme s'il arrachait à l'obscurité un monde enfoui et oublié et l'exposait brutalement dans une lumière crue. Ses œuvres et ses expositions ont le caractère lumineux et vitreux des salles archéologiques de certains musées ou de galeries d'histoire naturelle. La lumière, l'éclat des matières et des couleurs semblent vouloir venger une trop longue obscurité et même obliger les objets à intégrer le présent au risque d'aller trop loin. Il y a des têtes d'Altmejd dont le visage est un trou où le regard s'engouffre, des corps faits d'accumulations de paysages, des vitrines qui sont comme des sarcophages où germent des résurrections. Dans des centaines de boîtes en Plexiglas on compte des centaines de détails d'anatomie, de minéraux et de végétaux reliés parfois à de complexes systèmes de fils de soie. Et le tout se reflète dans des miroirs omniprésents. Ce pourrait être un panoptique carcéral où le regard dispose de la complète et inquiétante visibilité des moindres détails. Mais chaque pièce pourrait également être un élément emprunté à un laboratoire où s'expérimenterait une science nouvelle à mi-chemin entre les cauchemars de *l'Île du docteur Moreau* et une future version de *Blade Runner*. Et il serait tout aussi juste

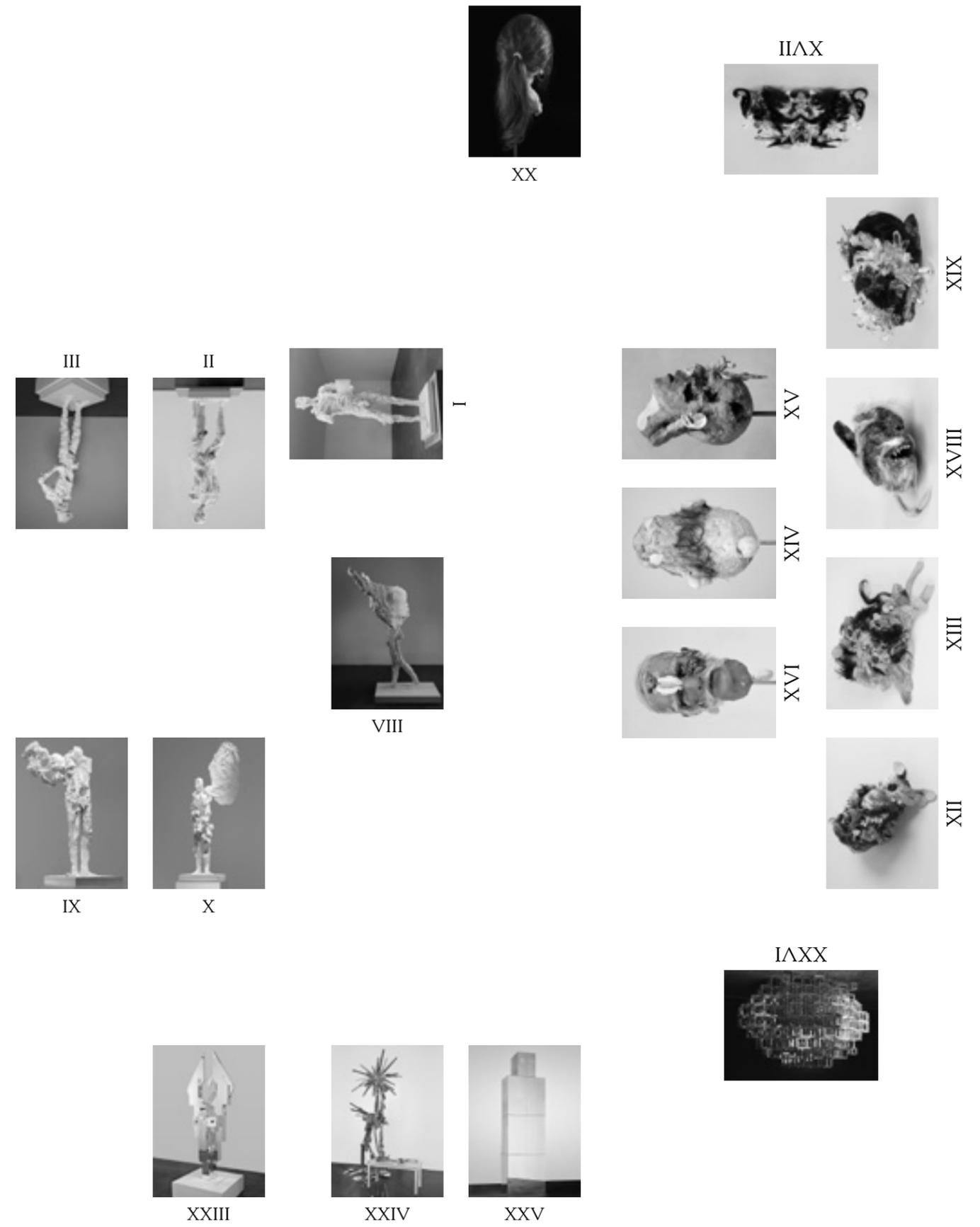
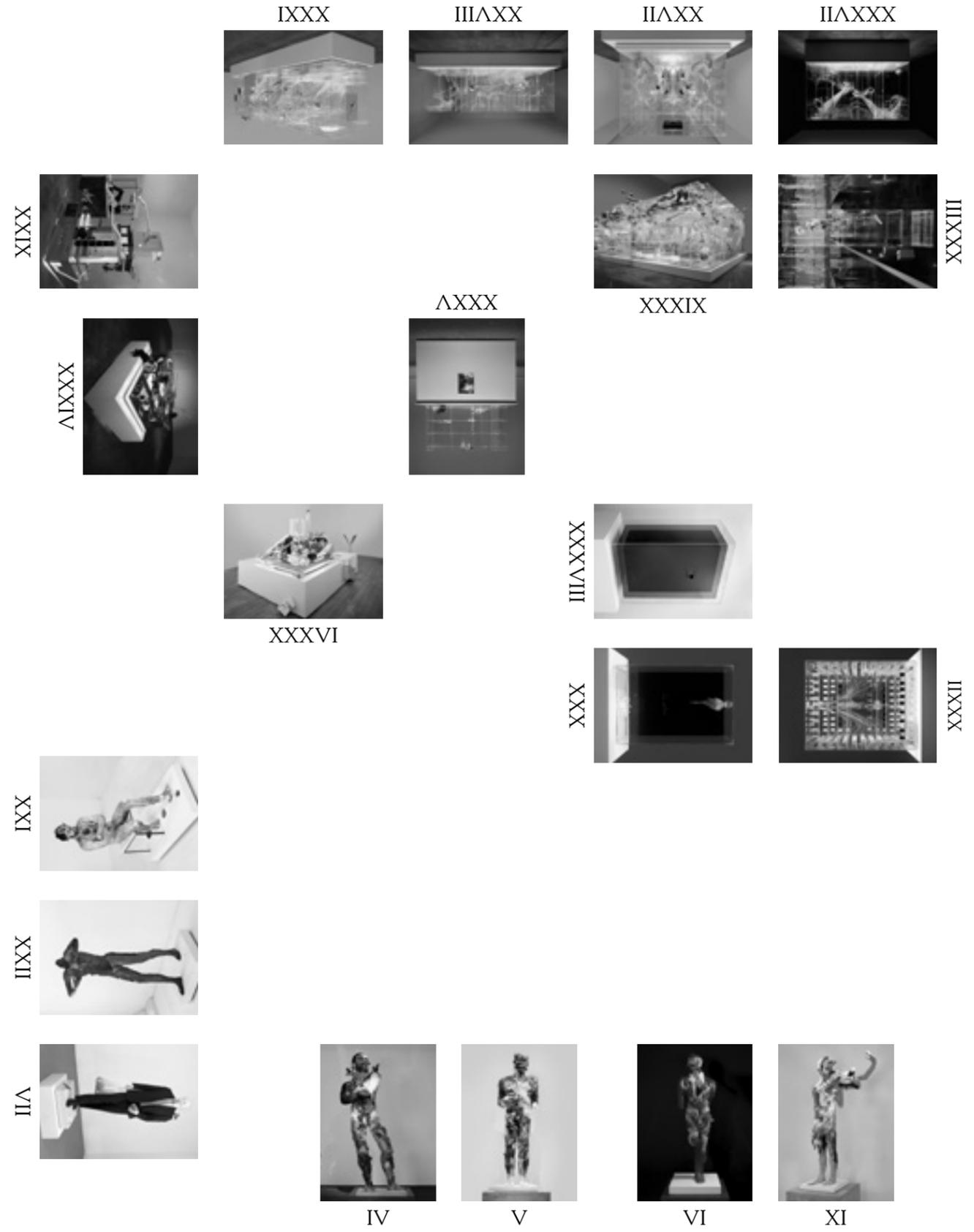
d'y voir une interprétation réaliste et intime des images, pensées, désirs, énergies et flux de toutes sortes qui traversent l'être humain. Il est évident qu'il est certainement encore trop tôt pour dire quelle sera l'importance de l'œuvre de David Altmejd, mais il semble que les questions qu'il pose, sa mise en scène du vrai, du faux, du réel et du virtuel sont d'une parfaite actualité. Et l'originalité du traitement formel, le sens aigu de l'espace, de la couleur et de la forme peuvent garantir une certaine résistance aux goûts du futur. Des goûts que cet œuvre pourrait même contribuer à former. C'est en tout cas une grande joie et une réelle fierté pour une institution muséale de pouvoir présenter la première rétrospective de l'œuvre de David Altmejd. Elle n'aurait pu avoir lieu sans un certain nombre de soutiens exceptionnels. Le premier d'entre eux est Robert Vifian qui fut l'un des premiers, il y a près de dix ans de cela, à comprendre l'importance de son œuvre. Il a joué un rôle discret de passeur scrupuleux. Peter Brant, et la Brant Foundation, qui contribuèrent à rendre cette exposition possible en soulignant l'importance de l'œuvre et en nous soutenant dans l'organisation matérielle de cette exposition. Andrea Rosen et l'équipe de sa galerie new-yorkaise, qui nous accompagna tout au long de la préparation ainsi que Xavier Hufkens à Bruxelles et Stuart Shave à Londres. François Michaud, conservateur au musée d'Art moderne de la Ville de Paris qui, par son implication enthousiaste aux côtés de Robert Vifian, et avec la complicité de Véronique Bérard-Rousseau, garantit le suivi du projet et son adaptation aux très beaux espaces de l'ARC. Grâce à l'enthousiasme et à l'engagement de John Zeppetelli, directeur général et conservateur en chef du musée d'Art contemporain de Montréal, ainsi que de Josée Bélisle, conservatrice des collections, il a pu être imaginé de présenter l'exposition à Montréal, à l'été 2015. Entre Paris et Montréal, le Mudam Luxembourg accueillera également ce projet, dans une configuration repensée avec l'artiste, à l'initiative d'Enrico Lunghi, directeur du Mudam et grâce à la détermination de Marie-Noëlle Farcy, conservatrice chargée de l'exposition. Je tiens enfin à remercier David Altmejd lui-même, dont la disponibilité, le plaisir du dialogue, la courtoisie et l'amitié n'ont fait que motiver davantage, s'il le fallait, toutes les équipes du musée et de Paris Musées impliquées dans la réalisation de ce projet exceptionnel. Nous remercions enfin Louise Déry, découvreuse parmi les découvreuses, pour son texte fondamental.

Fabrice Hergott,
directeur du musée
d'Art moderne
de la Ville de Paris

auquel s'associent

Enrico Lunghi,
directeur
du Mudam
Luxembourg

John Zeppetelli,
directeur du musée
d'Art contemporain
de Montréal



« L'ESPACE INTÉRIEUR »

Le texte qui suit est issu de deux entretiens avec David Altmejd, menés par Robert Vifian, commissaire invité, et François Michaud, commissaire et conservateur au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Le premier a été réalisé au musée d'Art moderne le 13 juin, le second à distance, le 2 juillet 2014. Prise de son Dinah Bird, retranscription Morgane Buet.



François Michaud

Robert Vifian

David Altmejd

1 — Christopher Glazek, «Taking Control of the Nightmare: David Altmejd's Dream Work», dans *David Altmejd*, New York – Bologne, Damiani, 2014, p. 104-107.

I **François Michaud** Je pensais à une phrase qui ouvre l'un des textes de la monographie¹ qui t'est consacrée: sur le rêve, sur le fait que tu contrôles tes rêves et que, depuis très longtemps, tu peux en suivre le fil et les réorienter... **David Altmejd** Ça a débuté alors que j'étais adolescent. J'ai commencé à être capable de contrôler mes rêves parce que, chaque nuit, je refaisais le même cauchemar. C'était toujours la même chose, j'étais poursuivi par un monstre... et je pense qu'à un moment donné j'ai trouvé le moyen de sortir du cauchemar: il suffisait de fermer les yeux et de compter jusqu'à dix. Et là, j'arrivais à me réveiller. Je me suis rendu compte aussi que, dès que je commençais à compter, cela voulait dire que j'étais dans un état de rêve; donc que je n'avais pas à être effrayé par quoi que ce soit, que j'étais à l'intérieur de ma tête et que tout était *safe*. Alors, je pouvais me retourner et le monstre se désintérait. Ensuite, plutôt que de chercher à me réveiller, j'ai commencé à vouloir rester à l'intérieur de l'espace du rêve et j'ai commencé l'exploration. Très rapidement c'est devenu sexuel, parce que j'avais compris que je contrôlais tout et que je pouvais facilement tout faire... Je pouvais faire n'importe quoi. Mais on ne peut jamais tout contrôler, même dans les «rêves lucides» – je ne sais pas quel est le terme en français; en anglais on appelle ça: *lucid dreams*... **FM** Et quand tu es passé à la sculpture, c'était une façon de poursuivre l'expérience? **DA** Non, ça n'a rien à voir. Je pense que le lien entre le rêve et mon travail de sculpteur, ce n'est pas l'imaginaire. S'il y a des créatures dans mon travail, s'il y a des loups-garous, des géants ou des personnages mythiques, cela ne vient pas de mes rêves. Ce qui est intéressant en revanche, c'est qu'à cause de mon expérience du rêve je suis capable de comprendre l'importance de *l'espace intérieur*, et d'être à l'intérieur de cet espace – de «l'architecture de l'esprit» si on veut. Dans mes rêves, si je marchais dans une rue, si j'entrais dans un immeuble ou descendais à la cave, j'étais toujours conscient d'être dans ma tête. Donc c'était vraiment comme explorer l'architecture de mon esprit, de mon cerveau... Ce qui fait que, lorsque je travaille à une sculpture, je suis conscient de cette architecture, de cette forme d'espace complexe qui peut être habitée par toutes sortes d'idées ou de secrets. Dans mon travail, lorsqu'on est confronté à une architecture, à un espace, à une structure, ce sont toujours des lieux remplis d'énergie, de surprises, de secrets, de dangers. **Robert Vifian** Alors, dans ta dernière pièce (*The Flux and the Puddle*),

que vient faire ce *puddle*²? En général, tes sculptures sont verticales, alors que *puddle* implique l'horizontale – puisque le mot signifie «flaque». **DA** Je pense que si la pièce *The Flux and the Puddle* se développe à l'horizontale c'est parce que j'avais besoin de la construire de l'intérieur, parce qu'elle devait imiter l'espace de mon atelier, en un certain sens. Je voulais que ce soit une pièce fabriquée de l'intérieur, que tout ce qui la compose ait été fabriqué *dedans*. J'ai vraiment construit la structure la plus grande possible à l'intérieur de mon atelier. Et puis c'est devenu l'espace de l'atelier: il restait seulement un mètre de chaque côté, je n'avais pas de place à l'extérieur de la sculpture pour créer des éléments, donc je les faisais à l'intérieur. J'aime l'idée que la sculpture a la capacité de se produire elle-même, de s'engendrer... Tout ce qu'elle contient a été généré par elle. Pour en revenir à la question de l'horizontalité, c'est simplement que je devais créer une structure capable de m'inclure pendant six mois, de me servir d'atelier pendant six mois. L'espace horizontal était plus intéressant, car c'est celui qui correspond à mon activité d'artiste – c'est-à-dire que je peux me déplacer d'un point à un autre, d'une table à une autre, que je peux m'asseoir sur la chaise qui est juste à côté... Ça se passe toujours sur le même plan. Je crois que c'est une des raisons pour lesquelles *The Flux and the Puddle* est horizontale – il y en a peut-être d'autres, mais c'est la première à laquelle je pense: il fallait que la pièce se développe par elle-même et qu'elle me donne un espace de travail adéquat. **RV** Tu as dit aussi que *The Flux and the Puddle* était le résumé de toute ta pratique sculpturale, presque depuis le début. **DA** Oui, ça m'est arrivé deux fois dans ma... (est-ce qu'on peut dire *carrière d'artiste* ou ça fait vraiment arrogant?) En tout cas dans ma vie d'artiste ça m'est arrivé deux fois: avec *The Index* que j'ai présenté à Venise et avec *The Flux and the Puddle*. À chaque fois, j'ai voulu créer un univers ou un système, un organisme qui serait capable d'inclure tout ce que j'avais fait auparavant – et donc c'est devenu un genre de laboratoire. Dans *The Flux*, les loups-garous par exemple, qui dataient de dix ans, ont été réintégrés; je les ai combinés avec des personnages plus récents, comme les *Bodybuilders*. Cela m'intéressait de voir ce qui allait se produire si je mettais des choses plus anciennes avec des choses du présent, ou même des choses du futur... **RV** C'est vrai que lorsque j'ai su que c'était le projet que tu étais

en train de faire, j'ai tout de suite pensé à Duchamp, à la *Boîte en valise*... **DA** Hmm!... Intéressant. **RV** C'est comme si tu voulais faire une boîte comme celle de Duchamp, mais avec ton travail à toi, et que tu te mettais dedans pour le faire. **DA** Oui, parce que la capacité de la sculpture à produire de l'énergie est très importante pour moi. J'utilise plusieurs stratégies pour lui permettre de générer cette énergie, par exemple les contrastes. Dans mon esprit, les contrastes créent des tensions: des contrastes de couleurs ou de matières produisent des tensions capables de dégager de l'énergie. Mais il faut aussi, pour produire cette énergie, que la sculpture soit capable de l'emmagasiner, d'enregistrer toute l'énergie qui a existé pendant la construction. Vraiment, je crois que le travail d'atelier, le travail de mes mains et le travail de la matière représentent une certaine quantité d'énergie. Si je permets à la sculpture de garder en mémoire toutes les traces du processus, alors elle sera chargée de l'énergie qui provient de sa construction. C'est pour ça qu'il est important pour moi d'être présent à l'intérieur, parce que cela me donne l'impression de faire en sorte qu'elle conserve toutes ces traces. **FM** Cette histoire d'énergie me fait penser à deux artistes, mais on t'en a déjà fait la remarque: Joseph Beuys et James Lee Byars... **DA** On me l'a dit pour Beuys, mais jamais pour James Lee Byars. Or, je suis tout à fait d'accord. Je suis même surpris que les gens ne m'en aient pas fait la remarque avant. Pour Beuys, je vois son travail davantage comme la manipulation de matériaux chargés d'énergie, chargés symboliquement – le feutre, le gras... –, avec lesquels il agit comme une sorte de chamane en combinant tous ces matériaux pour *mettre en branle* de l'énergie. Moi je ne me vois pas comme ça. Je me vois seulement comme un artiste qui travaille à l'intérieur de son atelier – mais je suis conscient du potentiel... C'est-à-dire que je ne sens pas l'obligation de devenir un grand personnage, un grand chamane, un grand magicien pour pouvoir manifester cette énergie. Au contraire, j'ai vraiment l'impression que, simplement avec mon travail d'artiste, je peux y arriver – alors que je vois un lien entre Matthew Barney et Beuys par exemple: je vois très clairement Matthew Barney comme venant de Beuys. Quand je suis allé étudier aux Beaux-Arts, quand j'avais une vingtaine d'années, c'était la figure artistique la plus importante pour moi. Je pense que c'est lui qui m'a permis de me positionner, mais je l'ai fait un peu à l'encontre de sa pratique. Je ne voulais pas

² – *The Flux and the Puddle*
se traduit littéralement par:
Le Flux et la Flaque.

le copier, alors j'ai cherché à comprendre ce qu'il faisait; et j'ai compris qu'il construisait une cosmologie – une cosmologie avec une histoire, un système – et qu'ensuite, à partir de cette cosmologie, il produisait des sculptures qui semblaient venir de l'univers qu'il avait prédéfini. Alors que j'ai toujours eu la conviction de commencer *avec* l'objet et que s'il y a une cosmologie, ou un sens qui se produit finalement, c'est *après* l'objet, *après* la sculpture. C'est la sculpture qui est l'origine, c'est elle qui génère le sens, qui génère l'univers, qui génère la cosmologie, qui génère tout. **RV** D'ailleurs, aujourd'hui beaucoup d'artistes ne s'impliquent plus directement et physiquement dans l'œuvre. **FM** C'était déjà le cas dans tout l'art minimal, qui, dans ta pratique, fait aussi partie des figures tutélaires. **DA** Ah! L'influence de l'art minimal? C'est drôle, parce que dans ce cas c'est «l'art minimal *versus* Matthew Barney». Matthew Barney était une *rock star* quand j'avais vingt ans, donc il a eu une influence sur moi, sur ma génération. L'art minimal, au contraire, c'était plus historique, je l'ai étudié en histoire de l'art à l'École des beaux-arts. **FM** Mais, par exemple, dans *The University I*, avec sa structure de cubes en miroir, une forme qui semble être en croissance permanente, un peu cristalline, il y a quand même un lien avec des formes que l'on verrait du côté de Sol LeWitt... **DA** Oui, et en faisant *The University I*, j'étais tout à fait conscient que c'était une structure à la Sol LeWitt. C'est pour ça que je l'ai recouverte complètement de miroirs: c'est un geste très simple. Visuellement, elle semble se dissoudre parce qu'elle est entièrement recouverte de miroirs. Tous les petits barreaux se reflètent l'un dans l'autre, de sorte qu'il est impossible de les voir. Quelqu'un m'a fait remarquer que ça agissait un peu comme *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg³: comme une façon de faire disparaître la structure, une façon de l'effacer visuellement. **FM** Les miroirs, c'est toi qui les découpes ou tu les fais couper? **DA** Je les fais couper, mais dans l'atelier. **FM** Dans l'atelier, contrairement à Sol LeWitt. **DA** En fait, pour ce qui est de l'art minimal, c'est vrai que ce sont des formes qui sont toujours dans mon esprit. Je pense constamment à ces formes, à ces lignes, à ces textures, à ce rapport à l'espace, mais j'avais comme l'impression au début, quand j'ai commencé à faire de la sculpture, que ça avait besoin d'être habité. Il y avait quelque chose qui me laissait froid, qui me frustrait – comme si c'était *fini*.

Je voulais rendre ces formes infinies, et une des façons de les rendre infinies était d'ajouter à l'intérieur quelque chose qui allait créer un contraste avec la forme minimale. De ce point de vue, si on veut faire un lien avec l'histoire de l'art, ça ressemble beaucoup à Paul Thek: cette idée d'habiter des structures minimales, de les infecter... Cela peut sembler contradictoire, l'idée d'infecter quelque chose pour lui donner de la vie, mais c'est comme ça que je le voyais. **RV** On pense aussi à Cronenberg. **DA** Oui, aussi; quoique chez Cronenberg, il y a surtout une grande fascination pour l'infection. Je n'ai pas l'impression que son approche de l'infection soit optimiste. Elle peut même être pessimiste. Je pense qu'il est simplement fasciné, un peu comme un *bad boy*... Moi, je vois l'infection, symboliquement, comme une forme d'énergie, comme quelque chose de positif dans ma sculpture. **FM** D'où l'interpénétration des formes, des genres, des registres à l'intérieur de tout ce monde. **DA** Oui, pour moi, cela va avec l'idée de perdre le contrôle à un moment donné. D'avoir l'impression que finalement c'est la sculpture qui prend le contrôle, qui a acquis une complexité, une intelligence même, qui lui donnent la possibilité de prendre le contrôle, de choisir et de prendre ses propres décisions sur sa propre forme, de se générer elle-même, de se transformer elle-même... Évidemment, je suis conscient d'être l'artiste, d'être celui qui la *transforme*. Mais j'ai quand même l'impression que c'est elle qui fait ses choix. En ce sens, je me considère comme un *process artist*. **FM** Je vois un lien avec la première question: le rêve lucide, c'est le rêve sous contrôle, là où normalement on ne contrôle pas; et la sculpture – où normalement on contrôle tout –, c'est là où tu perds le contrôle à un moment donné. **DA** En fait, dans le rêve lucide, tout se passe dans un lieu qui est à l'intérieur de ma tête; donc je tiens à garder le contrôle. L'idée de perdre le contrôle à l'intérieur de ma propre tête est effrayante! Dans mes rêves lucides, il y a eu des situations où j'ai perdu le contrôle et c'était absolument effrayant. Mais quand c'est à l'extérieur de ma tête, je suis prêt à accepter la perte de contrôle et même à l'apprécier. **RV** Ça nous ramène au loup-garou: dans ta sculpture, ça a commencé par le loup-garou et c'est devenu de plus en plus humain... **DA** Je pense que j'ai commencé à l'utiliser tout simplement parce que j'avais construit une série de sculptures très minimalistes, des espèces de boîtes, de tables lumineuses très froides, et que je voulais trouver

3 – Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953, SFMOMA.

une façon de les infecter. Alors je me suis demandé quel serait «l'objet» qui ferait le plus contraste avec ce type de structure. J'ai d'abord pensé à un morceau de corps humain – une tête, par exemple. Ça me semblait comporter quelque chose d'extrêmement puissant qui aurait été en opposition avec la structure minimaliste, parce que c'était quelque chose de *gore*: des références plutôt populaires mais aussi très violentes. Cependant, le fragment de corps humain dans l'art contemporain, c'était déjà devenu une sorte de cliché et plusieurs artistes en faisaient, des artistes que je respecte beaucoup, comme Kiki Smith ou Robert Gober... Alors j'ai pensé que si c'était un morceau de corps de monstre, et de loup-garou en particulier (étant donné que le loup-garou ressemble beaucoup à l'être humain), ce serait tout aussi puissant parce qu'on serait capable de s'identifier... Et ça, c'était très intéressant pour moi. C'est comme ça que j'ai commencé avec la tête de loup-garou; mais si elle est restée à l'intérieur du travail, c'est que je me suis vite rendu compte qu'elle n'était pas intéressante uniquement parce qu'il s'agissait d'une représentation de loup-garou, mais aussi parce qu'elle faisait référence à la transformation. J'aime beaucoup l'idée que le loup-garou se transforme, parce que cela mène à l'idée de l'identité, de la double identité, et parce qu'une transformation s'effectue avec sa propre dose d'énergie: c'est une façon d'intégrer l'énergie dans l'objet, dans ma sculpture. J'ai inventé une histoire pour illustrer le type d'énergie dont je voulais parler. Dans les films, le moment où un homme ou une femme se transforme en loup-garou est toujours une scène extraordinairement intense, qui dure – quel que soit le film – entre dix et trente secondes... C'est aussi extrêmement intense à cause de la douleur, parce qu'on passe d'un état mental et physique à un état complètement opposé... Alors, au moment où le loup-garou a terminé sa transformation, à la seconde même où il devient loup-garou, la tête est coupée. Elle est là, posée sur une table, où elle cristallise immédiatement. Au lieu de pourrir elle cristallise, parce qu'elle contient toute l'énergie dégagée par sa transformation. À la fin, on a un objet qui contient, qui symbolise cette énergie que j'ai essayé de créer: la tête de loup-garou cristallisée. **RV** Pour revenir à *The Flux and the Puddle* et au titre de l'exposition où tu l'as créée, «Juices», je trouve cela vraiment très intéressant, tous ces liquides solidifiés. Quand on regarde cette pièce, on se rend compte que l'on ne sait pas

comment représenter intelligemment – *en sculpture* – un liquide. Mais avec toi, ce sont toujours des liquides spéciaux, en ce sens qu'ils sont toujours chargés, qu'ils ne sont pas vraiment fluides, mais plutôt denses – des liquides qui sont capables de tenir dans le temps et aussi visuellement. **DA** Parce qu'il est important pour moi que ce soit sculptural, figé dans le temps. J'ai pensé à utiliser un système avec de l'eau colorée, avec des pompes, mais je me suis vite rendu compte que l'eau attire tellement l'attention, c'est tellement *vivant*, que tout ce qui est autour semble mort. J'ai réalisé que ça allait créer une compétition à l'intérieur même de la sculpture, que ça allait tout tuer. J'ai donc essayé de figer le liquide; c'était une façon de créer un équilibre pour que les différents éléments de la sculpture aient des forces similaires. Je ne voulais pas que le liquide anéantisse tout. **RV** Quand as-tu commencé à utiliser ces liquides figés? **DA** C'est avec les fruits que ça a réellement commencé, quand j'ai commencé à en mettre dans mon travail. Là, ce serait une autre question: pourquoi intégrer des fruits dans mon travail? En fait, c'est parce qu'à un moment donné j'ai eu l'impression que mon travail avait besoin de *vitamines*. Exactement comme mon corps peut en avoir besoin. Si je me sens faible, je consomme des fruits. C'est pour cette raison que j'ai inclus les fruits dans mes sculptures, pour ajouter une certaine énergie, un humour, une fraîcheur. Mais quand ils se sont retrouvés dans mon travail, qu'ils ont commencé à exister à l'intérieur, l'étape suivante, c'était tout simplement le *jus*. Les fruits sont une source de jus. Pour moi, dès qu'il y a un nouvel objet dans mon travail, ça devient une source, la source de quelque chose. Les fruits sont devenus une source de jus; c'était comme ça, c'était clair, c'était évident. Et quand les jus ont commencé à couler, j'ai commencé à me demander comment les utiliser. Je pouvais les faire couler d'une certaine manière – dans des gouttières ou des tunnels, par exemple – ou les faire s'accumuler dans des boîtes, et me servir de ce jus pour construire d'autres objets... **RV** C'est curieux, parce que tu utilises des jus chargés. Il n'y a pas de sang, en général. Il y a très peu de sang. Alors que c'est à la limite le jus le plus important. **DA** Dans mon travail, en général, il n'y a pas de sang. **RV** Sauf une ou deux fois... **DA** Il y en a eu? **RV** Très peu, mais il y en a eu. **DA** C'est qu'à chaque fois qu'il y a une plaie dans mon travail, qu'il y a un trou à l'intérieur d'un corps, un trou dans une cuisse

ou à travers un torse, j'essaie de ne pas aller dans la direction du *gore* mais de les «cristalliser». Peut-être que c'est ma façon de faire en sorte que ça devienne quelque chose de positif: que ça devienne positif et vivant, et pas simplement pourri et mort.

RV Il y a toujours ce côté optimiste chez toi: ça se régénère. On a l'impression que tu veux toujours que les choses se régèrent.

DA C'est peut-être pour ça qu'il n'y a pas trop de sang dans mon travail. **RV** C'est vrai que, de toute façon, tu as toujours été très positif – avec l'idée de beauté, par exemple. L'énergie de Beuys n'est pas très belle visuellement, alors que chez James Lee Byars, l'énergie est belle. Il parlait souvent de perfection, il se mettait en scène de façon totalement esthétique: en or, avec un masque noir...

DA Moi, je ne parle pas de perfection. C'est peut-être la différence entre nous. **FM** Mais il y a une sorte d'approximation progressive, qui irait vers quelque chose de plus en plus construit, composé, qui rassemblerait tout... d'où *The Flux and the Puddle* comme grande vitrine de l'ensemble. **DA** Oui, c'est une grande vitrine de l'ensemble, mais ce que contient cette grande vitrine est une espèce de chaos organisé. À la base, tout est chaotique. Plutôt que de vouloir éliminer la dimension chaotique des choses, je la respecte énormément. *Elle est figée*. Quand je parlais de perdre le contrôle, cela va un peu à l'encontre de cette idée de poursuite de la perfection.

FM Alors, est-ce que finalement la question du titre ne trouve pas sa résolution justement ici? Pour nous, le *flux*, c'est cette espèce de mouvement... **RV** Ça continue l'énergie, c'est un autre mot pour *énergie* et pour *évolution*. **DA** «Flux», je trouve que c'est un très beau mot. J'aimerais que cela contienne aussi l'idée du cycle. **FM** «Le flux et le reflux» – vieille expression française! Et «flux» peut être vu comme un pluriel, en français tout au moins. **RV** Quelle était ton idée quand tu as trouvé le titre de cette pièce, *The Flux and the Puddle*?

DA La direction des jus qui coulaient: *flux, puddle*... Il y a une flaque par terre – une flaque en résine – comme si tous les jus s'accumulaient dans un trou et ressortaient... Pour moi cela créait un ensemble, une totalité. *Une totalité en résine*.

II **RV** Je voulais revenir sur la dualité que l'on repère dans ton travail, sur des notions que l'on a déjà évoquées: la complémentarité, les contraires, le contraste... **DA** Pour moi, «contraire» et «complémentarité», c'est la même chose. Des choses qui s'opposent sont en réalité complémentaires: quand on les combine, elles créent quelque chose de nouveau, de supérieur. **RV** Est-ce que ça marche au niveau visuel, donc chromatique? **DA** Ça ne marche pas de cette façon-là. Il y a les contrastes créés par les couleurs: une couleur pastel avec une couleur qui ferait référence à la pourriture, un vert kaki par exemple. C'est un type de contraste que je trouve intéressant.

RV Cela rejoint la question du beau et du laid. On pense souvent au «monstrueux» à propos de tes sculptures – même si tu n'es pas d'accord avec cela –, et en même temps il y a beaucoup d'*esthétisme* dans ton travail... Voilà une dualité. **DA** Le beau, le laid, cela fait partie d'une dualité. En fait, peut-être que ce qui m'intéresse vraiment c'est... je ne sais pas, je pense que c'est le beau. En tout cas, je suis intéressé par la dualité entre le beau et le laid; ce qui m'intéresse le plus c'est de créer, de provoquer une sorte de fascination pour l'objet. J'ai la conviction qu'il faut que l'objet possède les deux aspects pour être fascinant. Je pense que je suis un peu plus intéressé par le beau, mais j'ai l'impression que pour pouvoir sentir, pour pouvoir comprendre, apprécier le beau, il faut qu'il soit mis en perspective par son opposé: il faut que ce soit infecté, qu'il y ait un côté *plus laid* pour que le beau existe...

RV Beaucoup de gens parlent de ton travail comme d'un écosystème... Il y a beaucoup de choses écologiques dedans, mais il y a aussi énormément de choses synthétiques et fausses: du plastique, des choses comme ça... Il peut y avoir de faux cheveux comme de vrais cheveux, des matériaux qui sont bons pour la santé et des matériaux dangereux. J'imagine que toutes les résines sont difficiles à manipuler et toxiques. **DA** Oui, ce que j'aime dans l'idée de l'écosystème, ce n'est pas vraiment ce qui définit l'écosystème naturel, la dimension organique, naturelle, tout ça. C'est plus le système... C'est *le système de l'écosystème*, le fait de combiner des éléments de nature différente, de les juxtaposer – la combinaison de matières organiques avec des matières plastiques, ou des matières artificielles, c'est intéressant, parce que ça crée une énergie nouvelle, mais à l'intérieur de cet écosystème. **RV** D'où ton intérêt pour Kudo Tetsumi: dans ses sculptures on peut avoir de la terre, des transistors

qui sortent et aussi des pénis qui poussent comme des asperges.

DA Oui, quand je parle d'écosystème, c'est comme un espace ou un système en soi; je ne fais pas référence à la forêt... **RV**...

ni à l'écologie et à la préservation de la nature. **DA** Exactement.

RV Et naturellement, tu joues aussi sur la monstration et les dissimulations... As-tu déjà vu le jardin de Ryōan-ji, à Kyōto?

DA Non. **RV** Il est absolument minimal, c'est un *rock garden*, un jardin de pierres... Il est tout petit, mais on ne peut jamais le voir en entier.

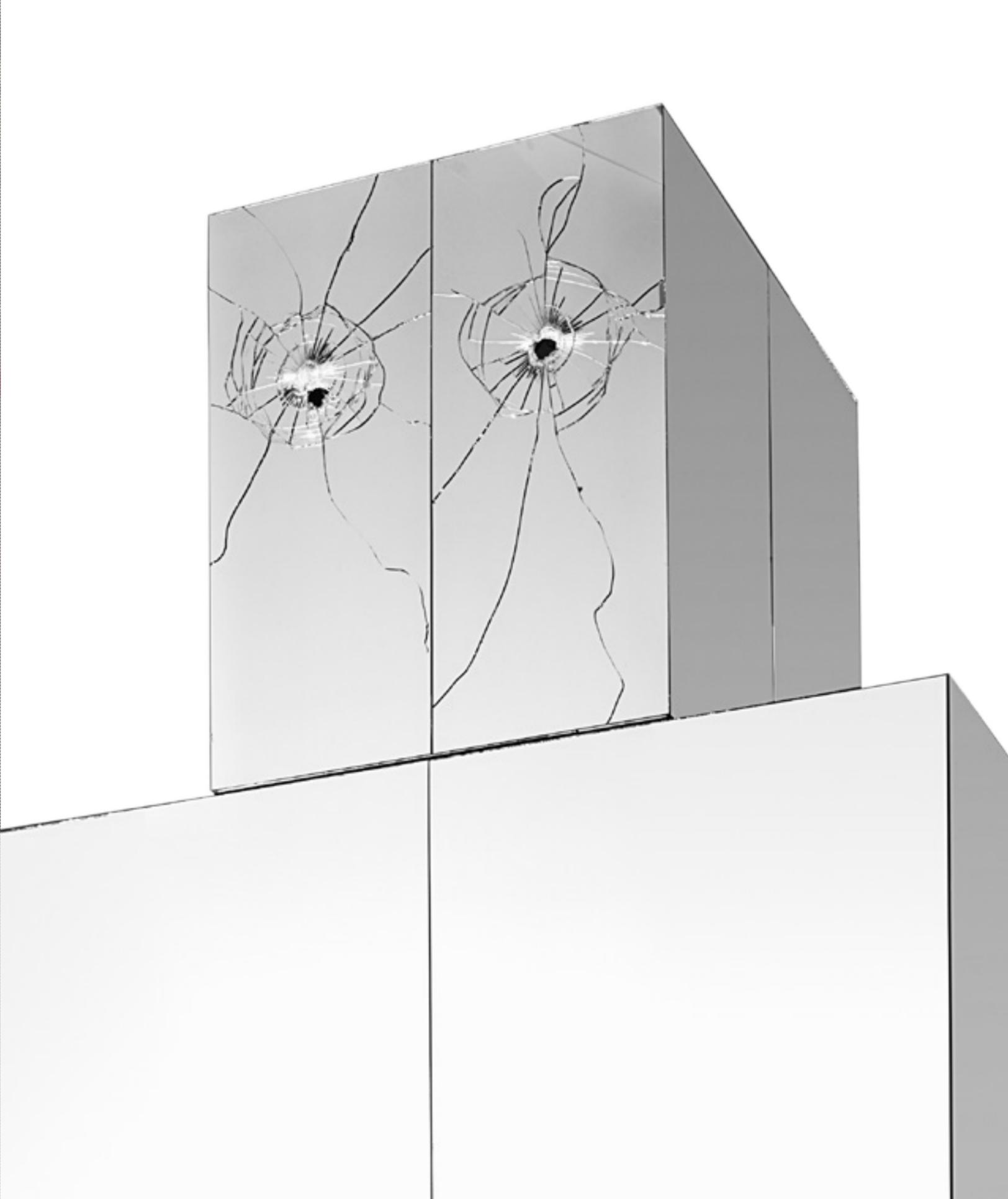
On se déplace d'un angle à l'autre, en longueur ou en largeur, mais on n'aperçoit jamais la totalité du jardin. On a un peu la même impression avec *The Flux and the Puddle*, ce qui est assez pervers:

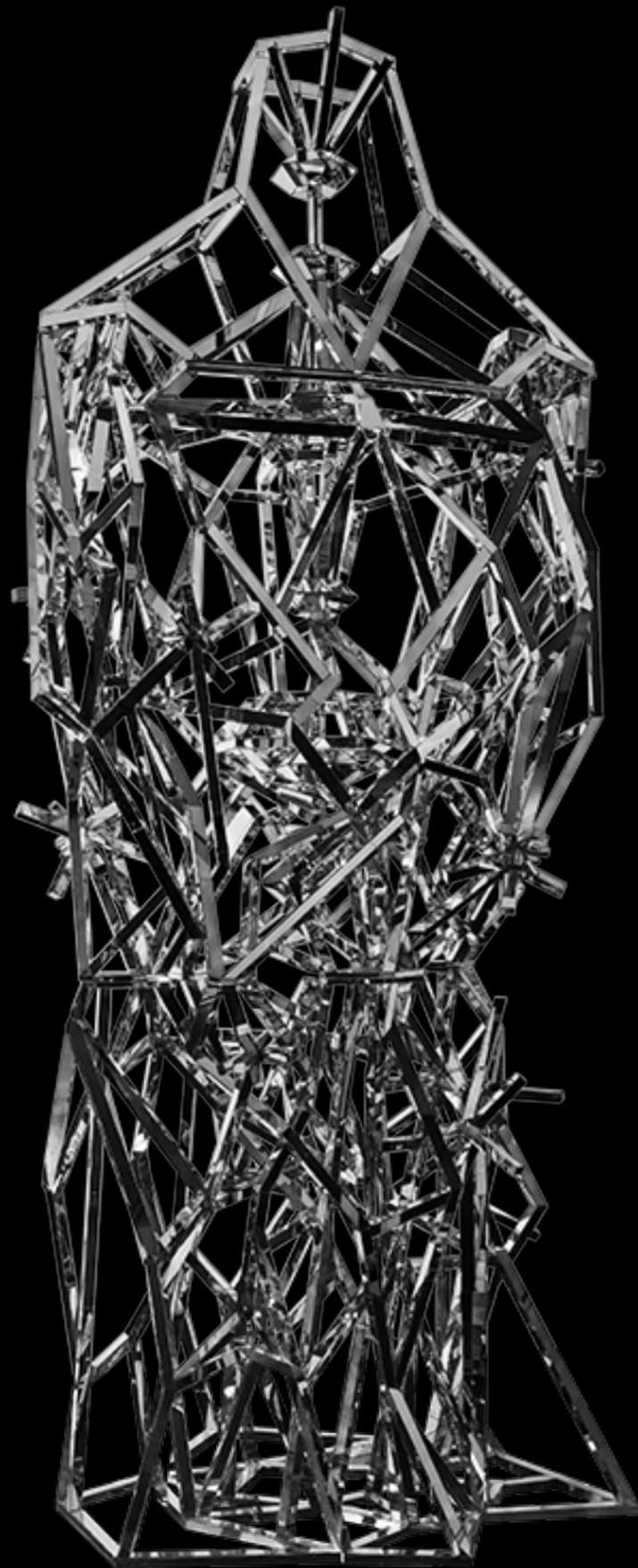
parce que tu as travaillé dedans, c'est devenu un espace clos, plus personne ne peut entrer. Et puis il est impossible d'apercevoir plus de trente ou quarante pour cent de l'œuvre sans faire l'effort de tourner autour. **DA** Pour moi, il est important qu'un objet puisse contenir l'infini. *The Flux and the Puddle* contient une infinité d'informations. Et pour moi c'est quelque chose de positif. Ce n'est pas frustrant. C'est ce qui rend l'objet vivant: qu'il puisse contenir une infinité d'informations. Et même si on en fait le tour, même si on passe des jours et des jours à en faire le tour, on ne peut pas avoir accès à toute l'information. Je suis sûr qu'il y a des éléments de la pièce qu'on ne peut pas voir, qui sont invisibles pour le spectateur, qui sont cachés. Et pour moi, ça, c'est intéressant: c'est comme une personne, on ne peut jamais avoir accès à tout...

RV Tu aimes toucher les objets et les faire toi-même. La trituration est donc une part importante de ton travail; est-ce que tu penses pouvoir, comme un chamane ou comme un guérisseur, changer la matière? Tu la charges de ton énergie... **DA** Je ne me considère pas comme quelqu'un de New Age... Je crois qu'il est essentiel, pour *charger* un objet d'énergie, de pouvoir lui transmettre l'énergie dont je me suis servi pour le faire. Et j'ai l'impression qu'en le faisant avec mes mains je transfère cette énergie à l'objet. **RV** Il y a quand même la fascination de la main: tu fais des moulages de tes mains que tu mets sur les sculptures, en creux ou en relief. Il y a presque une obsession de la main. **DA** Je considère que la trace de ma main est le geste lui-même... La trace de ma main est suffisante pour communiquer l'énergie du geste. Et puis la main elle-même peut servir, peut presque devenir un symbole. La main symbolise le geste.

RV Est-ce que tu as l'impression que tes pièces, tes installations,







peuvent être *surchargées*? **DA** Non, je crois qu'il y a des gens qui pensent qu'elles le sont; mais personnellement je ne vois pas les choses comme ça. Elles sont toutes le résultat de mon travail de sculpteur, c'est-à-dire que si une pièce reste longtemps dans l'atelier, ce que je vois ce sont toutes les possibilités, les ouvertures, les différents moyens d'ajouter des choses, de faire des connexions. Je veux dire que tant qu'une sculpture reste dans mon atelier et que j'y ai accès, en tant que sculpteur je vais continuer à faire des connexions, à ajouter des choses, à créer des liens... Donc je ne les considère pas comme surchargées, je les considère comme le résultat de mon action. Je crois qu'il n'y a pas d'état parfait pour une sculpture. Je ne peux pas dire: «Cette sculpture est terminée, elle est parfaite comme ça.» Je peux toujours continuer à ajouter, à injecter du vivant, à injecter des objets pour créer des tensions, de nouvelles tensions, ouvrir de nouvelles portes à l'intérieur de la sculpture pour la complexifier, ajouter des couches pour lui donner plus d'histoire. Je pourrais continuer indéfiniment à travailler sur une sculpture. **FM** Est-ce qu'on peut dire de la nature qu'elle est surchargée? **RV** La nature change tout le temps... **DA** Elle change tout le temps, elle se développe tout le temps, il y a tout le temps des choses qui changent, il y a des mutations, des couches d'histoire. Est-ce qu'on peut dire d'une ville, par exemple de Paris, qu'elle est surchargée? Non, pas vraiment. Paris est le résultat de son histoire. Comme chaque œuvre qui sort de mon atelier est le résultat de son histoire, de l'histoire de sa création. **RV** J'ai surtout l'impression que ce qui te guide, c'est toujours une forme d'*horror vacui*. Je crois que tu n'aimes pas vraiment le vide. Il faut toujours que tu rajoutes un truc... **DA** Ah oui! [Rire.] Mais il arrive que je fasse des œuvres beaucoup plus simples! **RV** Oui, c'est vrai, il y a des œuvres où il n'y a que du fil. Il y en a une dans l'exposition... **DA** *La Chambre d'hôte*; il n'y a que du fil, mais il y en a beaucoup. **RV** C'est ce que tu fais toujours: construire un labyrinthe, un système fait d'interconnexions, d'interrelations... Des systèmes veineux, des systèmes nerveux... Même quand tu utilises les insectes ou les oiseaux, c'est une sorte de pollinisation, c'est une sexualité non humaine... **DA** Absolument. **RV** Y a-t-il eu des éléments plastiques ou symboliques nouveaux dans *The Flux and the Puddle*? **DA** Oui, j'étais conscient que je voulais intégrer tout ce que j'ai fait en tant que sculpteur dans le passé. Mais c'est la première fois que la main

présente, pas comme une main en plâtre: il y a des mains en résine dedans, qui ont un air plus réaliste et qui sont en train de travailler sur l'ensemble de la sculpture. Elles sont en train de produire des têtes... Il y a différents moments dans la sculpture que j'appelle des *coins d'atelier*, où des moulages de mes mains sont en train de confectionner les éléments qui vont me servir ultérieurement dans la sculpture. Et il y a aussi quelque chose de nouveau: il y a au moins une femme dans *The Flux and the Puddle*. Je n'ai jamais vraiment fait de sculptures de femmes, c'est la première fois en fait. **FM** Où est-elle? Je ne m'en souviens plus. **DA** Elle est à l'arrière de la sculpture. Elle a une robe bleue en paillettes. En fait, ce n'est pas vraiment une robe, les paillettes sont collées directement sur son corps pour donner l'impression que c'est une robe. Et elle a un trou dans le visage. C'est... **RV** C'est Sarah habillée. **DA** Oui, c'est comme Sarah... Mais c'est intéressant parce que ça revient... C'est le moment le plus... C'est comme la fin de l'exposition dans un certain sens, c'est comme la fin du trajet. Je sais bien que la fin du parcours ça va être les têtes, dans l'aquarium; mais si on considère *The Flux and the Puddle* comme la fin du trajet, la femme avec le trou au milieu du visage est comme une façon de revenir au début avec Sarah Altmejd, qui est la première pièce de l'exposition. Donc c'est comme si la boucle était bouclée. **RV** Raconte-nous l'évolution des thèmes principaux de ton travail. **DA** Comment sont venus les différents personnages? Eh bien, rapidement, je peux expliquer par exemple comment est venu le loup-garou. Il est arrivé dans le travail parce que j'avais besoin d'un élément organique très concentré qui soit suggestif de la transformation, qui possède une énergie, une grande énergie. Mon travail était alors très architectural, il se fondait sur des sortes de *tables de monstration*... donc il se développait horizontalement. Le géant est arrivé dans le travail parce qu'il m'offrait une structure qui allait me permettre de développer le travail de manière verticale. C'est pour cette raison qu'il est arrivé. À cause de sa taille, je ne peux pas m'identifier au géant. Quand je travaille sur le géant, j'oublie que c'est un corps parce qu'il est trop grand. Donc je ne peux travailler que de manière abstraite, c'est-à-dire sur la texture, la couleur... C'était très intéressant pour moi parce que je m'étais habitué à travailler sur des corps de taille normale, avec lesquels je ne pouvais pas prendre de distance. Mais là, je travaillais

sur un corps gigantesque; cela me permettait de me perdre à l'intérieur de ce corps et d'oublier que c'était un corps. Ensuite, j'ai commencé à faire des moulages de ma main, et dans un des géants j'ai laissé ces moulages de main. C'est à l'intérieur d'un géant que j'ai commencé à utiliser un moulage de ma main comme symbole du geste, du geste du sculpteur. Puis j'ai décidé d'isoler cette idée à l'intérieur d'autres corps, mais des corps grandeur nature. J'ai voulu fabriquer des corps qui seraient uniquement faits de plâtre et de moulages de mes mains. Je les ai appelés les *Bodybuilders* parce que je me servais du moulage de mes mains pour déplacer la matière, pour faire bouger le plâtre d'un endroit à un autre, pour créer un corps avec une forme particulière qui serait déterminée par le corps lui-même. Je me suis vite rendu compte que si les *Bodybuilders* utilisent leurs mains pour faire monter la matière, en la prenant du bas pour aller vers le haut et que de la matière s'accumule ainsi, derrière les épaules par exemple, alors il y a comme des *structures d'ailes* qui apparaissent... C'est comme si des ailes commençaient à se former. Prendre la matière du bas et la faire monter, pour moi c'est un geste sculptural fondamental. C'est de ce geste que sont nés les *Watchers*, ces personnages ailés. Puis des *Watchers* sont venus les *Bodybuilders*. Ensuite il y a eu ceux qui sont à l'envers... les *Relatives*, qui sont comme des *Bodybuilders* mais suspendus au plafond – et comme ils sont à l'envers, ils deviennent quelque chose de complètement différent. Ça m'a permis d'utiliser une matière, une couleur différentes: j'ai utilisé de la matière noire. Pour créer un contraste. C'est une nouvelle espèce. **RV** Mais la matière différente, pourquoi? Parce qu'il fallait qu'elle soit plus légère? **DA** Non, en fait c'est parce que je voulais créer, je voulais inventer. Si c'était une nouvelle espèce, il fallait qu'elle développe une spécificité... La placer au plafond, ce n'était pas assez... C'est pour cette raison que j'ai utilisé une nouvelle matière. Cela me permettait de travailler différemment, d'expérimenter de nouveaux matériaux. **RV** Alors, les tiges qui piquent tes têtes, ce serait la même idée? J'imagine que c'est aussi pour éliminer le socle. **DA** C'est pour éliminer le socle... et pour présenter les têtes de manière verticale. Dans l'atelier, c'est beaucoup plus pratique de travailler de cette manière, parce que la tête est sur une tige de métal: j'ai simplement besoin de tourner autour. Elle est toujours

au niveau de mes yeux, donc elle est à bonne hauteur. Ensuite, en étant présentée verticalement, elle est dans une relation différente avec le spectateur. Je veux dire que quand une tête est posée sur une table il y a une distance, c'est comme si on regardait un objet *autre*. Mais quand c'est une tête qui nous fait face, c'est comme une confrontation; c'est comme quand on regarde quelqu'un. Mais cela donne aussi à la tête un pouvoir particulier... **RV** Et comment viennent les titres? Parce que j'ai l'impression que lorsque tu parles des *Bodybuilders*, des *Watchers*, etc., on voit que le titre a été très important pour créer la pièce. **DA** Ça dépend. En fait, le titre vient toujours après, il ne vient jamais avant. Sauf quand il s'agit d'une série déjà constituée: maintenant, quand je fais un *Bodybuilder* je sais que je fais un *Bodybuilder*. Mais la première fois que j'en ai fait un, je n'avais pas pensé au concept, ni au titre. Et quand il ne s'agit pas d'une série, comme *La Chambre d'hôte*... **RV** *La Rose*, *La Salive*... **DA**... *La Voix* ou... *The Flux and the Puddle*, ça vient toujours après, quand j'ai terminé et que je vois la pièce installée dans la galerie. C'est à ce moment-là... Très souvent, je me sers du titre pour lui offrir une nouvelle direction. Si j'ai l'impression que la sculpture va être interprétée d'une manière trop précise, je me sers du titre pour proposer une nouvelle interprétation: transporter la sculpture dans un nouvel espace de sens. **RV** Comment est venue *Sarah*? **DA** *Sarah Altmejd*... C'est une histoire assez compliquée. Je voulais faire... C'était après l'université. Je me suis retrouvé dans un petit appartement que je partageais, je n'avais pas d'atelier. Je ne pouvais donc faire de la sculpture que dans ma chambre, sur le plancher parce que je n'avais pas de table; je n'avais rien. Mais j'avais quand même de grandes ambitions en tant que sculpteur! Je me suis dit: «David, tu as juste ta chambre et tu dois faire un petit objet. Qu'est-ce que tu vas faire pour faire l'objet le plus intense de l'univers?» C'est ce que je me disais à l'époque... Je me suis dit que je pourrais faire quelque chose comme un autoportrait... Mais ce serait vraiment intéressant si je faisais un autoportrait qui soit comme une combinaison de mon père et de ma mère... Comme si mon père et ma mère étaient en fait des... Comment dit-on? Des *conjoined twins*? **RV** Des jumeaux semblables? Des *siamese twins* – des frères siamois. **DA** Oui, comme si mon père et ma mère étaient des frères siamois. En même temps, je me suis dit que ça faisait un peu *cliché*, évidemment – parce qu'on

est forcément une combinaison de son père et de sa mère. Donc je me suis dit: «Et si je faisais un portrait de ma sœur?» Ma sœur est elle aussi une combinaison de mon père et de ma mère, mais c'est quelqu'un de complètement différent, donc ça peut devenir comme un autoportrait... Je l'aime plus que tout au monde. Et j'ai décidé de faire un portrait de ma sœur qui serait un autoportrait et qui aurait un trou noir au lieu du visage. J'ai eu cette idée, et je me souviens de m'être dit que ce serait une façon de faire un objet très puissant... dans ma petite chambre, sans table, sans moyens de sculpter... C'est tout ce que je pouvais faire. Je l'ai faite sur le plancher. J'ai travaillé pendant un bon bout de temps pour reproduire les contours du visage de ma sœur, la chevelure, le cou, l'angle du cou, tout ça. Et puis, une fois que tout a été fait, j'ai commencé à creuser à l'intérieur du visage, à creuser pour créer un trou noir qui donne l'impression d'être infini. Je n'avais pas vraiment l'impression de faire quelque chose de violent. J'étais vraiment perdu... dans le trou. J'ai peint le trou en noir et je me suis beaucoup attardé aussi à travailler les bords, c'est-à-dire à les cristalliser. Pendant tout ce temps j'étais à genoux, la tête sur le plancher, je travaillais au-dessus de la tête, à vingt centimètres de hauteur, je plaçais de petits cristaux autour du trou... Et je faisais face à un trou noir; je ne faisais pas face au portrait de Sarah, je faisais face à un trou noir qui était infini – et de temps en temps je me souvenais que c'était en fait ma sœur. Ou moi. C'était moi aussi. C'était moi à travers ma sœur. C'est un peu abstrait quand même, je ne sais pas si... **RV** Non, non, ça marche très bien. Et lorsque tu as fait les *Rabbit Holes*, est-ce que tu t'es souvenu de ça? **DA** Oui, je m'en suis souvenu; mais les *Rabbit Holes* sont différents dans un certain sens. Le rapport, ce serait le trou dans le visage, le fait qu'il n'y a pas de visage. C'est comme si l'identité était remplacée par un espace infini. Les *Rabbit Holes*, c'est la même chose mais ils servent de lien entre l'extérieur et l'intérieur de la terre. Idéalement, les *Rabbit Holes* sont présentés à l'extérieur, et donc agissent comme une porte, entre l'extérieur et l'intérieur du sol. C'est pour ça qu'ils sont présentés horizontalement, par terre. Alors que le visage de *Sarah Altmejd* est plus comme un miroir...

L'ŒUVRE DE DAVID ALTMEJD OPÈRE DANS LA DUALITÉ. SAVAMMENT ARCHITECTURÉ, AVEC SES LABYRINTHES COMPLEXES ET SON HABILE INGÉNIERIE D'ASSEMBLAGE, IL EST POURTANT ÉLABORÉ DE MANIÈRE ORGANIQUE, VIRALE, JUBILATOIRE. TRIBUTAIRE D'UNE ÉPOQUE OÙ L'IMAGE DE LA NATURE APPARAÎT DÉSENCHANTÉE AUTANT QUE RESCAPÉE, IL DÉPLOIE UNE INCROYABLE FORCE VISUELLE QUI RÉSULTE DU FLUX ÉNERGÉTIQUE ACTIVÉ AU SEIN D'UNE MATIÈRE SURVIVANTE INCARNÉE DANS D'INFINIS DÉTAILS OU AU SEIN DE STRUCTURES COLOSSALES. IL EST À LA FOIS UN CORPS PRÉSENT ET UNE ILLUSION VISUELLE, UN EXCÈS D'OBJETS CONCRETS QUI EXHORTENT LE FLAIR ET UN JEU D'IMAGES KALÉIDOSCOPIQUES QUI EXCITENT LE REGARD. SOLIDEMENT ANCRÉ DANS LA TRADITION SCULPTURALE AVEC LA PRÉSENCE DE SOCLES, D'ORNEMENTS, DE BUSTES, DE VANITÉS ET DE RELIQUES, IL ENTROUVRE MILLE PASSAGES DANS SES ALCÔVES DE MIROIR ET SUGGÈRE NOMBRE D'«ÉCRANS» DANS SES FENÊTRES DE PLEXIGLAS, COMME AUTANT D'HYPERTEXTES À DÉCHIFFRER. DANS CET ŒUVRE-LÀ, CORPORÉITÉ ET PSYCHÉ S'ENCHÂSSENT DE MÊME QU'INTUITION ET ÉMOTION SONT EN PHASE. ŒUVRE DE DÉPOSITION PEUT-ÊTRE, QUI RAMEUTE LE SPECTRE DE LA FIN, DÉPOUILLE ÉTENDUE, GISANTE; ŒUVRE D'ÉLÉVATION SURTOUT, QUI S'ÉRIGE ET S'ÉLÈVE, ENFANTÉ DANS LA MATIÈRE MIRACULÉE AUSSI BIEN QUE DANS LA FORME RECOMMENCÉE, DEBOUT, VIVANTE.

Amorcée au cœur des années 1990, la pratique de David Altmejd propose une mosaïque de thèmes, de motifs, de matières et de dispositifs qui structurent et qualifient un intense parcours artistique. Elle s'inscrit dans un amalgame de références allant de Jérôme Bosch à Francisco Goya, d'Arcimboldo à Max Ernst, de Louise Bourgeois à Matthew Barney, de Georges Bataille à Jorge Borges ou encore de David Cronenberg à David Lynch. Telle une métaphore de l'être et de sa destinée, elle est alarmée par le spectre de la manipulation génétique et inquiétée par les questions d'identité, de sexe, de déclin et de survie souvent évoquées en cette époque affamée de sensations fortes. Tout comme dans la science-fiction, les jeux vidéo, le film d'épouvante et le cinéma fantastique, où le statut de la représentation s'appuie sur un large potentiel d'invraisemblance et sur des régimes de temporalité hétérogènes, les sculptures de David Altmejd ouvrent toute grande la porte à des transfigurations qui confrontent ou associent l'homme au monstre, le soi à l'autre, le vivant au mort, l'esthétique au psychologique ou encore l'étrange au merveilleux. Mais le véritable sujet de son œuvre, c'est avant tout la sculpture. Certes, son travail est riche d'une insatiable curiosité envers une multitude de phénomènes principalement ancrés dans la mythologie et les sciences naturelles, qu'il aborde d'un point de vue biomorphique. Le *bios* lui fournit un incroyable terrain d'observation qui lui permet de se centrer sur le principe de la métamorphose, véritable moteur de sa *praxis* et *modus operandi*, s'il en est un, d'une approche ontologique de la sculpture. Il lui permet d'engendrer, en retour et au terme de fécondes mutations, ses propres écosystèmes,

ceux-là mêmes qui participent d'une phénoménologie sculpturale où la matière, par une impressionnante anamnèse, conserve une mémoire active de son devenir. Dans l'atelier-laboratoire: opérer, fabriquer, manier, donner forme, d'une part; et «laisser» se faire, se répandre, se figer, d'autre part. Dans l'espace d'exposition: organiser, disposer, fusionner; mais également connecter, laisser vivre, éblouir.

- L'«art de faire» de David Altmejd repose ainsi sur une formidable capacité d'expérimentation et de transformation des matériaux. Très tôt dans sa démarche, il en a exploré plusieurs qui pouvaient lui servir à édifier des structures (bois, Plexiglas, miroir), à créer des matrices et des figures (plâtre, fil métallique, mousse expansible), à façonner et à modeler des objets (polystyrène, résine synthétique, plâtre polyester). Il a aussi reconnu le potentiel fantasmagorique de plusieurs objets *ready-made* comme les yeux de verre, les perruques ou les vêtements de cuir, de même que la plasticité expressive de certaines substances, visqueuses, onctueuses ou juteuses, capables de gicler et de se coaguler pour induire des formes et des textures inhérentes à leurs propriétés, entre liquide et solide, entre mou et dur, entre mat et lustré. Ausculter la matière pour sculpter, l'ausculter pour la laisser s'«auto-sculpter». On ne s'étonnera donc pas de repérer, dans la plupart de ses œuvres, la mise à profit des caractéristiques physiques de la matière, incarnée de manière symbolique dans le motif des mains qui la besognent ou la libèrent. Car la matière n'est pas nécessairement soumise. Elle semble parfois germer d'elle-même sur les corps sculptés et jusque dans leurs entrailles, tout comme elle paraît continuer de féconder ou d'«infecter», par contact, des centaines d'objets déposés dans les hallucinantes boîtes d'incubation en Plexiglas.

- Ainsi, la vision de l'artiste prend forme dans le faire et nombre de ses œuvres se caractérisent par l'usage de deux matériaux de prédilection, le miroir et le Plexiglas. Durs et cassants, l'un opaque et réfléchissant, l'autre visuellement pénétrable et transparent, ils n'ont pas cette plasticité malléable de la silicone, de la résine et du plâtre, dans lesquels sont façonnés pratiquement tous les éléments qui peuplent les structures.

Dressés, matés par la colle, percutés à coup de marteau, ils participent d'une délirante scénographie qui sert non seulement au déploiement de l'index de l'œuvre, mais qui en exacerbe sans cesse la puissance. Qui plus est, les pans de miroir et de Plexiglas capturent l'instant, captent *de* l'instant, celui de l'observateur sidéré, aux prises avec le présent de son propre regard toujours changeant, ameuté par ce qu'il regarde, perdu et enfoncé dans le kaléidoscope de l'œuvre, ou éperdu et révélé dans cet écho de lui-même qui lui parvient du tréfonds du dédale.

- Avant d'introduire la figure du loup-garou, en 1999, David Altmejd est déjà intensément attiré par la biologie et surtout par le corps humain auquel il cherche à se référer sans trop vouloir le représenter comme le font de nombreux artistes de l'époque. Toujours étudiant, à Montréal et ensuite à New York, il opère alors sur des surfaces de travail aux dimensions restreintes, s'affairant à la dissection, au modelage, au façonnage et à l'assemblage de têtes et de chevelures, de corps et d'attributs divers qu'il dispose à l'horizontale. Il sort de ce cycle de travail en présentant tout naturellement ses propositions sur des tables, les donnant à voir sans réserve et sans artifice, plaçant le spectateur dans une relation qui lui est très familière, soit le fait de se pencher pour considérer et observer ce qui lui est donné à voir. Mais avec le loup-garou, qu'il perçoit comme un motif puissant en raison du rapport fantasmagorique qu'il entretient avec le corps humain, Altmejd cherche à négocier une certaine mise à distance. Les têtes poilues au faciès grotesque et aux excroissances brillantes, les lambeaux de chair et les ossements en morceaux, insolites et magnétiques, sont les reliquats fragiles d'un être entier où résonne l'idée d'une animalité troublante, dont l'énergie concentrée et latente évoque la cristallisation. Dans le modèle que s'est construit l'artiste, ce potentiel de survie semble le fait d'une nécessaire fusion entre l'homme et l'animal, un travestissement de leurs états physiques et de leurs effets émotifs, et c'est en cela que les œuvres de cette époque nous investissent psychiquement. Sensible à une mise en vue capable d'en conserver la tension et d'évoquer la notion de mutation, Altmejd met alors au point un dispositif combinant surfaces de présentation, plateformes empilées,

plateaux étagés, cavités ouvertes, éclairages dissimulés, matériaux réfléchissants et transparents. L'«art de montrer» de David Altmejd se définit: de la table de monstration au socle architecturé, de la paroi opaque faite de bois à celle, réfléchissante, du miroir, de la présence inquiétante suggérée dans les cavités à celle, fourmillante, qui est livrée à la vue dans la transparence du Plexiglas. Cela sans oublier les trouées de miroir fracassé qui, tels des périscoopes, permettent au regard de sonder l'œuvre. Toutes les stratégies qu'il développe au moment d'introduire le loup-garou dans son *index* vont connaître un essor spectaculaire à l'intérieur d'ensembles toujours plus complexes et contribuer à définir la *praxis* de l'artiste autour d'un procédé de dislocation on ne peut plus derridien.

VORTEX

Dislocation et morcellement. Dans les constructions de miroir aux modules étagés et aux effets visuels démultipliés, David Altmejd s'attache à l'idée d'un monde universel qui est absorbé autant qu'il est réfléchi en une représentation étourdissante de cette cristallisation des temps, des cultures et des images à laquelle nous sommes confrontés et qui nous engouffre. Il faut évoquer ici la *Bibliothèque de Babel*, de Jorge Borges, autant que le minimalisme d'un Robert Irwin ou d'un Donald Judd – des références que l'artiste revendique fortement –, pour comprendre que les dispositifs sophistiqués qu'il édifie exposent la rigueur toute géométrique de leur structure de même qu'ils enferment leur propre chaos. Recourant à l'archétype de la complexité borgésienne, le labyrinthe, David Altmejd réfléchit sur le rapport entre les espaces finis et infinis, et sur la dépendance entre raison et intuition. Ses sculptures s'attachent très tôt à en explorer formellement et métaphoriquement les potentialités; elles révèlent d'intéressantes corrélations avec l'architecture, le jardin ou la cité, tout comme avec les abysses de la conscience, du rêve ou de l'errance. Les couloirs, les tunnels, les cryptes, les puits, les reliquaires, connectés par des escaliers, des échelles, des plateaux, des seuils, des vestibules, des ponts, des chaînes, toutes ces «confuses magnificences», pour le dire comme Borges, sont autant de propositions capables de s'établir en véritable analogie de la recherche, de la connaissance encyclopédique, de l'intuition, de l'inspiration.

• Le choix du labyrinthe comme structure formelle permet à David Altmejd d'explorer une dualité prolifique en ce qu'il donne lieu à des propositions d'esprit formaliste tout en accueillant les débordements plastiques les plus excentriques. D'une part, on découvre de prodigieuses constructions prismatiques en miroir, comme *University 1* (2004) ou *The Eye* (2009), de même que de grands reliquaires de Plexiglas traversés de chaînettes dorées ou de fils colorés, comme *Untitled* (2008) ou *Le Souffle et la Voie* (2010). Telles des maquettes, ces structures relativement abstraites sont proches d'une modélisation architecturée, cartésienne et condensée du monde. D'autre part, de grandes sculptures aux règles formelles non moins définies accueillent dans leur antre une sorte d'«index Altmejd» (corps, insectes,

oiseaux, animaux naturalisés ou artificiels, fruits, fleurs, arbres, cristaux, mots, etc.), expression d'une archéologie naturalisée du monde où le végétal, l'animal et le minéral subsistent. Entre mythologie personnelle et mise en spectacle, entre organisation moderniste et débordements postmodernes, ces éruptions, ces effervescences, voire ces ensemencements extravagants d'objets de toutes sortes nourrissent l'allégorie d'un jardin des délices à la Jérôme Bosch, jardin de la genèse du monde autant que de son apocalypse, à moins qu'il ne s'agisse d'une arche de Noé épargnant son fantastique bestiaire pour le conduire à l'abri du déluge, ou d'un iceberg flottant vers son improbable destinée en enfermant ses reliquats de vie dans une lumière réfractée, alors qu'autour le monde s'évanouit dans une spirale de ténèbres.

• La quinzaine d'années qui nous sépare aujourd'hui de l'apparition des loups-garous dans l'œuvre de David Altmejd illustre à quel point la question de l'énergie, inscrite dans les corps et les têtes, circulant dans les chaînettes et les fils, portée par les oiseaux et les fleurs, est la véritable clé de voûte de cette entreprise artistique. C'est bien elle qui donne force à ces contenants de mémoire que sont devenues les œuvres de l'artiste pour abriter ses extraordinaires créatures. Tel un archéologue qui résiste à la perte, ou comme un scientifique qui s'activerait à la régénérescence du *bios*, Altmejd nourrit d'un flux énergétique sans précédent l'index qu'il a mis au point et qu'il ne cesse de renouveler. Les éléments de l'index, noués par des rapports associatifs complexes, sont également déployés sur une étendue et dans une épaisseur de l'œuvre qui entretiennent une réelle tension entre monstration et dissimulation, entre ordonnancement et bouleversement, entre certitude et vertige. Ils rappellent le principe de la collection et de la diversité des espèces, de leur classement, de leur organisation dynamique requérant un équilibre interne qui maintient la notion de biodiversité autant que l'idée de survivance.

INDEX

Il y aurait beaucoup à dire sur l'index de David Altmejd avec ce qu'il comporte d'obsession naturaliste, de fétichisme sexuel et d'excès baroque. Plusieurs œuvres, en particulier *The Flux and the Puddle* (2014), en illustrent la nomenclature, alors que têtes ornementées et crânes évidés, loups-garous mutilés et hommes-oiseaux habillés de vestons et de pantalons, godemichés en silicone et cagoules de cuir, oiseaux naturalisés ou fabriqués, abeilles et fourmis, arbres et arbustes, cristaux de quartz et de pyrite, bijoux clinquants et fleurs colorées, grappes de raisin et kiwis, bananes et noix de coco cohabitent, énergisés par toutes sortes de conduits et de rhizomes.

Sur les corps ou dans les cavernes lumineuses pleines de trouées, les mains abondent pour fouiller dans la matière compostée et régénérée, les fluides s'écoulent et se figent, les reflets dévient et se ramifient, le tout produisant, dans un véritable climax hallucinatoire, un dégorgement de sens et d'effets plastiques et visuels fabuleux.

• Les composantes de l'index se déploient souvent sens dessus dessous, la plupart du temps en accord avec l'échelle humaine, dont la main ~ fréquente formellement, mais présente également par les traces de doigts et d'ongles qu'elle produit ~ demeure l'unité de base. La main fabrique tout. Tout part de ce qu'elle manipule et subvertit, de la fourmi au géant, de la coloration des surfaces à l'assemblage de miroirs. C'est elle qui détermine les procédures formelles de la sculpture; elle touche, griffe, écrit, écorche, fracasse, travestissant les matières, pervertissant les substances. Elle peut couper des têtes, enlacer des corps, ouvrager des animaux et des végétaux, ciseler des décors et des réceptacles. Elle œuvre. Lorsqu'elle façonne des crânes, elle part d'un moule et de son plein, ou d'une coquille et de son vide. Elle excave des yeux partout, tire des oreilles ici et là, libère des substrats colorés, agrège l'or et le cristal. Dans *The Flux and the Puddle*, la main étête, s'entête, fossilise et sédimente tout ce qui s'y trouve et dont s'échappe, dans l'humour aussi bien que dans l'étrange, une énergie qui émane de la transformation elle-même.

• Les corps qui naissent de la matière travaillée relèvent d'une impressionnante morphogénèse. Les créatures hybrides telles que les hommes-oiseaux

et les loups-garous rappellent les chimères, les centaures, les sirènes ou les satyres des grandes traditions. Têtes et crânes, cavernes et dômes, présentent leur cavité béante ou leur enveloppe débordante, avec leurs yeux, leurs oreilles, leurs mâchoires et leurs fronts composites. Déposés sur des socles comme chez Brancusi ou greffés sur des tiges épinières en métal comme chez Giacometti, ils foisonnent d'images tactiles et mentales.

Ils contiennent les germes de leur naissance, les traces de leurs mutations et les indices d'une époque qui a franchi la barrière des espèces avec la vivisection, les xénogreffes et la moléculture. De la science-fiction à la réalité, d'une zoologie du fantastique à une créativité du scientifique, David Altmejd réussit le tour de force de mélanger dans le même creuset la magie colorée des matières, la fantaisie infinie des formes et la poésie millénaire des gestes de l'artiste.

• À certains moments, le corps n'est plus qu'un geste. Façonné dans le plâtre comme une excroissance du mur, il surgit tel un fantôme, étonnant spectre voué à l'apparition autant qu'à la disparition, entre mur et espace, incarné momentanément dans la matière pétrie. Pétrifié. Comme dans les reliefs de pierre des tympans gothiques. Dans d'autres œuvres, le corps s'arrache à son échelle humaine, se retrouve surdimensionné en bon nombre de géants qui combinent des figures, des architectures et des habitats. Les colosses de David Altmejd, qu'ils soient enveloppés de chair colorée et poilue ou taillés dans des panneaux de miroir, appartiennent à tous les temps. Ils interpellent des mythes anciens aussi bien que récents: ceux de l'histoire de l'art avec ses Ramsès, ses Bouddha, ses Néron et ses David, sous les traits d'une dualité esthétisée du corps et de l'esprit; ceux de la tradition littéraire où les figures du héros et de la bête se confondent; ceux du cinéma qui mise sur une éclipse de l'héroïsme pour inventer de nouveaux monstres, bons ou mauvais, capables de calmer ou de raviver les peurs immémoriales qui continuent de nous hanter et de façonner notre psychisme; ou encore ces «super-héros» de la science-fiction, des jeux vidéo et de la bande dessinée, qu'ils soient des guerriers libérateurs à la virilité animale ou des figures de synthèse à la survie improbable. Goliath ou Samson, King Kong ou Hulk, ils ont,

chez David Altmejd, la beauté olympienne des surhommes du stade, l'animalité monstrueuse aux accents primitifs de la littérature nordique, l'empreinte romantique du héros épique écrasé par son destin, la carrure froide et schématique d'un futur anticipé. Mais les géants de l'artiste, avec leurs corps musclés ou étriqués, monochromes ou polychromés, expressionnistes ou schématisés, héroïsés ou érotisés, incarnent sans doute la survivance romantique, anarchique ou parodique du héros solitaire. L'artiste?

• Les œuvres de David Altmejd impriment de la permanence au devenir, chaque fragment se poursuivant dans le suivant, dans le voisin, dans celui qui est réfléchi, reflété. Elles résultent d'une conception de la sculpture en acte, en action, en accomplissement, et témoignent d'une approche vitaliste de l'existence de l'artiste et de son désir d'être dans l'atelier. *The Flux and the Puddle* marque un moment symptomatique dans sa démarche: cette œuvre imposante fixe, dans un même espace et un même moment, le réel palpable de l'atelier de l'artiste, sorte de friche maniaque et savante de tout ce qui, pendant un moment, l'a occupé, encombré, dynamisé. Mais il s'agit aussi de l'atelier mental de l'artiste, cette œuvre nous apparaissant aujourd'hui comme une immense cavité crânienne. En cela, elle est la métaphore parfaite du flux nerveux, de la conscience électrisée par le travail de l'œuvre.







abcdefghijklmnopqrstuvwxy
2013 279 × 131 × 76 cm
Résine synthétique, Plexiglas, acier, peinture acrylique,
peinture latex, encre, bois
Lehmann-Art Ltd.



Untitled 8 (Bodybuilders)

2013 188 × 62 × 58 cm

Plâtre, polystyrène, mousse expansive, toile de jute,
peinture latex, bois
Collection particulière, Bruxelles





Untitled 2 (Bodybuilders)

2011 206 × 81 × 81 cm

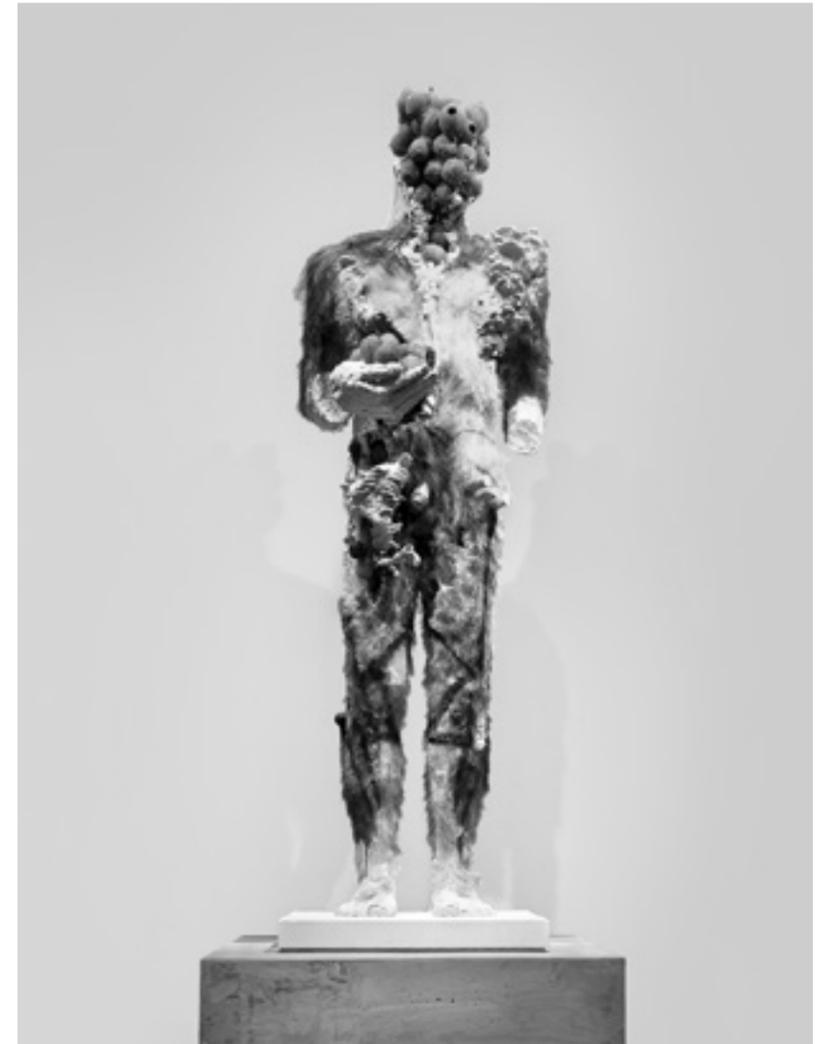
Plâtre, polystyrène, mousse expansive, toile de jute,
peinture latex, bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



The Giant

2006 290 x 152 x 102 cm

Mousse expansive, résine époxy, cheveux synthétiques,
verre, peinture acrylique, écureuils naturalisés, bois
Collection particulière



The Island

2011 366 x 102 x 102 cm

Polystyrène, mousse expansive, résine époxy,
acier, noix de coco, peinture acrylique, fil de fer,
peinture latex, bois

The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut





January

2008 209 x 72 x 72 cm

Polystyrène, mousse expansive, résine époxy, gel époxy, plâtre, fil de fer, miroir, verre, cheveux synthétiques, quartz, peinture acrylique, peinture latex, peinture aérosol, perles de verre, yeux de verre, paillettes, bois
The Silvie Fleming Collection, Londres





Man 2

2014 197 x 61 x 66 cm

Fibre de verre, résine époxy, bois, plâtre, plumes, quartz, perruche naturalisée, tissu, cuir, métal, peinture acrylique, peinture latex, yeux de verre, noix de coco, sac plastique

Avec le concours de la galerie Andrea Rosen, New York





Untitled 9 (Watchers)

2014 220 × 135 × 135 cm

Acier, plâtre, mousse expansive, polystyrène
Avec le concours de la galerie Andrea Rosen,
New York

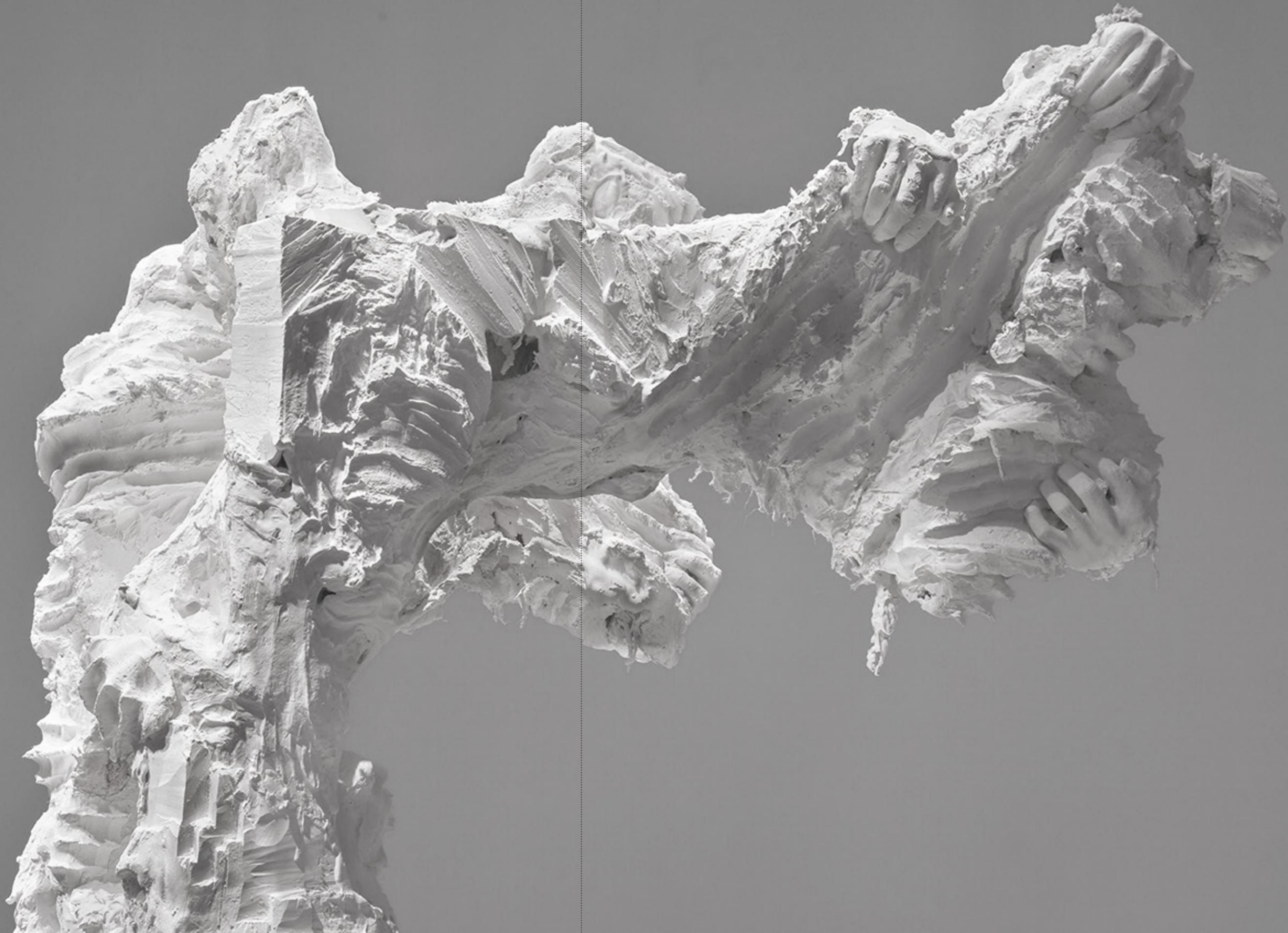


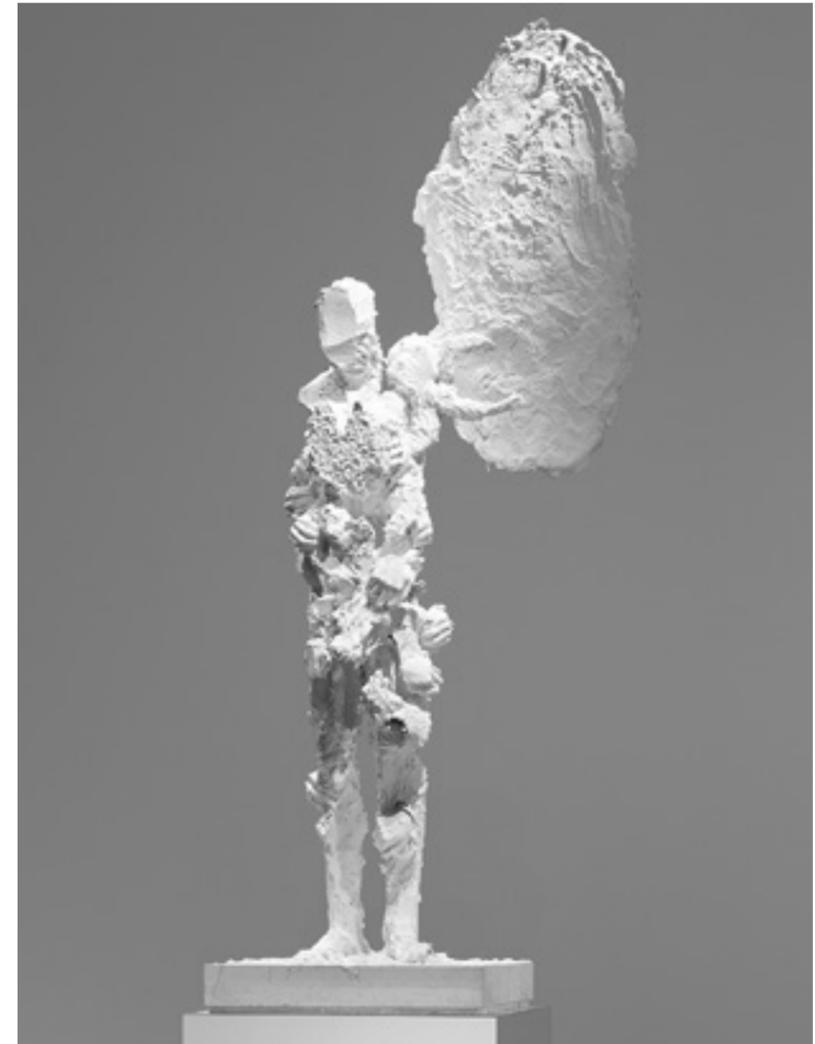


Untitled 5 (The Watchers)

2011 175 × 89 × 114 cm

Plâtre, polystyrène, mousse expansive, toile de jute,
peinture latex, bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut





Untitled 6 (The Watchers)

2011 269 x 102 x 99 cm

Plâtre, polystyrène, mousse expansive, toile de jute,
peinture latex, bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



The Pit

2011 381 x 207 x 127 cm

Polystyrène, mousse expansive, résine époxy,
gel époxy, peinture époxy, sable, cheveux synthétiques,
résine synthétique, peinture acrylique, peinture latex,
yeux de verre, noix de coco, bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut





Untitled

2009 18 x 20 x 30 cm

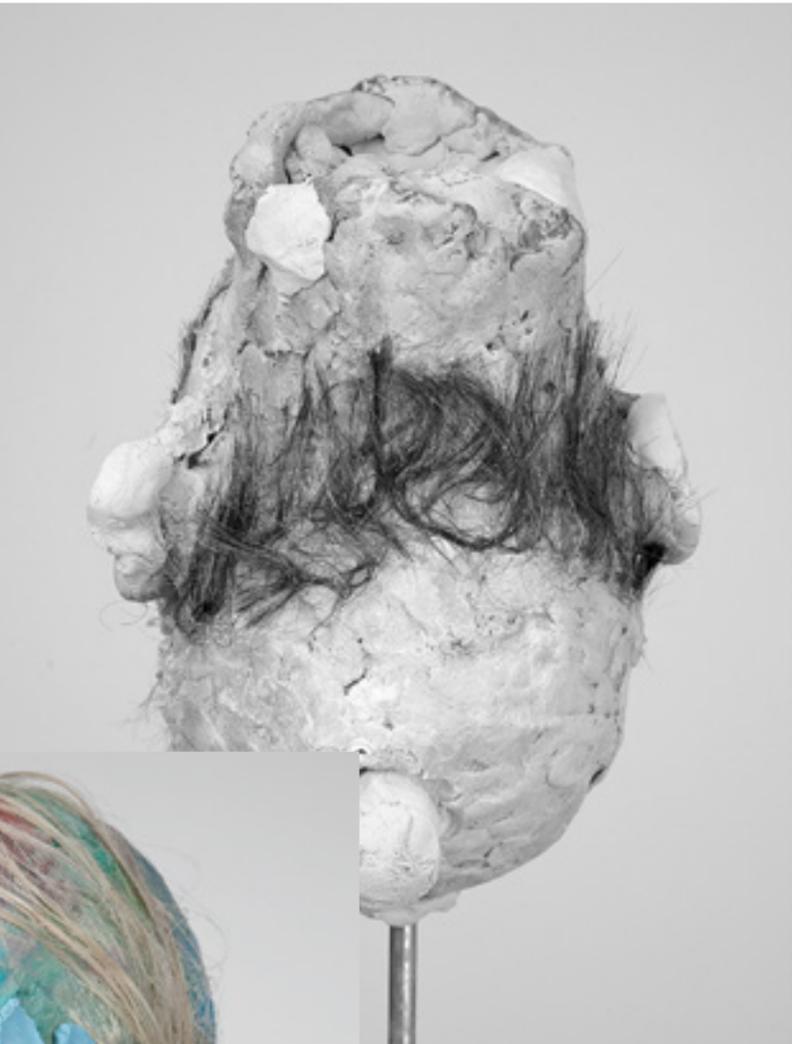
Mousse synthétique, résine époxy, plâtre,
peinture acrylique, cheveux synthétiques, cristaux
Uziyel Collection, Londres



Untitled

2008 15 x 30 x 23 cm

Résine époxy, mousse synthétique, quartz, calcite, malachite, améthyste, pyrite, cristaux de soufre, cheveux synthétiques, gel acrylique, yeux de verre, perles, peinture acrylique
Collection particulière, Belgique



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz,
cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

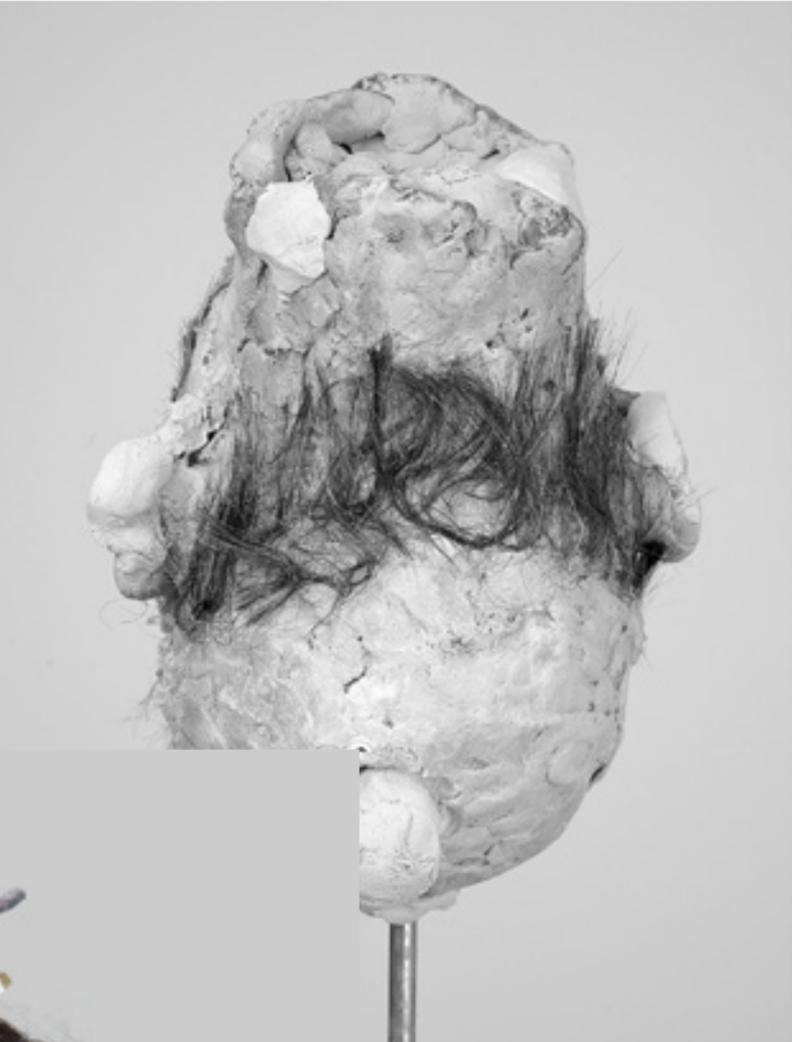
Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz,
cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz,
cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz, cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

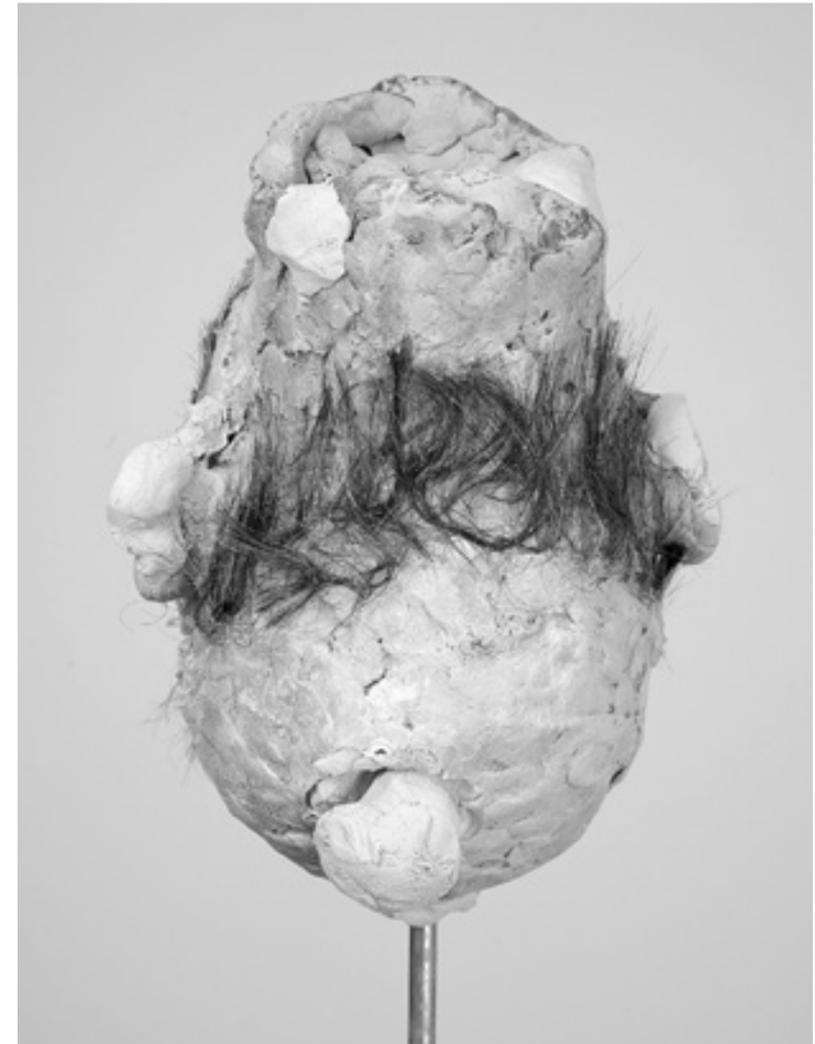
Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz,
cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz, cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal



Untitled

2012 30 x 19 x 23 cm

Résine époxy, plâtre, cheveux synthétiques, quartz,
cristaux, peinture acrylique, paillettes, yeux de verre
Collection particulière, Montréal

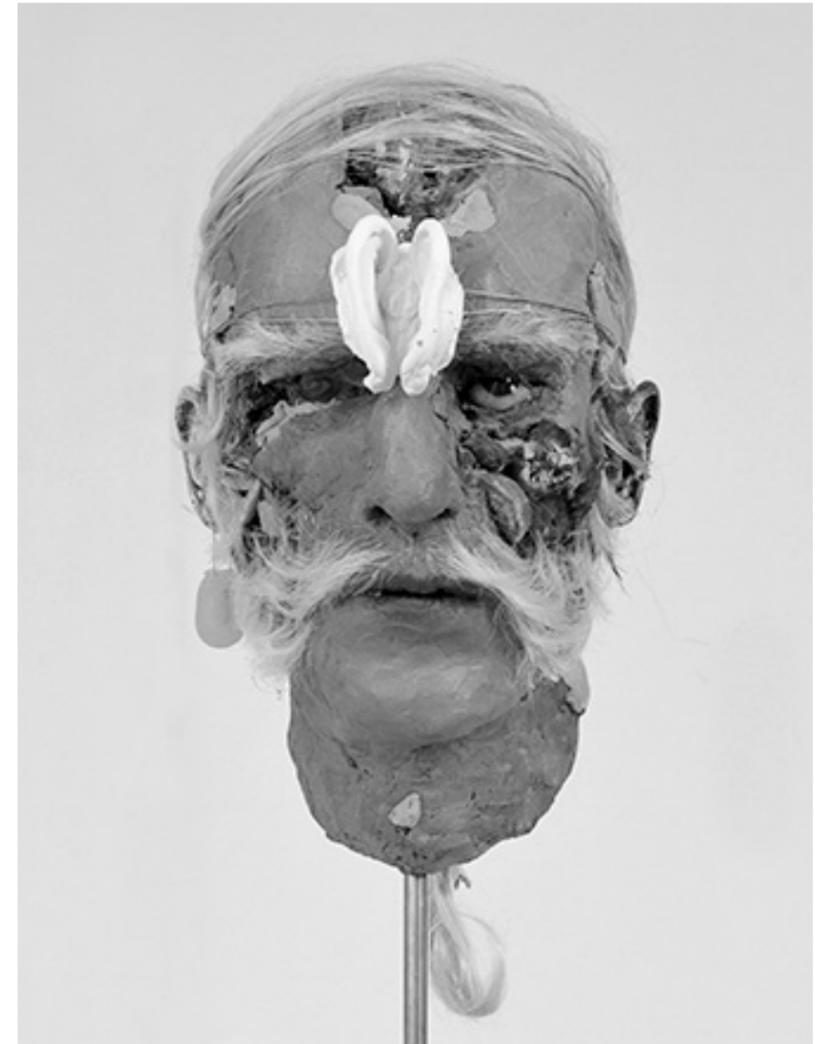
XIV



Untitled

2011 32 x 17 x 22 cm

Résine époxy, polystyrène, mousse expansive,
plâtre, métal, yeux de verre, cheveux synthétiques,
quartz et divers cristaux, peinture acrylique
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



Untitled

2011 32 x 25 x 33 cm

Plâtre, résine époxy, yeux de verre, cheveux
synthétiques, fil de fer, peinture acrylique, quartz,
malachite, cristaux, encre, acier
Collection Amrita Jhaveri



Untitled (Dark)

2001 20,3 × 35,6 × 20,3 cm

Plâtre, peinture acrylique, cheveux synthétiques,
résine synthétique, paillettes
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



Untitled

2006 36 x 30 x 30 cm

Polystyrène, mousse synthétique, cheveux synthétiques, résine époxy, peinture acrylique, quartz, améthyste, paillettes
Tiago Ltd. - The Tiqui Atencio Collection



Untitled (Black)

2003 20 x 30 x 33 cm

Plâtre, résine synthétique, cheveux synthétiques,
cristaux, peinture acrylique, paillettes
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



Sarah Altmejd

2003 41 x 18 x 18 cm

Plâtre, peinture acrylique, polystyrène, cheveux synthétiques, fil de fer, chaîne métallique, cristaux, boucle d'oreille, perle synthétique, paillettes
Collection Victor Altmejd, Montréal





Spectre assis

2014 152 x 122 x 76 cm

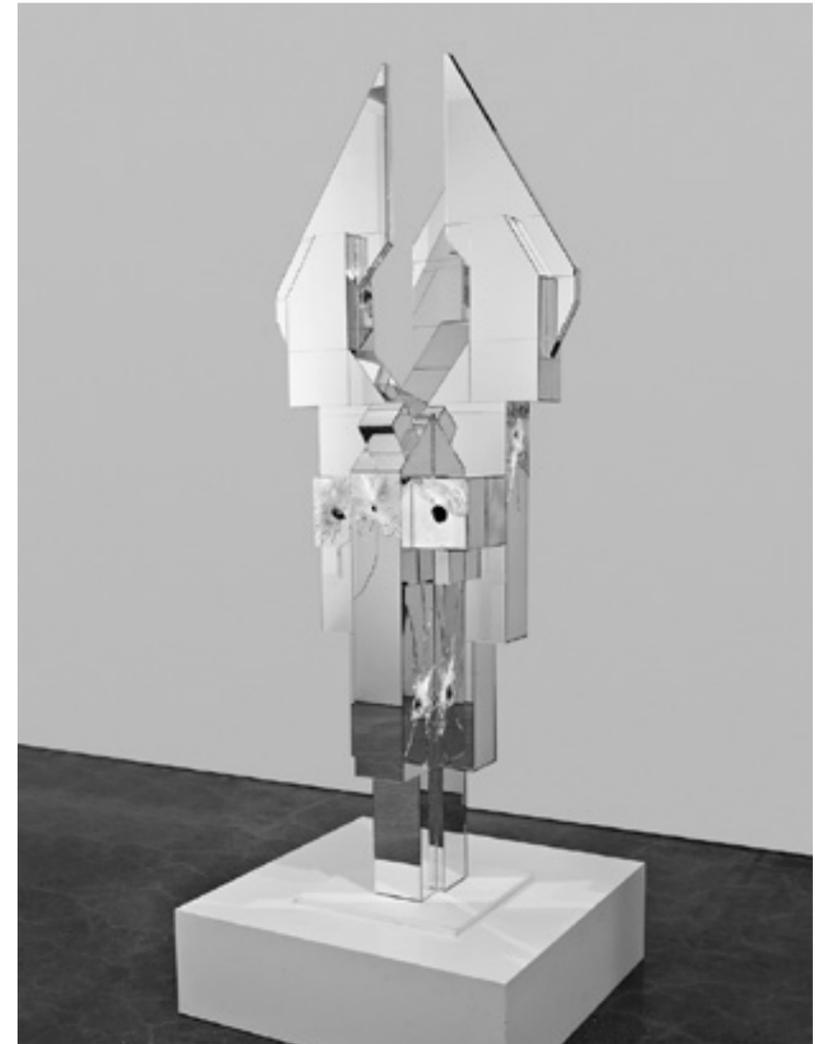
Acier, polystyrène, mousse expansive, gel et
résine époxy, cheveux synthétiques, yeux de verre,
or, quartz, contreplaqué, latex peint
Avec le concours de la galerie Andrea Rosen,
New York



Son 3 (Relatives)

2014 183 × 71 × 71 cm

Polystyrène, mousse expansive, résine époxy,
acier, fil de fer, peinture latex, bois
Avec le concours de la galerie Andrea Rosen,
New York



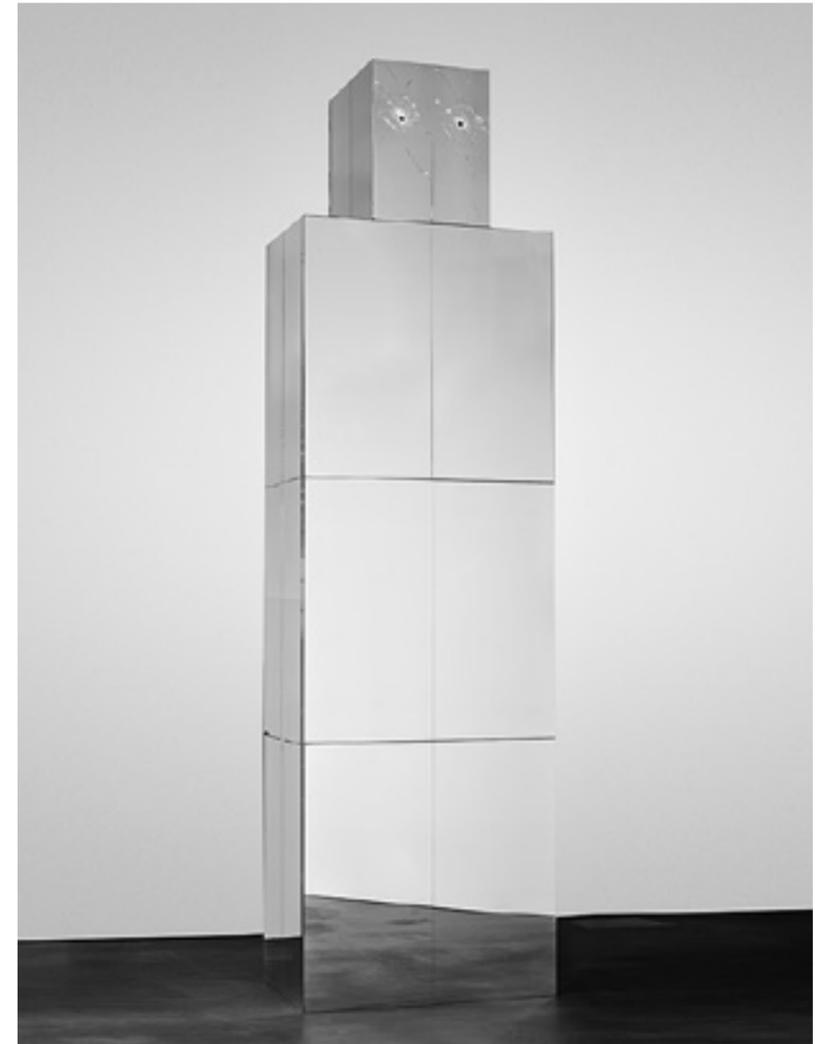
Untitled 4 (Guides)
2011 190 x 76 x 55 cm
Miroir et bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



The Doctor

2007 452 × 417 × 340 cm

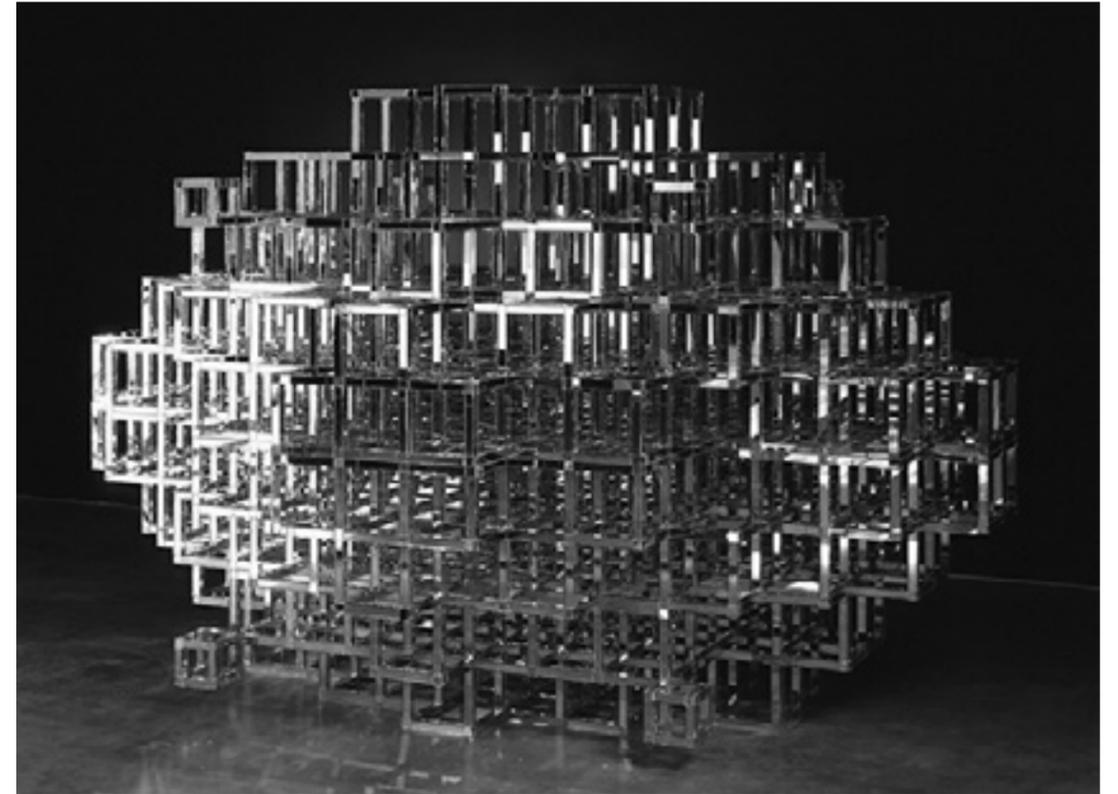
Bois, miroir, peinture latex, colle
Vanhaerents Art Collection,
Bruxelles



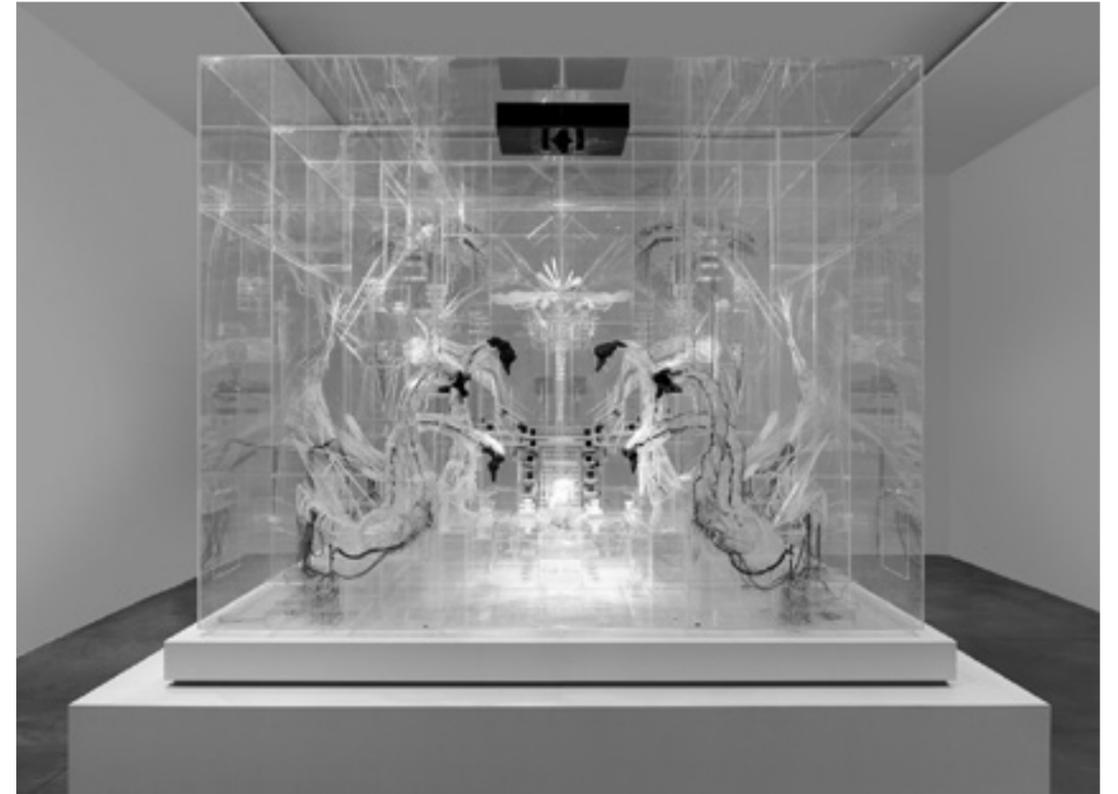
The Architect

2007 442 x 122 x 76 cm

Bois, miroir, colle
Vanhaerents Art Collection,
Bruxelles



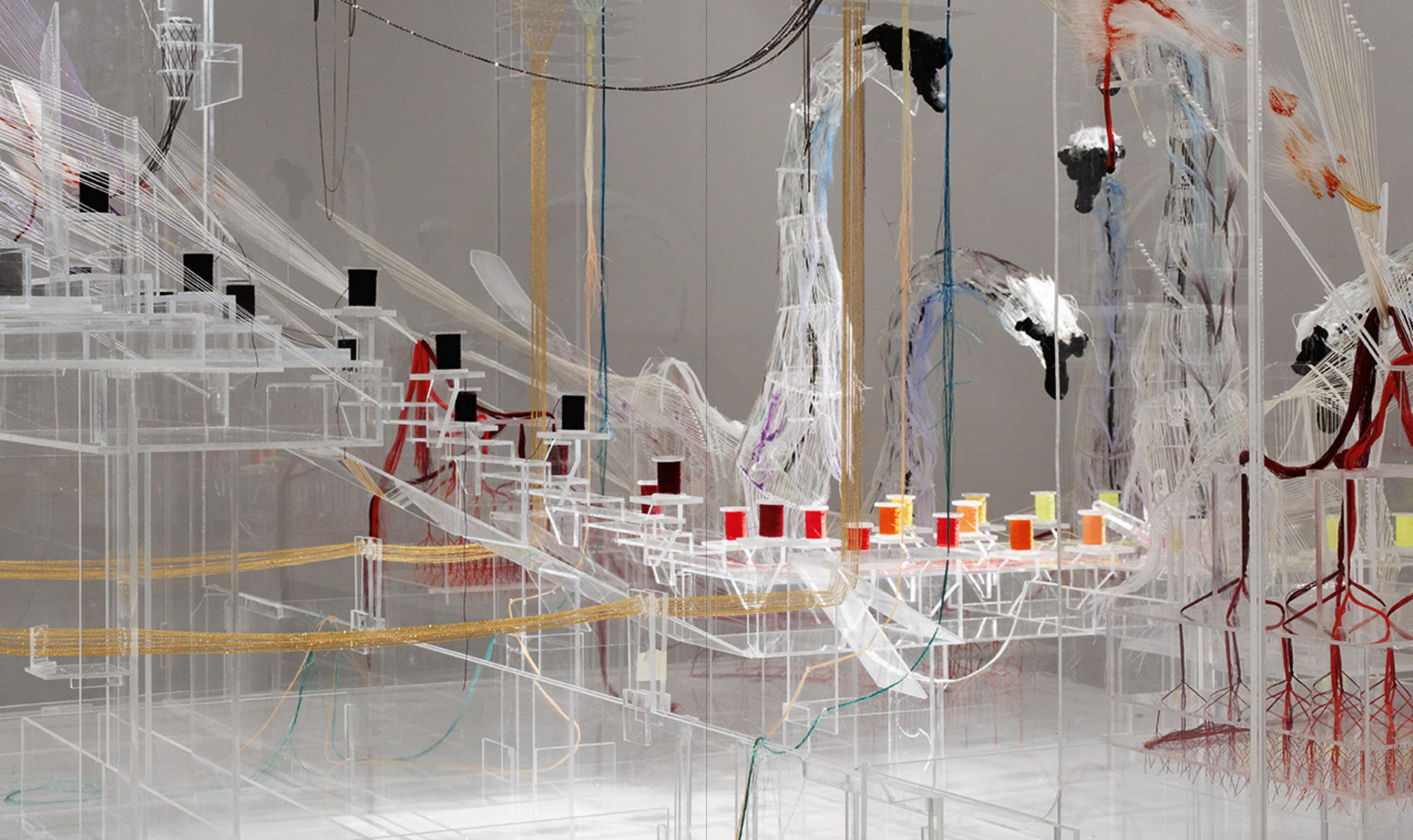
The University 1
2004 168 x 180 x 270 cm
Miroir et bois
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut



Le Souffle et la Voie

2010 168 x 208 x 345 cm

Plexiglas, chaîne métallique, fil de fer,
fil, peinture acrylique, résine époxy,
gel acrylique, encre
Collection particulière





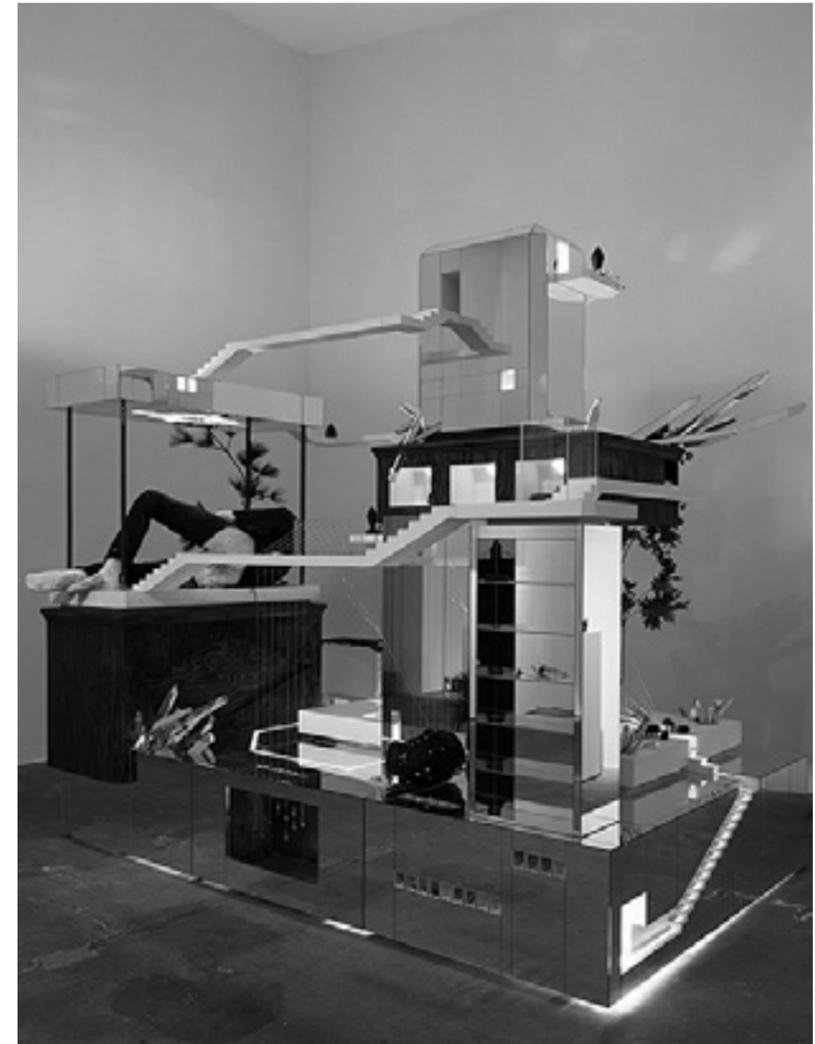
The Swarm

2011 260 x 620 x 215 cm

Plexiglas, chaîne métallique, fil de fer, fil, peinture acrylique, résine époxy, gel époxy, gel acrylique, cheveux synthétiques, plâtre, polystyrène, mousse expansive, sable, quartz, pyrite, améthyste et divers cristaux, fil électrique, épingles, aiguilles
The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut







The Trail

2006 305 x 203 x 279 cm

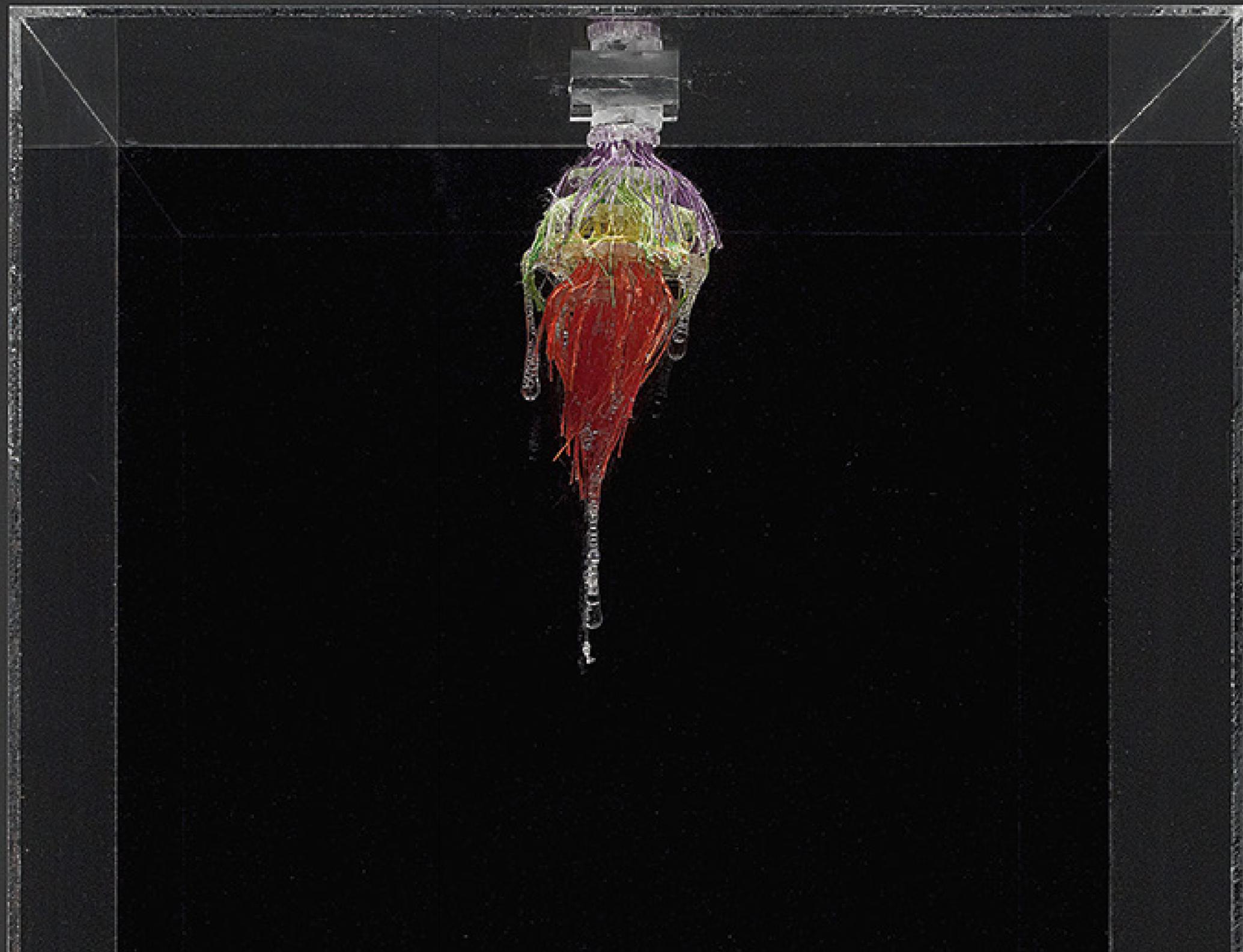
Bois, verre, Plexiglas, système d'éclairage,
cuir, branches synthétiques, glands, pommes de pin,
polystyrène, mousse expansive, résine époxy,
peinture acrylique, peinture latex, cheveux synthétiques,
chaîne, œufs de caille, encre, bijoux, plug
Vanhaerents Art Collection,
Bruxelles

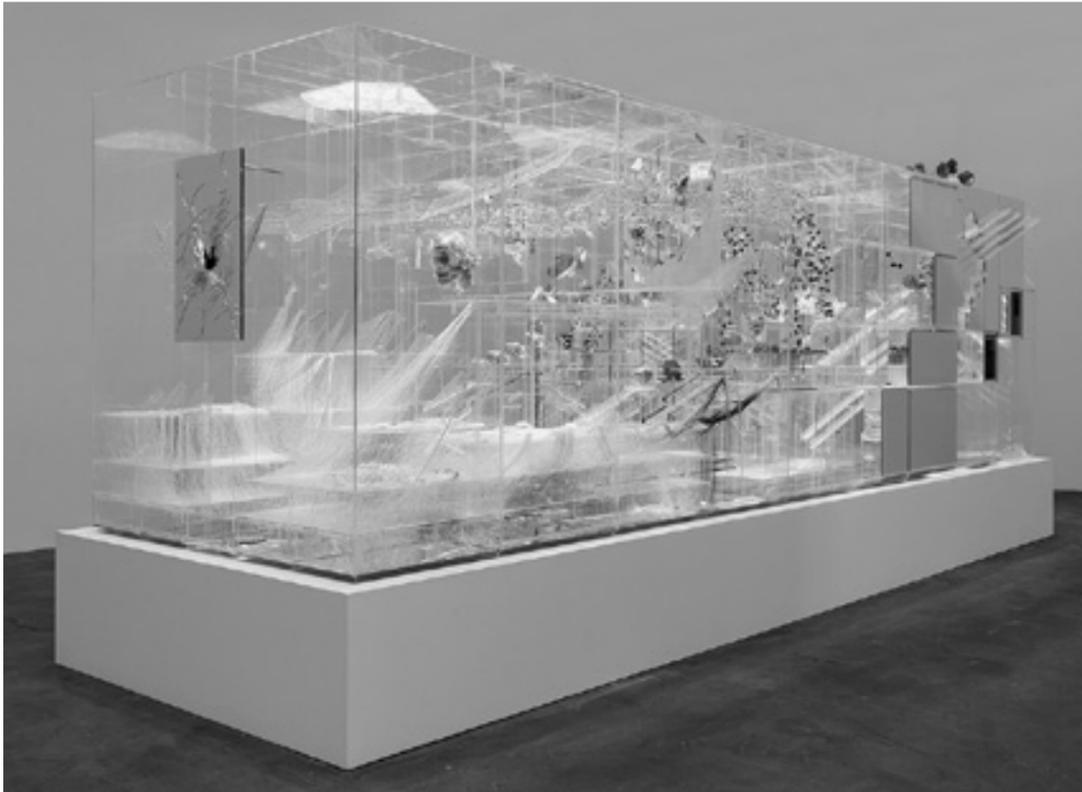


La Salive

2010 53 × 36 × 26 cm

Plexiglas, fil, peinture acrylique, tissu
Xavier Hufkens, Bruxelles

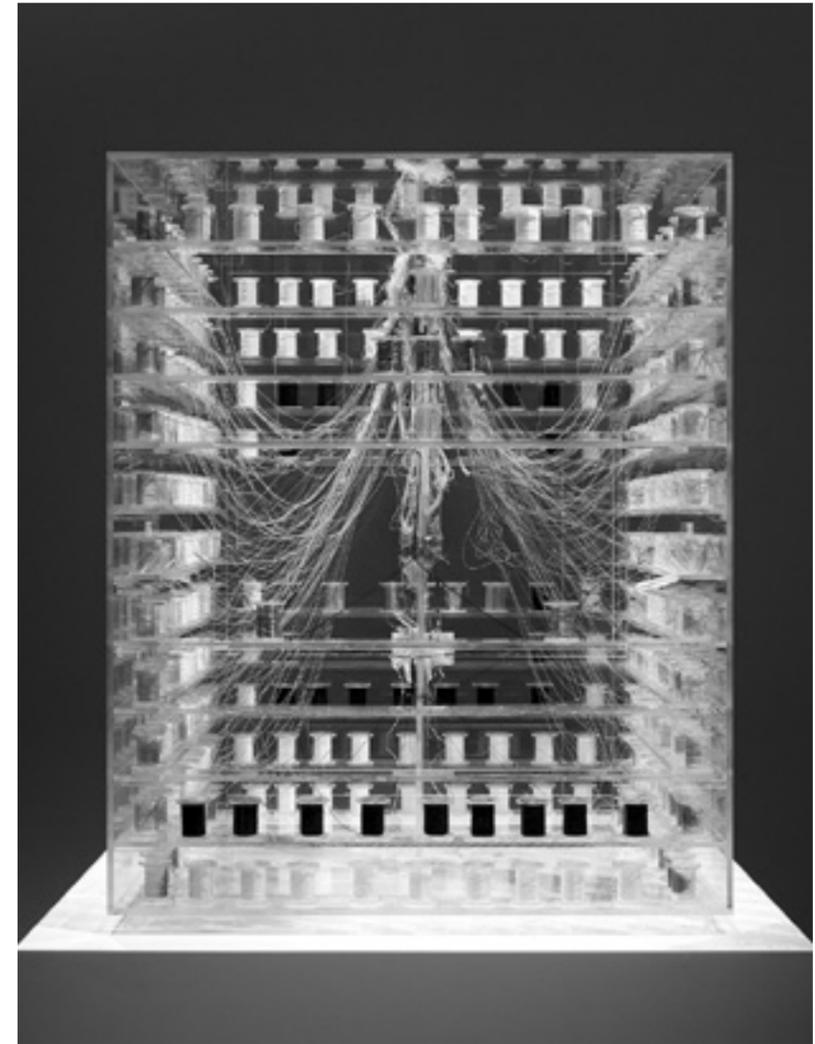




The Orbit

2012 285 x 201 x 691 cm

Plexiglas, miroir, chaîne, fil métallique, fil, peinture acrylique, gel époxyde, résine époxy, gel acrylique, résine, cheveux synthétiques, yeux de verre, plâtre, coques de noix de coco
Collection Janne et Carl Christian Aegidius
Dépôt collection Mudam Luxembourg



La Chambre d'hôte

2010 77 × 61 × 61 cm

Plexiglas, fil de fer, fil, peinture acrylique, gel acrylique
Collection Van Lierde, Bruxelles

XXXII

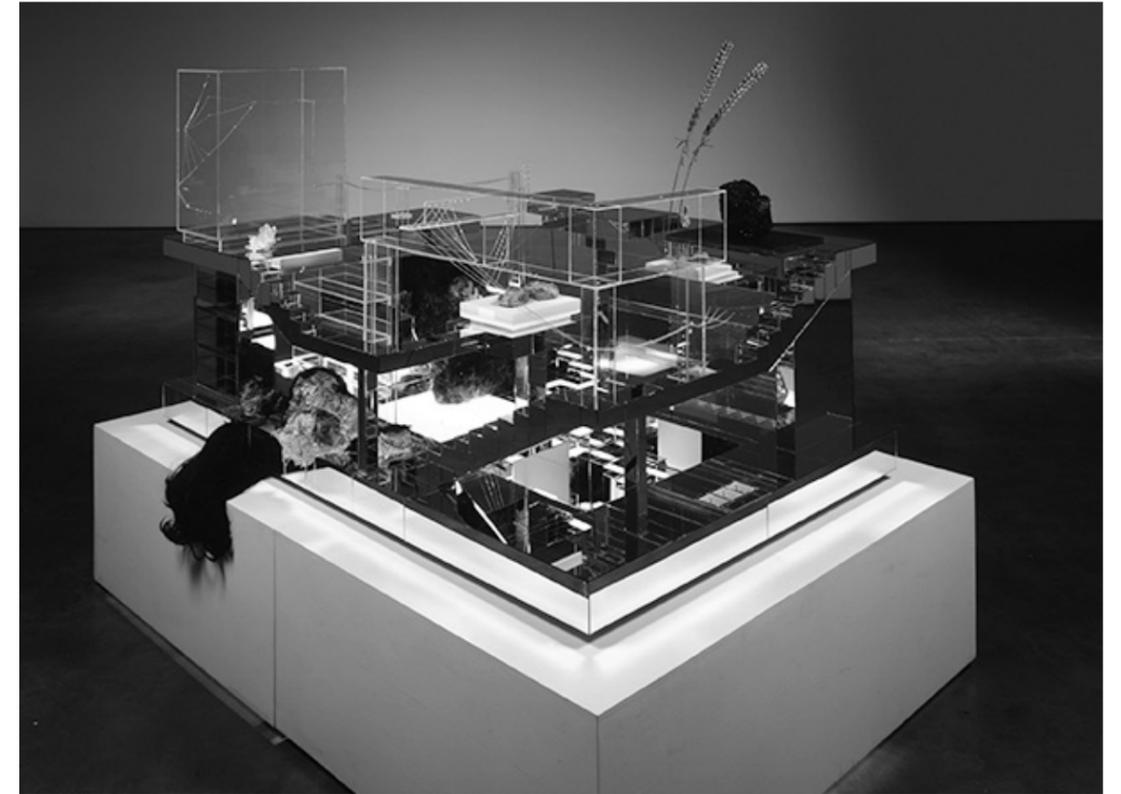


L'Air

2010 307 x 107 x 75 cm

Résine époxy, gel acrylique, chaîne métallique,
fil de fer, fil, peinture acrylique
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut

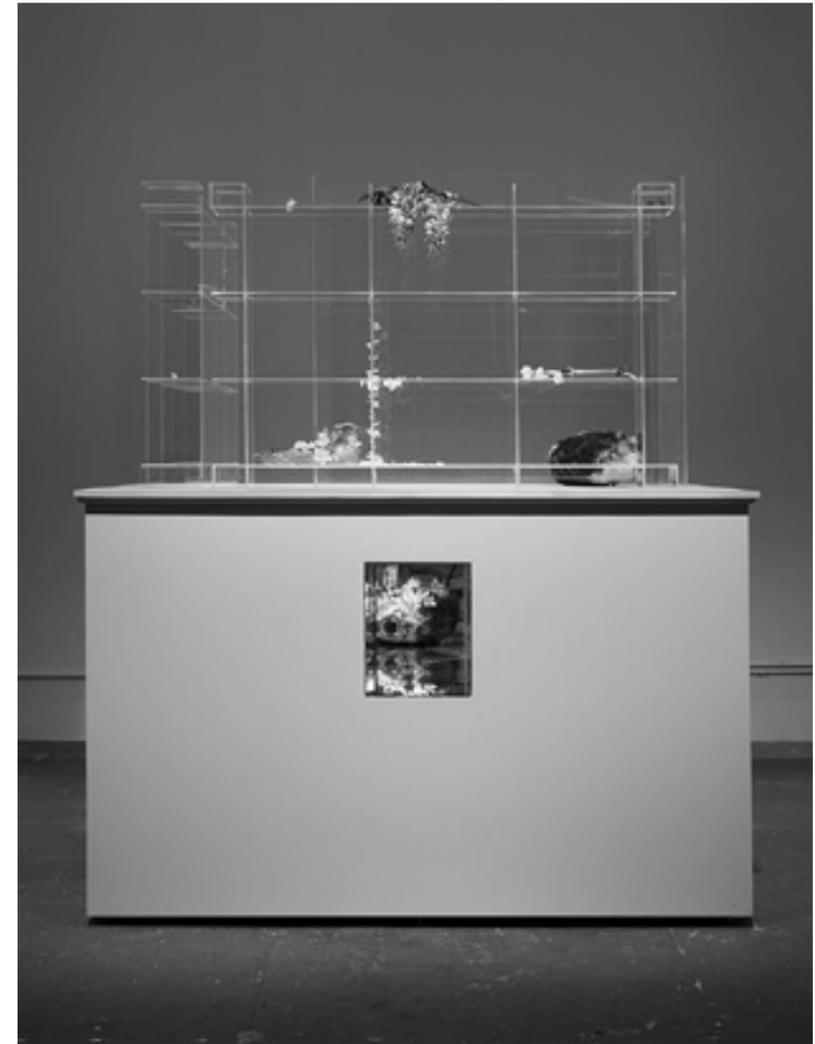




The Outside, the Inside and the Praying Mantis

2005 170 x 152 x 213 cm

Plexiglas, bois, plâtre, cheveux synthétiques,
résine époxy, miroir, fil de fer, fleurs synthétiques,
cristaux, chaîne métallique, paillettes, minéraux,
peinture latex, œufs de caille, encre, système
d'éclairage
Lehmann-Art Ltd.



Second Werewolf

2000 205 x 122 x 179 cm

Miroir, acétate, mylar, Plexiglas, polystyrène,
plâtre, résine époxy, peinture acrylique, peinture latex,
cheveux synthétiques, quartz, fleurs synthétiques,
strass, bois, système d'éclairage
Avec le concours de la galerie Andrea Rosen,
New York



The Builders

2005 184 x 193 x 260 cm

Plexiglas, miroir, résine époxy, mousse synthétique,
cheveux synthétiques, fleurs synthétiques, cristaux,
plumes, peinture acrylique, cristaux, bois,
système d'éclairage
Vanhaerents Art Collection,
Bruxelles

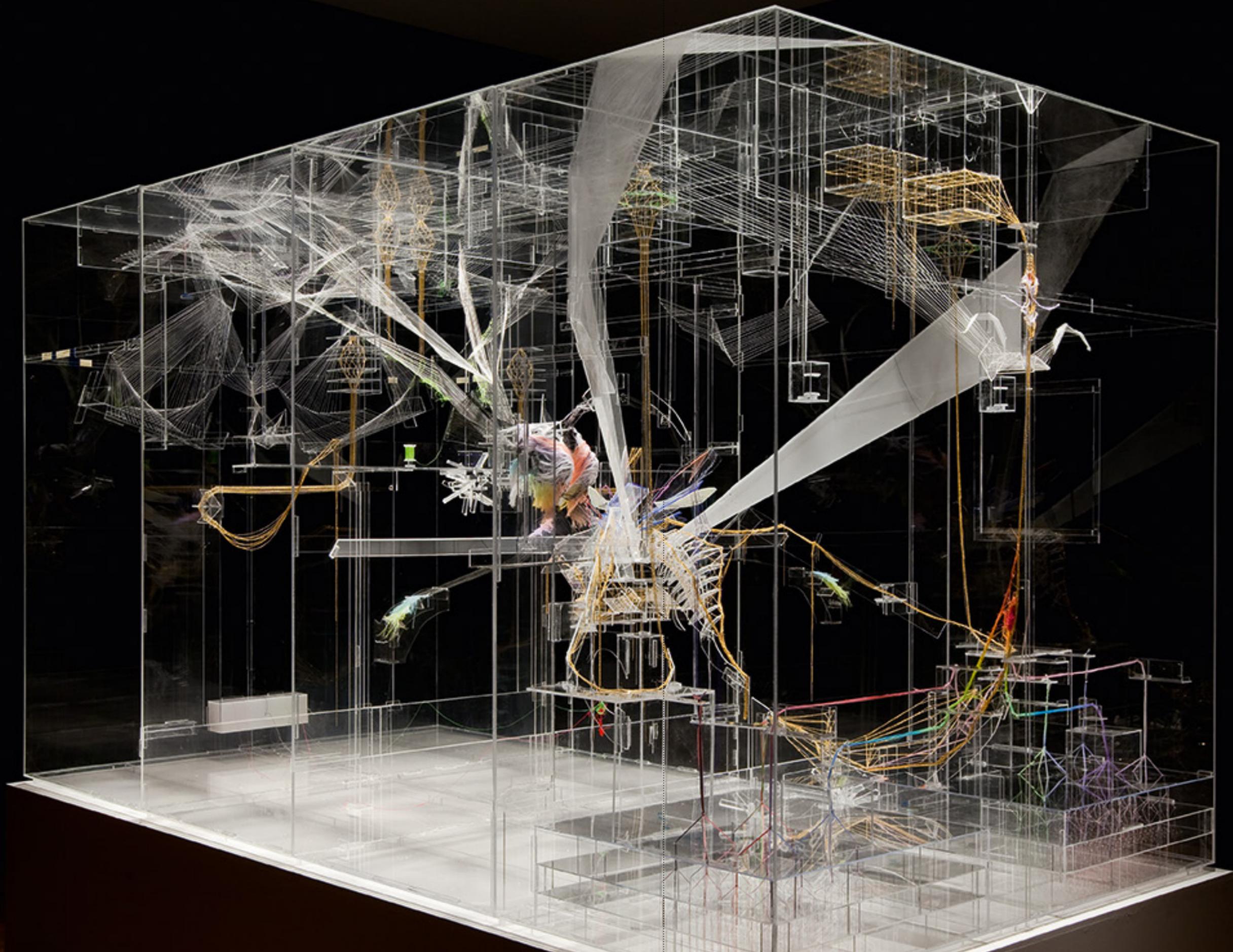


Untitled

2009 227 x 168 x 314 cm

Plexiglas, chaîne métallique, fil, perles,
peinture acrylique
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut

XXXVII





La Rose

2010 125 x 81 x 61 cm

Plexiglas, cheveux synthétiques
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut

XXXVIII



The Flux and the Puddle

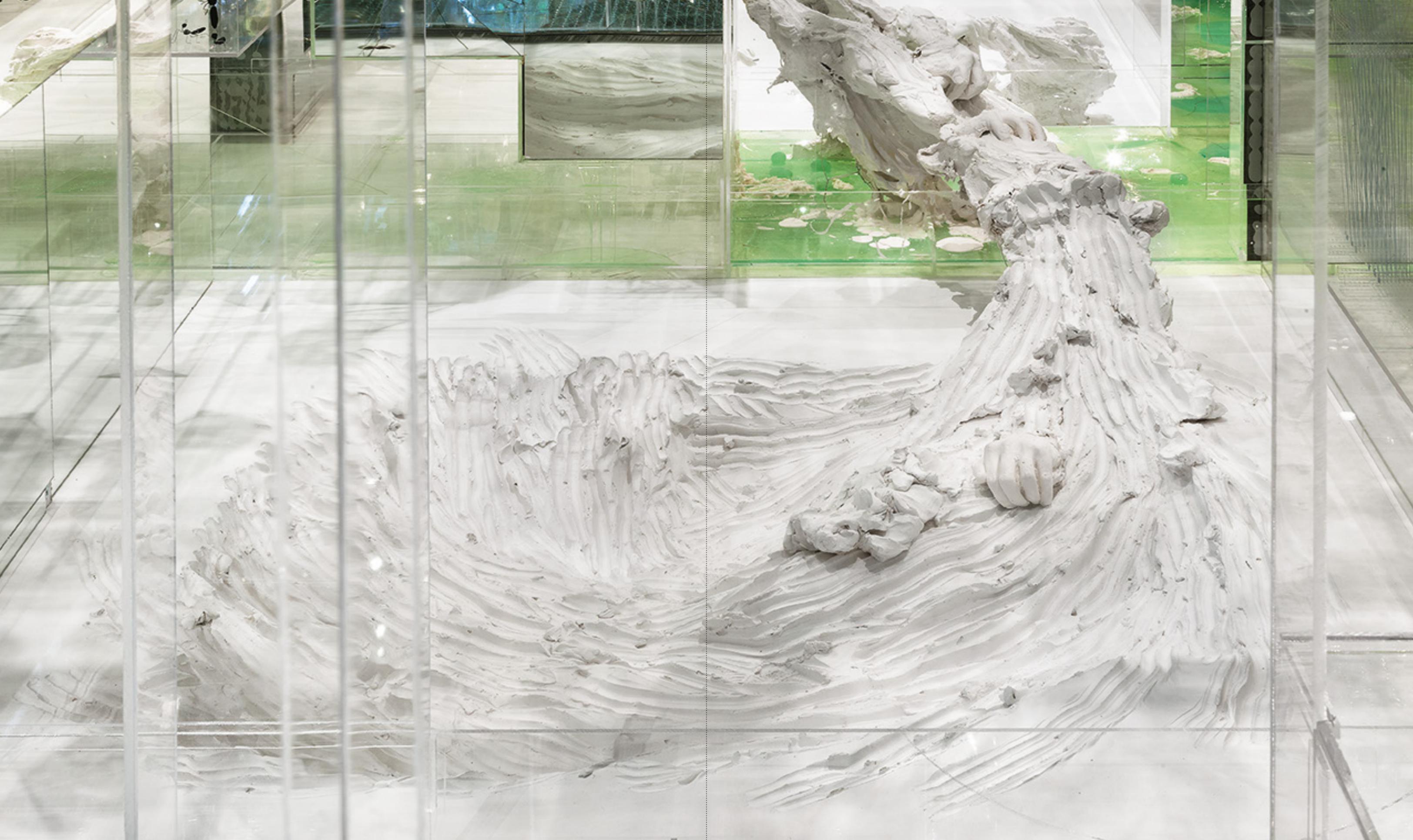
2014 328 x 640 x 714 cm

Plexiglas, polystyrène, mousse expansive,
gel et résine époxy, résine synthétique,
cheveux synthétiques, tissu, cuir, fil, miroir,
plâtre, peinture acrylique, peinture latex, fil de fer,
yeux de verre, sequins, céramique, quartz,
fleurs synthétiques, branchages synthétiques,
or, plumes, acier, noix de coco, toile de jute,
encre, bois, système d'éclairage
Avec le concours de la galerie Andrea Rosen,
New York









DAVID ALTMEJD

Né à Montréal, Canada, en 1974. Vit et travaille à New York.

EXPOSITIONS PERSONNELLES OU EN DUO

Exposition de David Altmejd, 2011, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

2014
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, «FLUX» 10 octobre → 1^{er} février 2015

Exposition de David Altmejd, 2011, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

et ultérieurement

Mudam Luxembourg 7 mars → 31 mai 2015

Musée d'Art contemporain de Montréal, Canada 18 juin → 13 septembre 2015

Andrea Rosen Gallery, New York, NY, «Juices» 1^{er} février → 8 mars

2013
Xavier Hufkens, Bruxelles, Belgique 14 février → 20 mars

2012
Stuart Shave/Modern Art, Londres, Royaume-Uni 26 mai → 23 juin

2011
The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut 5 novembre → 5 mai 2012

Galerie de l'UQAM, Montréal, Canada, «Conte crépusculaire», avec le compositeur et interprète Pierre Lapointe 4 → 7 mai

Andrea Rosen Gallery, New York, NY 18 mars → 23 avril

2010
Xavier Hufkens, Bruxelles, Belgique, «Le guide» 23 avril → 29 mai

Vanhaerents Art Collection, Bruxelles, Belgique, «Colossi» 23 avril → 10 mars 2012

2009
Magasin – Centre national d'Art contemporain de Grenoble, France 2 janvier → 26 avril

2008
Stuart Shave/Modern Art, Londres, Royaume-Uni 17 octobre → 15 novembre

Metropolitan Opera House, New York, NY, «Doctor Atomic» 13 octobre → 30 janvier 2009

Andrea Rosen Gallery, New York, NY 3 mai → 14 juin

2007
Fundació La Caixa Museum, Barcelone, Espagne, «David Altmejd «Stages»», organisée par Silvia Sauquet 21 juin → 9 septembre

Pavillon canadien, 52^e Biennale de Venise, Venise, Italie, «David Altmejd: The Index», commissariat de Louise Déry 10 juin → 21 novembre

Oakville Galleries, Gairloch Gardens, Ontario, Canada, «David Altmejd. Métamorphose/Metamorphosis», organisée par Louise Déry 27 janvier → 25 mars

Exposition de David Altmejd, 2007, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Galerie de l'UQAM, Montréal, Canada 11 mai → 8 juillet

Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art & Design, Calgary, Canada 6 septembre → 3 novembre

2006
Stuart Shave/Modern Art, Londres, Royaume-Uni 31 mars → 30 avril

2005
Xavier Hufkens, Bruxelles, Belgique, «The Builders» 24 mars → 23 avril

2004
Andrea Rosen Gallery, New York, NY 22 octobre → 27 novembre

2003
Optica, Montréal, Canada, «David Altmejd: Sculpture» 31 octobre → 13 décembre

Galerie SKOL, Montréal, Canada, «Sarah Altmejd» 22 février → 29 mars

2002
Ten in One Gallery, New York, NY, «Clear Structures for a New Generation» octobre → novembre

1999
Galerie B-312, Montréal, Canada, «Modèles d'esprit et jardins intérieurs»

1998
Galerie Clark, Montréal, Canada, «Jennifer» 19 novembre → 20 décembre

Galerie SKOL, Montréal, Canada, «Table n°2» 14 février → 15 mars

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2014
Vanhaerents Art Collection, Bruxelles, Belgique, «Man in the Mirror» avril

Espace culturel Louis Vuitton, Paris, France, «Astralis» février → mai

Maison Particulière, Bruxelles, Belgique, «States of Mind» 16 janvier → 30 mars

Oakland University Art Gallery, Rochester, Michigan, «The Body MetoNewYorkmic» 11 janvier → 30 mars

2013
Laurence Dreyfus Art Consulting, Paris, France, «Chambres à part VIII: Seeing Is a Fable» 21 → 27 octobre

L'Arsenal, centre d'art contemporain, Montréal, Canada, «Science des rêves» 19 septembre → 19 décembre

(2013)
Parisian Laundry, Montréal, Canada, «À mes amies les licornes», organisée par Cynthia Girard 6 septembre → 12 octobre

Zach Feuer Gallery and Untitled, New York, NY, «Jew York» 20 juin → 26 juillet

Middelheim Museum, Anvers, Belgique, «My Little Paradise», organisée par Hans Op de Beeck et Sara Weyns 26 mai → 15 septembre

Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israël, «Theatrical Gestures» 26 janvier → 20 avril

2012
Institut culturel Bernard Magrez, Bordeaux, France, «La Belle et la Bête» 13 octobre → 27 janvier 2013

Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, Canada, «Les bâtisseurs. La biennale canadienne 2012» 2 novembre → 18 février 2013

MOCA Cleveland, Cleveland, Ohio, «Inside Out and from the Ground Up» 8 octobre → 30 décembre

The Art Gallery of Alberta, Edmonton, Canada, «Misled by Nature», organisée par le musée des Beaux-Arts du Canada 15 septembre → 6 janvier 2013

Musée Goya, Castres, France, «Hybrides & Chimères: la conquête d'un rêve éveillé» 28 juin → 28 octobre

Salon 94 Bowery, New York, NY, «Pothole» 6 juin → 6 juillet

Musée d'Art contemporain de Montréal, Canada, «Zoo», organisée par Marie Fraser 24 mai → 3 septembre

Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovie, Pologne, «Figures from the New World», organisée par Agnieszka Tarasiuk et Fabio Cavalluci 18 mai → 26 août

(2012)
Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Tennessee, «Fairy Tales, Monsters, and the Genetic Imagination», organisée par Mark Scala 24 février → 28 mai

Exposition de David Altmejd, 2012, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada 15 juin → 2 septembre

Glenbow Museum, Calgary, Canada 28 septembre → 2 janvier 2013

2011
Mudam Luxembourg, «Mondes inventés – Mondes habités», organisée par Marie-Noëlle Farcy et Clément Minighetti 8 octobre → 15 janvier 2012

Museum London, Ontario, Canada, «Barroco Nova, Site 3: the Fold and Possible Worlds» 8 octobre → 1^{er} janvier 2012

Les Abattoirs, Toulouse, France, «Habiter/ Collection Frac Midi-Pyrénées» 23 septembre → 22 janvier 2012

Marianne Boesky Gallery, New York, NY, «Night Scented Stock» 14 septembre → 22 octobre

David Zwirner, New York, NY, «The House Without the Door» 7 juillet → 5 août

Saatchi Gallery, Londres, Royaume-Uni, «Shape of Things to Come: New Sculpture» 27 mai → 16 octobre

Abbaye de Flaran, Valence-sur-Baïse, France, «Mystère, mystère» 21 mai → 30 avril 2012

Xavier Hufkens, Bruxelles, Belgique, «Everything You Can Imagine Is Real...» 14 avril → 28 mai

Haus Der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne, «Der Traum vom Fliegen – The Art of Flying», organisée par Britta Heinrich 3 mars → 8 mai

2010
High Museum of Art, Wieland Pavilion Skyway Galleries, Atlanta, Géorgie, «Surrealist Conspiracy», organisée par Michael Rooks 18 septembre → 9 janvier 2011

Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, Canada, «C'est ce que c'est. Acquisitions récentes d'art actuel canadien» 11 juin → 10 avril 2011

Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada, «Visceral Bodies» 6 février → 16 mai

Les Abattoirs, Toulouse, France, «10 ans, un musée, un Frac, une collection» 2 avril → 22 août

New Museum of Contemporary Art, New York, NY, «Skin Fruit: Selections from the Dakis Joannou Collection», organisée par Jeff Koons 3 mars → 6 juin

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, «Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum Rotunda» 19 février → 31 mai

DESTE Foundation for Contemporary Art, Athènes, Grèce, «ALPHA OMEGA: Works from the Dakis Joannou Collection» 16 juin → 29 décembre

Marianne Boesky Gallery, New York, NY, «Night Scented Stock» 14 septembre → 22 octobre

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californie, «Collection: MOCA's First 30 Years» 15 novembre → 12 juillet 2010

PS1 Contemporary Art Center, New York, NY, «Between Spaces», organisée par Tim Goossens et Kate McNamara 25 octobre → 12 avril 2010

Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Canada, Sobey Art Award 2009 5 septembre → 8 novembre

Nantes – Saint-Nazaire, France, «Estuaire, Nantes – Saint-Nazaire, Biennale 2009», organisée par Adam Budak et Laurence Gateau 5 juin → 16 août

(2009)
Grotte du Mas-d'Azil, Toulouse, France, ««DreamTime – Temps du Rêve. Grottes», Art contemporain et Transhistoire», organisée par Pascal Pique 13 mai → 11 novembre

Musée national des Beaux-Arts du Québec, Québec, Canada, «Emporte-moi/Sweep-me off my Feet», organisée par Nathalie de Blois et Frank Lamy 24 septembre → 13 décembre

Exposition de David Altmejd, 2009, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

et ultérieurement

MAC/VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France 7 mai → 5 septembre 2010

2008
Museum 52, New York, NY, «Without Walls» 12 décembre → 17 janvier 2009

Art Gallery of Toronto (AGO), Canada 13 novembre → janvier 2010

Tate Liverpool, Royaume-Uni, Biennale de Liverpool, organisée par Laurence Sillars 20 septembre → 30 novembre

Deutsche Guggenheim, Berlin, Allemagne, «Freeway Balconies», organisée par Collier Schorr 5 juillet → 5 octobre

Fundament Foundation, Tilbourg, Pays-Bas, «Lustwarande o8-Wanderland» 28 juin → 28 septembre

Domaine départemental de Chamarande, Chamarande, France, «Légende» 25 mai → 28 septembre

Musée d'Art contemporain de Montréal, Canada «La Triennale québécoise. Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme» 24 mai → 7 septembre

Guggenheim Bilbao, Espagne, «Installations: Selections from the Guggenheim Collections» 29 avril → 8 février 2009

Musée national des Beaux-Arts du Québec, Québec, Canada, «Intrus/Intruders», organisée par Mélanie Boucher 24 avril → 8 février 2009

(2008)
Hessel Museum of Art & Ccs Galleries, Annandale-on-Hudson, NY, «Second Thoughts» 16 mars → 25 mai

2007
Museum of Contemporary Art, Denver, Colorado, «Star Power: Museum as Body Electric», organisée par Cydney Payton 28 octobre → 11 mai 2008

Spertus Museum, Chicago, Illinois, «The New Authentics: Artists of the Post-Jewish Generation», organisée par Staci Boris 27 novembre → 13 avril 2008

Exposition de David Altmejd, 2007, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

et ultérieurement

The Rose Art Museum of Brandeis University, Waltham, Massachusetts 8 mai → 27 juillet 2008

Birch Libralato, Toronto, Canada, «David Altmejd, Renate Anger, and Eric Cameron», organisée par Micah Lexier 20 octobre → 17 novembre

Stuart Shave/Modern Art, Londres, Royaume-Uni, «Effigies» 7 septembre → 4 octobre

DESTE Foundation for Contemporary Art, Athènes, Grèce, «Fractured Figure – Works from the Dakis Joannou Collection» 6 septembre → 29 mars 2008

Rivington Arms, New York, NY, «To Build a Fire», organisée par Yuri Masnyj 13 avril → 12 mai

Vanhaerents Art Collection, Bruxelles, Belgique, «Disorder in the House» 16 mars 2007 → 27 juin 2010

2006
Kunstmuseum, Berne, Suisse, «Six Feet Under: Autopsy of Our Dealing With the Dead» 2 novembre → 21 janvier 2007

Exposition de David Altmejd, 2006, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Exposition de David Altmejd, 2006, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

et ultérieurement

Exposition de David Altmejd, 2006, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Stiftung Deutsches Hygiene Museum, Dresde, Allemagne 21 septembre → 30 mars 2008

(2006)
Museum Ludwig, Cologne, Allemagne, «The Eighth Square»
19 août → 12 novembre

Kunsthalle Bonn, Bonn, Allemagne, «The Guggenheim Collection»
21 juillet → 7 janvier 2007

Andrea Rosen Gallery, Amagansett, NY, «The Dining Room Show»
21 → 23 juillet

James Cohan Gallery, New York, NY, «A Brighter Day»
9 juin → 28 juillet

2005
Lewis Glucksman Gallery, University College, Cork, Irlande, «Blake & Sons. Alternative Lifestyles and Mysticism in Contemporary Art», organisée par René Zechlin
16 octobre → 29 janvier 2006

Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, Canada, «L'écho des limbes», organisée par Nathalie de Blois
14 octobre → 19 novembre

Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, Californie, «The Zine UnBound: Kults, Werewolves and Sarcastic Hippies»
7 octobre → 30 décembre

Stuart Shave/Modern Art, Londres, Royaume-Uni, «The The»
8 juillet → 7 août

Schirn Kunsthalle, Francfort, Allemagne, «Ideal Worlds. New Romanticism in Contemporary Art», organisée par Max Hollein et Martina Weinhart
12 mai → 28 août

Galerie Ghislaine Husenot, Paris, France, «David Altmejd, Mathew Cerletty, Kirsten Everberg, Alisa Margolis et Sophie Van Hellermann»
23 avril → 20 juin

2004
Fondation Dosne – Bibliothèque Thiers, Paris, France, «Noctambule», organisée par D'Amelio Terras, New York
24 juin → 10 juillet

Whitney Museum of American Art, New York, NY, «Whitney Biennial 2004», organisée par Chrissie Iles, Shamim M. Momin et Debra Singer
11 mars → 30 mai

(2004)
Anton Kern Gallery, New York, NY, «Scream», organisée par Fernanda Arruda et Michael Clifton
15 janvier → 14 février

2003
LFL Gallery, New York, NY, «Material Eyes»
11 décembre → 17 janvier 2004

Art Forum Berlin, Berlin, Allemagne, «Licht», organisée par Optica, Montréal, Canada
31 octobre → 13 décembre

8^e Biennale d'Istanbul, Turquie, organisée par Dan Cameron
20 septembre → 16 novembre

Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, Canada, «Détournements», organisée par Pascale Beaudet
3 avril → 11 mai

D'Amelio Terras Gallery, New York, NY, «Now Playing: Daniel Reich Gallery, John Connelly Presents, K48»
1^{er} juillet → 8 août

Apartment 5BE Gallery, New York, NY, «Life/Like»
avril → mai

2002
Artist Space, New York, NY, «Demonclownmonkey», organisée par Matthew Ritchie
21 mars → 11 mai

Deitch Projects, New York, NY, «Lucky Draw»

2001
Sculpture Center, New York, NY, «Interval: New Art for New Space»
23 septembre → 28 octobre

Ten in One Gallery, New York, NY, «How I learned to stop worrying and love the recession»
juin → juillet

Galerie de l'UQAM, Montréal, Canada, «Point de chute» organisée par Louise Déry
2 → 31 mars

et ultérieurement

Centre d'art contemporain, Bruxelles, Belgique
14 novembre → 21 décembre 2002

1998
Maison de la culture Frontenac, Montréal, Canada, «Stimuli», organisée par Caroline Cardin
juillet → août

Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, Canada, «Artifice 98»
18 juin → 23 août

Galerie Clark, Montréal, Canada, «Les Bricolos», organisée par Nicolas Baier et Emmanuel Galland
26 mars → 26 avril

COLLECTIONS PUBLIQUES

Art Gallery of Ontario *Toronto*
Center for Curatorial Studies, Bard College *Annandale-on-Hudson, NY*
Dallas Museum of Art *Dallas*

Galerie de l'UQAM *Montréal*
Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées *Toulouse*

Musée d'Art contemporain de Montréal *Montréal*
Mudam *Luxembourg*
Musée des Beaux-Arts de Montréal *Montréal*

Musée des Beaux-Arts du Québec *Québec*
Museum of Contemporary Art *Denver*

Museum of Contemporary Art *Los Angeles*
Musée des Beaux-Arts du Canada *Ottawa*
Solomon R. Guggenheim Museum *New York*

Whitney Museum of American Art *New York*

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont en premier lieu à *Peter Brant*, dont le généreux soutien a permis de concrétiser ce projet, à *Allison Brant*, directrice de la Brant Foundation, ainsi qu'à *Zoe Larson*, directrice adjointe, qui ont su l'accompagner tout au long de sa préparation.

L'appui du Groupe Galeries Lafayette et de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette fut également décisif. Que soient très vivement remerciés *Ginette Moulin*, *Philippe* et *Christiane Houzé*, *Guillaume Houzé*, ainsi que *Florence Brachet*.

Le soutien de l'Ambassade du Canada et du Centre culturel canadien fut essentiel, et nous ne pourrions

trop remercier monsieur l'ambassadeur du Canada, *Lawrence Cannon*, ainsi que mesdames *Catherine Bédard* et *Sylvie Bédard*. La Délégation générale du Québec fut remarquablement présente à nos côtés, en la personne de monsieur le délégué général du Québec, *Michel Robitaille* et, avec ce dernier, *Marc Drouin* et *Pascale Cosse*.

Qu'*Andrea Rosen* trouve enfin l'expression de notre reconnaissance pour son engagement constant auprès de l'artiste et pour l'aide qu'elle a su si élégamment nous apporter, de même que, auprès d'elle, *Trina Gordon*, directrice de la galerie, et *Teneille Haggard*

pour leur intense contribution au projet, ainsi que toute l'équipe de la galerie. Que *Xavier Hufkens* et, auprès de lui, *Simon Devolder*, de même que *Stuart Shave*/Modern Art reçoivent de notre part une égale gratitude. Sans oublier naturellement tous ceux qui entourent David Altmejd et travaillent à ses côtés avec *Jason Kotara*, *Gordon Millsaps*, *Lukas-Romualdas Giniotis*...

Que les prêteurs, responsables d'institutions et collectionneurs soient assurés de notre reconnaissance pour leur indispensable concours: Victor Altmejd, la collection Amrita Jhaveri, Lehman-Art Ltd., Hugo et Silka Rittson-Thomas, la collection Silvie Fleming, Bernard Slegten et Olivier Toegemann, la collection Tiqui Atencio, la collection Uziyel, la collection Van Lierde, la Vanhaerents Art Collection.

Enfin, les Amis du musée d'Art moderne et leur président, *Christian Langlois-Meurinne*, de même que *Pascale Brun d'Arre*, furent en permanence aux côtés du musée et de l'œuvre de David Altmejd, soucieux de nous aider à rendre réels les rêves de l'artiste.

Nous tenons en outre à remercier toutes les personnes auprès de qui ce projet à trouvé un écho

bienveillant: *Marlon Abela* *Pascal Bonnefois* *Lucille Cocito* *Fabien Constant* *Philippe Crépin* *Éloïse Daniels* *Stephen Dean* *Anne Deleporte* *Marc DeSerres* *Xavier Donck* *Marc Drouin* *Sophie Éloy* *Karin Filliers* *Jean-Louis Jacopin* *Jimi Lee* *Jean-Marie Lehec* *Charlotte McInnes* *Leanne Mella* *Sylvie Michel* *Alisa Ochoa* *Aphra Shemza* *Sophie Sherwin* *Francis Simos* *Isabelle Vifian* *Jeannie Weissglass* *Charlotte Wilkins* et *Sylvie Winckler*

et toujours *Louise Déry*

ainsi que tous ceux qui ont choisi de garder l'anonymat.

David Altmejd remercie

Benjamin Altmejd
Sarah Altmejd
Simon Altmejd
Victor Altmejd
Stéphane Aquin
Yves Aupetitallot
Luc-Jérôme Bailleul
Alain Batifoutier
Nathalie Bec
Christopher Beeston
Josée Bélisle
Diane Bellemare
Rénald Bellemare
Véronique Bérard-Rousseau
Iris Bernblum
Félicie Bouché
Rebekah Bowling
Peter Brant
Lance Brewer
Jared Buckheister
Dan Cameron
Francis Carlow
Andrea Cashman
April Childers
Yan Chubby
Matt Creed
Nathaniel Delarge
Louise Déry
Simon Devolder
Eric Diehl
Jonah Disend
Jules Duchastel
Dylan Eastgaard
Marie-Noëlle Farcy
Ryan Foerster
Lukas Giniotis
Cynthia Girard
Trina Gordon
Laurence Goupille
Jesse Greenberg
Teneille Haggard
Evan Haslegrave
Emily Henrietta
Fabrice Hergott
Daniel Hesidence

Ben Horns
Xavier Hufkens
Jackson Hunt
Heidi Jahnke
Dakis Joannou
Branwen Jones
Jeremy Klemundt
Jason Kotara
Ellie Krakow
Ajay Kurian
Danielle Laberge
Jimi Lee
Micah Lexier
Joel Lieb
Enrico Lunghi
Laura Mackall
Adam Marnie
Derek McCormack
Kirk McInroy
François Michaud
Philippe Millot
Gordon Millsaps
Ryan Moore
David Norr
Kevin O'Donnell
Amy Ontiveros
Mathieu Paris
Cydney Payton
Pascal Pique
Simon Ravelo
de Tovar
Nen Reyes
Matthew Ritchie
Jorge Rodriguez-Mazzini
Andrea Rosen
Felicia Rossomando
Heather Rowe
Calvin Seibert
The Selby
Stuart Shave
David Teather
Jessica Tsai
Hester Van Royen
Walter Vanhaerents
Robert Vifian
et *John Zeppetelli*.

Comité d'honneur

Anne Hidalgo
Maire de Paris

Bruno Julliard
Premier adjoint chargé de la Culture, du Patrimoine, des Métiers d'art, des Relations avec les arrondissements et de la Nuit, président de Paris Musées

Paris Musées

Delphine Lévy
Directrice générale

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

Fabrice Hergott
Directeur

François Michaud,
Robert Vifian
Commissariat

Véronique Bérard-Rousseau,
Morgane Buet
Assistantes

Sandrine Beaujard-Vallet
Responsable de la régie des œuvres

Clémence Gabant
Régisseur

Carmen Sokolenko
Coordination opérationnelle

Lucie Marinier
Secrétaire générale

Coordination technique et administrative
Michel Morin
Secrétaire général adjoint
Denis Curty
Responsable technique pour le bâtiment et les expositions

Communication, presse et mécénat
Omblin d’Avezac
Responsable du service
Peggy Delahalle
Chargée de communication, des partenariats et du multimédia
Maud Ohana, Éloïse Daniels
Attachées de presse
assistées de Marion Renault et d’Aurélia Voillot
Charlotte Roux
Mécénat et parrainages

PRODUCTION DES EXPOSITIONS ET DES PUBLICATIONS

Olivier Donat
Directeur

Claire Nénert
Directrice adjointe chargée des budgets et du suivi des expositions

Isabelle Jendron
Directrice des Éditions

Luc-Jérôme Bailleul
Responsable du projet

Félicie Bouché
Chargée de production

assistés de
Julie Deschepper

avec le concours de Fanny Hollman et de Clémence Maillard
Responsables de projet expositions

et la participation des Ateliers d’Ivry, sous la direction d’Éric Landauer

Scénographie
Alain Batifoulier,
Simon Ravelo de Tovar

DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS, DES PARTENARIATS ET DE LA COMMUNICATION

Josy Carrel-Torlet
Directrice

Marina Santelli
Adjointe et responsable des publics

Marie Jacquier
Directrice de la communication

Philippe Rivière
Responsable du multimedia

Pierre-Emmanuel Fournier
Responsable du mécénat et des activités commerciales

ADMINISTRATION ET FINANCES

Sonia Bayada
Directrice

Samuel Taïeb
Responsable juridique, Conseiller international

Et l’ensemble des collaborateurs de Paris Musées.

MUDAM LUXEMBOURG

Enrico Lunghi
Directeur général

Équipe

Karine Albert
Felisberto Almada
Laëtitia Arnoult
Pascal Aubert
Lisa Baldelli
Thomas Bautier
Louis Bestgen
Dany Bianchini
David Celli
Vincent Crapon
Valerio D’Alimonte
Véronique De Alzua
Cindy Einsweiler
Nadine Erpelding
Zuzana Fabianova
Marie-Noëlle Farcy
Sandra Fernandes
Stina Fisch
Christophe Gallois
Charlotte Giallombardo
Palmira Gomes da Silva
Danielle Gottal
Thierry Gratien
Henri Grün
Germain Kerschen
Joe Khachan
Christine Klein
Henriette Larbière
Laurence Le Gal
Anna Loporcaro
Renato Luchini

Marie-Noëlle Farcy
Commissaire de l’exposition

Le Mudam Luxembourg est financé par le Ministère de la Culture et bénéficie du mécénat exceptionnel de The Leir Foundation, Japan Tobacco International et Cargolux.

Ce catalogue est publié à l’occasion de l’exposition «David Altmejd – *Flux*», musée d’Art moderne de la Ville de Paris/Arc (www.mam.paris.fr) 10 octobre 2014 – 1^{er} février 2015, Mudam Luxembourg, (www.mudam.lu) 7 mars – 31 mai 2015, musée d’Art contemporain de Montréal, Canada (www.macm.org) 11 juin – 6 septembre 2015

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

John Zeppetelli
Directeur général et conservateur en chef

Richard Bellerose
Directeur des opérations

Anne-Marie Barnard
Directrice du marketing, des communications et de la Fondation

Monique Bernier
Directrice des ressources humaines

Exposition
Josée Bélisle
Conservatrice des collections Commissaire responsable de l'exposition au musée d'Art contemporain de Montréal

Marjolaine Labelle
Adjointe à la conservation

Anne-Marie Zeppetelli
Archiviste des collections

Carl Solari
Chef des services techniques

Catalogue
Chantal Charbonneau
Éditrice déléguée

Le musée d’Art contemporain de Montréal est une société d’État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Collection Loto-Québec, partenaire principal de Montréal.



Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Geers Offset, à Gand, (Belgique), en 7embre 2014, ce livre est dessiné par SpMillot, Paris.

Isabelle Jendron
Directrice des Éditions
Nathalie Bec
Éditrice
Laurence Goupille
Iconographe
Mara Mariano
et Saint-Véron Pompée
Responsables
de la fabrication
Philippe Rollet
Relectures
Planètes couleurs (Paris)
Photogravure

© 2014, Paris Musées,
les musées de la Ville de Paris
27, rue des Petites-Écuries
FR-75010 Paris
parismusees-paris.fr

Diffusion Flammarion
Distribution Union Distribution
ISBN 978-2-7596-0262-9
Dépôt légal octobre 2014

Le livre s'ouvre sur l'atelier de David Altmejd, à New York.

La première feuille rhodoïd reproduit un détail de *The Orbit*, 2012, planche XXVI; la seconde feuille rhodoïd, un détail de *The Swarm*, 2011, planche XXVIII.

La première feuille miroir reproduit un détail de *The Architect*, 2007, planche XXV; au verso, reproduction de *The Astronomer*, 2007, (466 × 193 × 137 cm), bois, miroir. Vanhaerents Art Collection, Bruxelles.

La seconde feuille miroir reproduit un détail de *The Doctor*, 2007, planche XXIV; au verso, reproduction de *The Hunter*, 2007, (383,5 × 126 × 104 cm), bois, miroir, résine époxy, peinture acrylique, crin. Vanhaerents Art Collection, Bruxelles.

Le livre se clôt sur une vue de *Plaster Room* (détail), réalisée lors de l'exposition «David Altmejd», The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut, en 2011.

Crédits photographiques

Toutes les œuvres d'art sont copyright David Altmejd: © David Altmejd 2014.

Image courtesy Andrea Rosen Gallery, New York/photo Dawn Blackman: XXXI; photo Lance Brewer: p. 6, 10-11, VII (œuvre entière et détail), VIII (œuvre entière et détail), XX (œuvre entière et détail), XXI, XXII, XXXV, XXXIX (détail n°4); photo Jessica Eckert: rhodoïd n°2, III, V (détail), IX (détail), XI (détail), XIV (arrière-plan), XIV (1^{er}, 4^e, 6^e et 7^e photographies), XVI, XVII, XIX, XXIII, XXVIII (œuvre entière et détail n°1), XXXVIII, p. 172-173; photo James Ewing: XXXIX (œuvre entière et détails n°1, 2 et 3); photo Rob Kassabian: XXXIV; photo Jason Mandella: XXXVII (œuvre entière et détail); photo Oren Slor: XXXVI; photo Ellen Page Wilson: XIV (5^e photographie), XVIII.

Image courtesy Stuart Shave/Modern Art, Londres et Andrea Rosen Gallery, New York/photo Andy Keate: IV, XXIX; photo Ellen Page Wilson: Miroir n°1 (les deux photographies), Miroir n°2 (les deux photographies), XXIV, XXV; photo Todd-White Art Photography: VI (œuvre entière et détail), XII, XIII, XIV (2^e et 3^e photographies).

Image Courtesy Xavier Hufkens, Bruxelles et Andrea Rosen Gallery, New York/photo Kristien Daem: XXVII (œuvre entière et détail), XXX (œuvre entière et détail), XXXII; photo Kurt Deruyter: p.25, I, II (œuvre entière et détail); photo Vincent Everarts: XXXVI.

Image courtesy MOCA Cleveland, Cleveland/photo Timothy Safranek: rhodoïd n°1.

Image courtesy The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, CT/photo Farzad Owrang: V, IX (œuvre entière), X, XI (œuvre entière), XV, XXVIII (détail n°2), XXXIII (œuvre entière et détail).

Images ©The Selby: couverture (arrière-plan), p. 3-5, 7-9, 12-16, 18-19.

L'exposition a été réalisée avec le soutien de:



The Brant Foundation
ART STUDY CENTER



Groupe Lafayette | Lafayette



Centre
culturel canadien
Paris

Québec
Délegation générale
Paris

PARISMUSEES.PARIS.FR

ISBN 978-2-7596-0262-9



PARIS
MUSÉES

LES MUSÉES
DE LA VILLE
DE PARIS

L'exposition est accueillie par:

MUSÉE
D'ART
MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS

MUDAM
LUXEMBOURG



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

29 €