

Merci John. Merci à vous tous d'être venus. *(rires)* C'est très excitant d'être ici. C'est drôle, parce qu'en arrivant, je suis entré dans l'autre auditorium en premier et il était complètement vide. Alors je suis vraiment soulagé de voir que c'est ici ! *(rires)* C'est excitant parce que j'ai appris à connaître John graduellement au Musée et je veux commencer par le remercier des efforts qu'il a fournis pour mettre en place cette exposition. Aujourd'hui, j'étais avec mon équipe du Studio de Berlin pour finaliser les derniers détails de l'exposition, qui a été incroyablement bien installée : je suis très heureux de la générosité avec laquelle le Musée et son architecture accueillent les œuvres. Merci à toute l'équipe du Musée et merci à John pour son engagement. Je suis ici aujourd'hui pour vous parler un peu de mon travail – c'est passionnant... pour moi du moins ! *(rires)* Dites-moi, combien de temps avons-nous, une heure plus ou moins ? Une heure ? Avec du temps pour les questions ? Alors... Comment allez-vous ? *(rires)* Non, c'est vraiment génial. J'essaie simplement de voir comment je pourrais être un animateur agréable.

J'ai commencé mon travail alors que j'étais encore étudiant en art à Copenhague au tout début des années 1990. Y a-t-il des étudiants dans la salle ? Parce que je ne vois rien d'ici. *(rires)* Étant donné que nous sommes dans une université, je me le demandais, d'autant plus que je suis particulièrement enthousiaste à cette idée. Parce qu'en fait, ce que je voulais dire, c'est qu'au moment où j'ai commencé, j'étais dans une période d'apprentissage. Je n'étais pas particulièrement bon étudiant et je n'ai pas terminé mes études, ce que bien sûr je ne recommande pas. Je crois plutôt que c'est cette école qui n'a pas fonctionné pour moi à l'époque, mais c'est une autre histoire. Essentiellement, en 1989, deux semaines avant la chute du Mur de Berlin, j'étais étudiant. Pendant la destruction du Mur, d'autres collègues étudiants et moi sommes allés jusqu'à Berlin. Ensuite, trois ou quatre ans plus tard, je déménageais dans cette ville, parce qu'elle était à proximité de Copenhague, mais passablement plus grande. À mon avis, pour l'avoir vécue, la fin des années 1980 était une période de crise financière, même si celle de 2007 lui a fait ombre. Ce que je veux dire essentiellement, c'est que j'ai commencé à une époque où il n'y avait pas de financement, ni d'argent, ni de marché, ni d'infrastructure. C'était tellement différent d'aujourd'hui. D'autant plus que je venais de Copenhague, un lieu considéré comme quelque peu périphérique. C'était aussi une époque où il n'y avait pas de technologie mobile ou d'Internet, par exemple. C'était presque aventureux de posséder un fax.

Bref, en tant qu'étudiant, Berlin était un environnement complètement nouveau pour moi. Je me suis retrouvé dans une situation dans laquelle je faisais de l'art avec des possibilités très restreintes de montrer, de vendre et de communiquer. Pourtant, sans vouloir romancer cette situation, comme si tout était mieux à l'époque, je dois dire que c'était très libérateur. Ce contexte m'a donné l'idée suivante : pourquoi, dans ces circonstances, ne pas dématérialiser l'œuvre d'art ? D'autres l'avaient fait avant moi et le concept n'était pas totalement nouveau, et l'idée me semblait très adéquate. Pourquoi bâtir quelque chose qui serait fait uniquement pour aller dans une galerie, alors que je n'exposais pas, je ne vendais pas, je ne considérais même pas que l'on puisse vendre quoi que ce soit ? L'idée de faire quelque chose qui ait tout simplement un sens à mes propres yeux est alors devenue très claire dans mon esprit.

Je dis cela parce que maintenant que j'enseigne à l'université, je vois à quel point les étudiants d'aujourd'hui sont exposés à un système et à un contexte très dynamique, à plus grande échelle, au point qu'il peut être très difficile de pouvoir faire cette réflexion fondamentale sur la création. Dans mon cas, je n'ai pas eu à me libérer de quoi que ce soit, il n'y avait presque aucune friction, littéralement rien. Cette situation n'était bien sûr pas seulement positive; mais en tout cas c'était nettement plus facile pour procéder à cette dématérialisation des œuvres que nous souhaitions exposer ; comme celle-ci par exemple [*Beauty*, 1993], qui est d'ailleurs dans l'exposition ; pour montrer que nous n'avions pas besoin d'une sculpture, nous n'avions pas besoin de nous demander si nous pouvions faire couler de l'eau sur le sol ; nous pouvions tout simplement faire cela dans un garage, c'était de toute façon le seul lieu où on pouvait exposer ce genre de chose. Alors j'ai loué un garage avec quelques amis et nous avons fait une exposition de groupe, pendant quelques jours. Étant donné que nous n'avions pas de restriction d'espace ou d'ambition de vente, le processus fut vraiment plus facile, et nous avons beaucoup appris ; nous avons notamment appris à nous débrouiller avec peu. Encore une fois, loin de moi l'idée de romancer, mais je pense que c'était sain.

Alors, dans le cas où l'œuvre est dématérialisée, c'est-à-dire en l'absence d'un objet précis, le sujet, soit la personne qui regarde l'œuvre, est automatiquement impliqué. Par exemple, vous entrez dans une pièce et vous vous dites qu'il n'y a pas grand-chose, seulement un son discret ou encore une certaine température ambiante. En fait, votre présence devient alors, selon l'intention artistique, relativement importante. J'aime cette idée que les gens eux-mêmes soient

« exposés » ou deviennent la partie active des œuvres, que l'*agency*, l'implication, l'effort ou l'engagement de la personne qui vient voir l'exposition, tout cela devienne crucial.

Je me suis donc intéressé à ce que les visiteurs apportent avec eux, à leurs attentes, mais aussi à leur bagage mémoriel. Nécessairement, ce sont les souvenirs et les expériences passées qui teintent ces attentes et ces perceptions. Regarder un arc-en-ciel [*Beauty*] offre plusieurs possibilités intéressantes. D'abord, c'est très stimulant de regarder un arc-en-ciel, car les couleurs sont évidemment belles, mais aussi parce qu'on voit ces gouttes d'eau qui, en tombant selon un certain angle, produisent une couleur puis, un peu plus haut, une autre couleur. La personne à côté de moi verra évidemment la même chose, pourtant son arc-en-ciel sera différent du mien, parce que ses yeux ne percevront pas l'eau de mon point de vue. Cette personne se trouve dans la même salle que vous, vous voyez à peu près la même chose, mais pas tout à fait. Regarder cette œuvre n'est donc plus seulement une expérience subjective, mais nous force aussi à reconnaître que la personne à côté de nous partage une expérience similaire, et pourtant fondamentalement différente de la nôtre. J'avais donc un cadre — cette salle — où deux personnes pouvaient être ensemble et simultanément voir un même phénomène de façon différente.

Et ceci m'intéressait, cette idée que la perception soit la partie active — la manière dont nous regardons les choses devenant l'aspect productif — de l'expérience. Peut-être que c'était là que se situait l'œuvre d'art ? Peut-être que l'arc-en-ciel n'était qu'une machine ? La personne n'est qu'une personne, mais c'est essentiellement cette relation qu'ils ont ensemble qui a été mon point de départ. De là, j'ai commencé une série d'expérimentations dans lesquelles — comme ici, dans cette œuvre plus tardive, qui utilise de la fumée — j'ai beaucoup travaillé sur la fonction visuelle et la cognition ; dans un contexte de perte de la vue, par exemple, dans des salles remplies de fumée où les spectateurs en venaient à être aveuglés. Sans réellement emprunter une démarche scientifique, j'ai tout de même discuté avec des psychologues pour savoir ce qui se passe lorsqu'un sujet prend conscience d'avoir perdu la vue. Lorsqu'on se demande : « Suis-je devenu aveugle ? Suis-je toujours capable de m'orienter dans l'espace ? Que dois-je faire maintenant ? » — ce genre de déficit face au monde extérieur. Apparemment, après huit ou neuf secondes, notre cerveau commence à redéfinir de nouvelles règles : « Tu ne peux plus voir ? Pas de problème. Tu peux utiliser tes oreilles, tu peux utiliser tes pieds. » Puis,

très graduellement, nous parvenons à mieux nous déplacer dans l'espace. Après dix minutes, nous sommes totalement à l'aise dans une pièce remplie de fumée opaque. La marche est plus lente, mais l'individu est plus alerte. Cet éveil des sens, cette sorte d'hypersensibilité n'est pas vraiment difficile à activer. Dans une journée normale, nos sens sont plutôt à moitié endormis. Vous passez tranquillement au travers de votre journée, n'est-ce pas ? C'est intéressant, parce qu'apparemment, même notre sens de la motricité, notre équilibre notamment, ne sont pas exploités à leur plein potentiel. Cependant, nous n'en avons pas vraiment besoin, puisque tout est à notre disposition : le trottoir, le Costco... (*rires*) Comprenez-vous mon idée ? Aujourd'hui, nous vivons dans un monde qui ne nécessite pas d'être hypersensible, alors qu'un million d'années plus tôt, nous aurions eu besoin de l'être pour survivre. L'évolution a changé la donne.

Le résultat de mon expérimentation : nous sommes engourdis. Ma réflexion a été de penser que nous pourrions peut-être créer une série d'œuvres qui contrediraient cet engourdissement. Pas seulement dans la manière dont nous touchons ou ressentons les choses, mais aussi dans la manière dont nous comprenons les micro-conséquences de ce que l'on fait. C'est qu'il ne s'agit pas seulement d'un engourdissement naturel du point de vue scientifique, c'est aussi un engourdissement du point de vue social. Par exemple, le concept pourrait être : « Que ressens-je du monde, et est-ce que le monde change si j'engage une relation avec lui ? — Non, pourriez-vous répondre, peu importe, rien ne change... » Pourtant, si vous êtes assez sensible — pour continuer sur cette idée d'engourdissement — parfois, lorsque vous posez de petits gestes, vous pouvez ressentir qu'ils ont des conséquences. Donc, c'est plutôt drôle. Et j'ai travaillé pas mal là-dessus dans les années 1990. L'idée était de faire un dessin sur un morceau de papier, avec un crayon, ou un pinceau très doux, un pinceau à aquarelle, presque aussi doux qu'une nouille trop cuite. Même avec une nouille trop cuite, vous pouvez pousser, presque enfoncer la feuille de papier dans la table, le plancher, le sol sous l'édifice, et le monde ressent votre minuscule pression. Avec un crayon, si vous écrivez un petit poème, c'est encore mieux. Ce qui est intéressant, c'est que parfois vous pouvez même sentir la pression du monde en retour.

Donc : voir l'invisible. Voici la fontaine que John mentionnait : *Big Bang Fountain* (2014). Je ne savais pas trop comment la nommer et je trouvais le terme *Big Bang* plutôt drôle. C'est essentiellement une fontaine avec une lampe stroboscopique. Une lampe stroboscopique capte quelque chose qui, autrement, serait en mouvement. Ici, nous avons la vie qui bouge, dans

laquelle le stroboscope réussit à capter une petite photo permettant de conserver ce court instant. Quantité de personnes ont travaillé avec une lampe stroboscopique — bien entendu, son inventeur, Harold E. Edgerton, mais aussi d'autres avant lui comme Muybridge ont développé la photographie rapide. Edgerton, je crois, a fini par travailler pour l'armée, il photographiait des bombes, et ainsi de suite — effrayant, mais magnifique à la fois. Cette technique permet de rendre l'invisible visible. Ce qui revient à ce dont je parlais plus tôt : être capable de voir des choses que l'on pense imperceptibles. Peut-être avez-vous seulement besoin d'une petite machine, comme avec l'arc-en-ciel, qui n'est en fait qu'un arrosoir de jardin avec un minuteur intégré. Si vous regardez de plus près cette photographie, ce que vous ne pourriez pas faire devant la sculpture parce qu'elle n'apparaît qu'une fraction de seconde, pouvez-vous voir qu'elle ressemble au *Cri* d'Edvard Munch, avec le visage, en haut ? (*rires*) Vous voyez, maintenant vous ne pouvez plus effacer cette image de votre mémoire ! (*rires*)

Au début des années 2000, je me suis penché sur l'espace et sur la temporalité de l'espace. Je voulais comprendre la séquence temporelle de la vision, plus précisément dans le domaine de l'architecture. Je me suis intéressé de plus en plus à l'architecture et me suis posé des questions sur notre perception de l'espace. Comme vous le savez, il y a quelques pavillons célèbres, comme le pavillon de Barcelone, conçu par Mies van der Rohe, qui soulèvent la question du point de vue sur l'architecture. Vous le regardez d'un point de vue donné : « Super ! » Puis vous vous déplacez un peu : « Génial ! Tellement beau ! » Puis vous lisez toutes ces revues dans lesquelles sont écrits des articles importants sur ces édifices célèbres, que plusieurs photographes ont pris en photo et c'est pareil : on a un angle spécifique, puis un autre.... Et désormais, on pourrait presque dire que les photos deviennent plus populaires que les édifices mêmes, parce que quand on visite le pavillon, on a une idée préconçue de la manière dont on devrait le regarder. Et on se dit : « Wow, que cette vue est magnifique ! » Et d'un côté, nous sommes pris dans ce concept d'intemporalité, en comparant un point de vue à un autre ; alors que de l'autre, plusieurs ont critiqué cette conception de l'architecture, notamment Moholy-Nagy, avec son modulateur d'espace [*Light-Space-Modulator*, 1930]. Selon lui, la bonne manière d'apprécier un bâtiment est, en fait, de marcher autour. Dans le cas du pavillon de Barcelone, Mies disait que c'étaient les portes coulissantes qui étaient importantes. Pourtant, les photographies, les revues et les médias ont enlevé cette temporalité en représentant les portes coulissantes comme un matériau monolithique, statique et non flexible. Et comme nous le

savons, une poignée d'individus (Gabo, Hepworth) ont fait de merveilleuses sculptures autour desquelles il faut tourner. Il y a cent ans déjà, Muybridge prétendait avoir capturé le temps dans une série de photographies montrant un cheval au galop ou un humain en marche. Mais Rodin s'est opposé à ce concept artistique, et il prétendit montrer à quoi le temps ressemblait avec sa sculpture *L'homme qui marche* (1907), dans laquelle, comme vous pouvez le remarquer, chaque partie du corps (ses jambes, ses hanches, et le reste de son corps) possède sa temporalité propre. Il a dit que pour voir marcher la sculpture, il fallait que le spectateur marche autour de l'œuvre. Donc, la « marche » n'est pas vraiment dans la sculpture ; c'était évidemment avant que Boccioni fasse son marcheur futuriste. Rodin a sorti cette figure du mur (elle était habituellement adossée au mur, bidimensionnelle) et l'a transportée au milieu d'une salle ; et il disait, un peu comme Bergson : le temps est « dans » le spectateur, « dans » la personne qui l'utilise ; le temps est constitué du temps qu'on prend pour accomplir quelque chose. Ainsi, nous ne sommes plus des consommateurs de temps, contrairement à une certaine école de pensée (qui de façon assez triste l'a emporté en histoire de l'art) : le temps est plutôt, comme chez Rodin et Bergson — ou peut-être n'est-ce pas très juste, en définitive, d'évoquer Bergson, c'est légèrement plus ésotérique ou... je ne sais trop comment le dire. Bref, tous ces gens proposent, comme Moholy-Nagy, de marcher autour de l'œuvre et supposent que le temps se situe, en définitive, en nous-mêmes. Ce principe a guidé plusieurs de mes travaux et *Your space embracer* (2004) est l'un d'entre eux. Vous pouvez comprendre par vous-mêmes comment cette œuvre fonctionne en lien avec le principe que je viens d'illustrer. Essentiellement, c'est un mécanisme de balayage qui soutient l'idée que le temps est un phénomène séquentiel, c'est-à-dire qu'on ne peut pas le mesurer à partir d'un seul point de fuite à l'horizon, comme dans une perspective centrale : on le lit plutôt comme ceci... Et incidemment, dans certaines cultures où la perspective centrale n'existe pas, dans certaines représentations spatiales autochtones... En fait je pense peut-être plutôt, par exemple, à la peinture de paysage chinoise : les objets se trouvant plus loin dans la perspective de l'image, comme les montagnes ou les maisons, sont souvent représentés de la même taille que ceux qui sont plus proches ; cependant, ils sont dessinés plus haut sur le support, alors que ceux qui sont plus proches sont dessinés plus bas. Un Chinois qui regarde ce dessin peut concevoir l'espace illustré, même sans point de fuite, même sans diminution d'échelle, comme une définition spatiale, parce que, culturellement, il a été exposé à ce type de perspective de profondeur. C'est très intéressant, parce qu'on comprend que même

le sens de la profondeur peut facilement être manipulé culturellement. De la même manière — et ici, je généralise, évidemment, mais — prenons un rendu architectural japonais : vous avez d’abord le plancher, ensuite les murs qui sont rabattus sur les côtés, puis le plafond un peu plus loin ; le plan est étalé. Ils regardent un tel plan et apprécient l’espace représenté, la profondeur ; alors qu’à mes yeux il paraît plat. C’est une anecdote, mais qui illustre tout de même le propos.

Alors pour cette œuvre [*Multiple shadow house* (2010)], il m’est venu l’idée d’une maison dans laquelle votre activité deviendrait le narrateur ou le récit de la maison. Laissez-moi d’abord vous parler des ombres. Vous n’avez pas besoin d’être étudiant en arts pour comprendre le fonctionnement de votre ombre : lorsque que vous la regardez, vous savez que c’est la vôtre. (*rires*) D’ailleurs, lorsque cette ombre est d’une certaine qualité, comme ici, nécessairement, vous bougerez pour la voir bouger simultanément. L’aspect intéressant, c’est ce double effet par lequel vous créez l’ombre et l’ombre vous crée. Parfois, grâce à une tierce perspective, vous pouvez utiliser le contexte dans lequel vous êtes pour vous regarder vous-même. C’est un exercice très sain, parce que vous évaluez comment vous produisez vous-même votre environnement et, à l’inverse, comment vous émanez de celui-ci. Bien entendu, dans ce cas [*Multiple shadow house*], c’est conçu comme une sorte de jeu ou de pièce de théâtre ; c’est une petite maison, vous la voyez une fois, vous faites l’effort de jouer un peu avec, mais ce qui est encore plus intéressant, c’est de voir votre ombre se fondre avec celle d’un autre. Les ombres se trouvent alors dans une situation de valse, ou de collage. À mon avis, cet aspect a beaucoup de potentiel, parce que je crois qu’il peut amplifier les chances que vous rencontriez cette autre personne. Et le degré de contrôle social associé aux machines — qui nous fait hésiter quand il s’agit d’aborder une personne — peut être compensé ici, par exemple, par une petite danse d’ombre : quand il y a quelqu’un, vous pouvez vous déplacer vers cette personne, derrière elle, etc. (*rires*) Mais c’est une autre histoire.

En fait ce n’est pas tout à fait une autre histoire, car cette idée d’interagir avec d’autres personnes dans une salle, je m’y suis intéressé de plus en plus dans les années 2000. Cette œuvre [*The weather project* (2003-2004)] a été exposée à la Tate Modern, en 2003. Je m’étais inspiré d’une situation dans laquelle les gens avaient un fort sentiment de collectivité, de par le partage de l’espace, tout en ayant à la fois un fort sentiment d’individualité par leur expérience subjective. Un des facteurs rendant cette situation perceptible a été que le musée donnait la

possibilité aux gens d'être ensemble, sans pour autant être pareils. C'est très intéressant, et comme nous le savons, ce n'est pas un facteur que nous pouvons prendre pour acquis. Le fait qu'un espace existe, plus particulièrement au sein d'un système public (par exemple s'il est dans une institution publique) nous permet de partager, de négocier quelque chose, pas nécessairement verbalement, mais de façon implicite ; on reconnaît alors le fait d'être en présence de l'autre et pas nécessairement en accord pour autant avec cet autre... J'aime cette idée qu'un spectateur dise aimer tel détail, la couleur jaune par exemple, alors qu'une autre personne dira qu'elle aurait préféré que ce soit en rouge — mais qu'ils puissent quand même être amis ! En politique, en particulier depuis 2003, les choses se sont beaucoup détériorées ; les différences d'opinion sont mal tolérées ; on arrive à peine à être dans la même pièce. Nous ne pensons peut-être même pas à la dimension inclusive que le secteur culturel et l'art apportent à la société (pas seulement dans les musées d'art bien sûr, mais ici nous parlons de musées, puisque c'est là qu'est présentée l'exposition) ; alors que partout ailleurs dans la société, cette idée qu'un espace peut exister avec une certaine dimension « parlementaire » est remise en question. Nous vivons en démocratie, au Canada aussi. « Parlementaire » réfère à cet effort de négociation et de rassemblement pour trouver des moyens de définir les choses.

En Islande, où se trouvent les plus vieilles et les meilleurs choses (*rires*) — c'est vrai, dans ce cas ! —, nous avons le plus vieux parlement démocratique du monde — car chez les Grecs, il ne s'agissait pas d'un vrai parlement, n'est-ce pas ? C'était très hiérarchique. (*rires*) [Ce parlement] se trouvait à Thingvellir, qui signifie « le lieu des choses ». C'était donc l'endroit où tout le monde se rassemblait, y compris les femmes, pour définir les choses. J'ai alors proposé que les musées puissent devenir les parlements du futur, parce qu'ils agissent avec plus d'hospitalité, et sont quand même très constitutionnels : ils constituent les choses en s'adaptant au temps. En vérité, une chose n'est jamais seulement elle-même, elle est en constant changement. Demain, cette chose devient autre, parce que tout ce qui l'entoure a changé. J'aime cette dynamique d'évolution constante, qui s'applique même à un principe, comme la démocratie, qu'on ne peut pas prendre pour acquis : qu'il y a des choses qui doivent constamment être remises en question pour soutenir ce processus d'adaptation. Au final, j'ai voulu utiliser le potentiel de l'institution pour accueillir ces individus en leur permettant tout aussi bien d'interagir, ou au contraire de demeurer sur leur quant à soi. Ça s'appelait *The weather project*. Dans cette œuvre, le plafond est un miroir ; le reflet d'un demi-cercle en plastique éclairé de lumière jaune donne

l'impression d'un plein soleil ; il y a aussi un peu de brouillard artificiel dans l'espace. Le plafond est à treize mètres de hauteur ; quand vous regardez un miroir à cette distance, vous vous demandez immédiatement où vous vous y situez. Encore une fois, c'est une manière de vous voir du point de vue de la pièce, presque une perspective renversée pour comprendre où vous êtes. Le constat « C'est moi, dans le contexte de la pièce où je suis », ce type de vérification factuelle, élimine nécessairement la question « Est-ce que j'existe ? » et permet de se concentrer sur la question « Pourquoi est-ce que j'existe ? » Tous ces gens ne demandent pas « Comment ? », mais « Pourquoi ? » Ce « Pourquoi ? » est aussi un véritable pilier muséologique. Je ne pense pas que les musées soient là pour vous amener à vous demander « Comment ? », mais plutôt « Pourquoi ? » Et quand vous connaissez le « pourquoi », c'est plus facile de comprendre le « comment », en rentrant chez vous.

Une vraie chute d'eau est, bien sûr, une chute d'eau avec de l'eau véritable qui en tombe. (*rires*) Cette diapositive [*New York City Waterfalls* (2008)] montre une chute située dans la région de New York, dans l'East River, au sud de Manhattan. Je pense que l'endroit s'appelle *Governor's Island*. Je ne veux pas m'attarder là-dessus, mais étant donné que nous avons parlé de l'espace, du temps et de séquence, je crois que c'est important de parler de distance, spécialement parce que nous sommes au Canada. Bien que je ne sois pas venu très souvent au Canada, je le perçois comme étant un très grand pays, surtout en comparaison avec l'Islande, qui franchement est de la taille des petites îles qui bordent vos côtes. Au Canada, en regardant le paysage, surtout si vous vous approchez de l'Alaska, vous vous demandez par exemple : « À quelle distance, en termes de temps, se trouvent ces montagnes ? Sont-elles à deux heures, deux jours ou deux semaines d'ici ? L'espace est si grand, n'est-ce pas ? C'est en commençant à marcher que vous vous rendez compte qu'une montagne s'approche de vous rapidement, tandis qu'une autre ne bouge pas. Ce qui signifie qu'une montagne est près de vous tandis que l'autre est plus éloignée. C'est votre mouvement qui indique l'échelle. Dans le cas des chutes d'eau, par exemple, vous voyez l'eau tomber très lentement et vous pouvez en déduire qu'il s'agit d'une très grande chute d'eau ; dans une chute d'eau plus petite, l'eau semble tomber plus rapidement. Nous sommes tellement engourdis et nous ne le réalisons donc peut-être pas, mais simplement en regardant de l'eau, nous pouvons évaluer deux choses, presque inconsciemment : d'une part, la distance qui nous sépare de cet objet, et d'autre part, la taille de notre propre corps relativement à l'espace. C'est ce qui est fascinant à propos des chutes d'eau : elles mettent en

perspective notre propre corps par rapport à l'espace qui nous entoure. Je pense que c'est dû au fait qu'elles rendent la temporalité explicite. C'est une explicitation de l'espace-temps. Donc, à Manhattan (et Manhattan a bien sûr une relation particulière avec la notion d'échelle), le fait de mettre une chute en dessous du Brooklyn Bridge illustre d'une certaine façon à quel point le pont est haut — ou à quel point il est petit, selon la façon dont vous le percevez — en plus de montrer à quelle distance vous êtes du pont, ou encore la largeur de l'East River. La chute devient un instrument de mesure, pas en elle-même, mais de par la temporalité que l'expérience rend explicite.

Une autre expérimentation similaire est celle de l'œuvre *Green river* (1998). Ce qui lui donne cette couleur un peu effrayante n'est pas toxique, c'est une technique utilisée par les biologistes océaniques pour évaluer les courants marins. J'ai utilisé cette technique en 1998, je crois, ce qui me permet de réaliser à quel point les temps changent. Avec toute la polarisation [politique] qui s'opère dans le monde, la signification de cette même œuvre n'est plus la même. Aujourd'hui, les gens penseraient que c'est une attaque terroriste. Évidemment, c'est très triste et je réalise que plusieurs de nos enfances se sont déroulées dans cette espèce d'ère dorée où l'on pouvait se sentir en sécurité. La signification des œuvres aussi est en changement au fil du temps et à mesure que la confiance du public diminue, parce qu'il y a de plus en plus d'extrémisme sur la place publique. Je ne veux pas dire que je ne referais pas une œuvre comme celle-là ; tout simplement que le monde se transforme vraiment rapidement. Alors sur cette photo, vous voyez le parlement de Suède. À Stockholm, pour vous mettre en contexte, en raison des règlements municipaux, ils ne peuvent plus rien construire ; ils préservent la ville ; rien n'a vraiment changé ; la sensibilité moderne n'est pas la bienvenue. Bref, la ville va dans le sens contraire à ce qu'on essaie d'accomplir dans le secteur des musées. Elle se transforme elle-même en musée. On ne peut rien faire. Stockholm devient une réplique du temps où les valeurs étaient différentes. Une des écoles de pensée critique de l'architecture, à laquelle j'adhère en partie, croit en l'importance de fournir un effort de régulation pour maintenir la relation entre notre espace et nous, surtout si nous voulons éviter de transformer nos villes en cartes postales pour les touristes. C'est une longue discussion, un discours qu'on retrouve beaucoup en lien avec l'architecture, il me semble.

Revenons à l'intérieur du musée. Voici une installation dans un musée au Danemark [*Riverbed* (2014)], dans laquelle on retrouve cette idée de marcher dans un paysage, la distance, le sens de l'échelle, l'illusion. J'ai pris le lit d'une rivière d'Islande et j'ai fait livrer ces tonnes de roche au Musée, plus précisément du basalte bleu et gris que l'on retrouve communément en Islande. Et j'ai rempli le musée ; nous avons même dû défoncer des murs pour créer de nouvelles portes, parce que l'amas de pierres bloquait les portes existantes. Celle-ci, par exemple, est plus ancienne, on n'en voit plus que la moitié, elle a l'air beaucoup plus grande ici ; mais ce n'est qu'une moitié de porte, à peu près ; et plus on avançait dans le Musée plus les portes disparaissaient, mais on en créait de nouvelles. Alors quelques réflexions. Pour certaines personnes, ce genre d'œuvre est très zen, tandis que d'autres la perçoivent de façon plus désastreuse, comme un glissement de terrain. Ce monsieur par exemple... Normalement, il y a une grande peinture de Kirkeby qui est accrochée ici (et qui incidemment dépeint aussi des pierres et le lit d'une rivière) ; visiblement, ce monsieur regrette de ne pas pouvoir voir la peinture. (*rires*) Tandis que ces deux-là (deux femmes assises, ou accroupies) semblent passer un moment très zen. Et ainsi de suite. Essentiellement, j'étais surtout attiré par l'idée de déstabiliser le spectateur, d'altérer le sens de la vitesse et de la gravité engendré par l'action de marcher sur les pierres. Si vous vous trouviez à l'extérieur en Islande, vous n'y penseriez même pas ; mais dans un musée, c'est tout le contraire : ces pierres qu'on ne remarquait pas, tout le monde les trouve incroyables ! (*rires*) Ceci montre bien ce qu'un musée peut faire. C'est une question d'hypersensibilité. Il aiguise nos sens si on lui fait confiance.

À ce stade, j'aimerais souligner qu'il est important de se questionner sur la façon dont les musées répondent aux visiteurs qui sont mal à l'aise ou ressentent de l'inconfort et de l'incertitude. De toute évidence, ces deux-là [les femmes qui viennent d'être données en exemple] se sentent à l'aise au Musée, elles profitent de la situation. Mais ce type [qui a aussi été mentionné] se dit peut-être que le Musée et ces deux femmes pensent qu'il est trop stupide pour comprendre les œuvres, et ne se sent pas le bienvenu ; peut-être qu'il se dit [soupir] qu'il déteste ces institutions élitistes. Et nous avons une sorte de polarisation. Et peut-être même qu'il finit par se dire : « De toute façon, j'aurais moi-même été capable d'en faire autant ! » (*rires*). Bien entendu, je crois que les bons musées attirent ces deux femmes, mais les meilleurs sont aussi capables d'accueillir adéquatement ce monsieur et de dire : « Votre sentiment de rejet ne va pas faire en sorte que nous ne vous accueillions pas. » Dans mon travail, j'ai essayé

de voir « qui » se sent rejeté : premièrement, « Pourquoi ? » ; ensuite « Qui ? » ; et finalement « Comment ? » Les gens sentent-ils qu'ils peuvent avoir confiance en leur environnement ? Ou sont-ils méfiants ? Sentent-ils que le musée leur fait confiance ? Plus précisément, voici comment je conçois les choses : un musée qui ne fait pas confiance à ses visiteurs donne trop d'explications, ajoute toutes sortes de béquilles aux œuvres, d'aides, d'audio-guides, comme si les visiteurs étaient trop stupides pour comprendre... Bon, ce que je dis là est un peu injuste : c'est vrai, après la troisième visite, il arrive que le visiteur se départisse de son audio-guide et soit en mesure de parler de la peinture... Je sais bien que c'est un peu plus compliqué que ça... Mais bon, je pense quand même que c'est intéressant, parce qu'honnêtement, il n'y a pas beaucoup de musées qui... Parce qu'aussi les politiciens deviennent si irritants, il faut qu'ils aient les chiffres de fréquentation... vous connaissez l'histoire. Alors parfois, il faut une situation où les gens sont confrontés à quelque chose d'extrêmement abstrait (cette installation pourrait être une peinture abstraite) ; et le musée doit aussi pouvoir accepter que le rejet n'est peut-être pas une chose si terrible. L'idée que « même vous, vous auriez pu le faire », de toute évidence relève d'une réaction de rejet ; mais d'un autre côté, elle comporte aussi déjà une petite partie du sentiment d'identification à l'artiste, comme si vous aussi, vous pouviez être artiste. Et il y a un peu de vrai là-dedans. Le fait d'y penser, que les gens se sentent mis dans une position où eux aussi auraient pu faire l'œuvre : l'étape suivante est évidemment alors de le faire, de créer l'œuvre, non pas à la maison, mais dans le musée même. Alors ici, nous revenons au principe de l'arc-en-ciel [*Beauty*], selon lequel ce sont en fait les gens qui produisent l'œuvre.

Et si les musées peuvent induire cette idée que les gens n'y viennent pas pour consommer de l'art, pour l'absorber, mais qu'ils font au contraire confiance à leurs visiteurs en tant que coproducteurs ou que co-auteurs (avec l'artiste), on véhicule finalement l'idée que les gens sont dans une position beaucoup plus productive qu'ils ne le croient. C'est pour cette raison qu'un musée est différent d'un centre commercial, ou de toute autre forme d'expérience semblablement orientée vers la consommation.

Je navigue un peu d'une expérimentation à l'autre. Ici, vous voyez un autre arc-en-ciel. L'œuvre se trouve au sommet d'un musée au Danemark. Ça ressemble un peu à un modulateur d'espace de Moholy Nagy. C'est comme avec *L'homme qui marche* de Rodin : il faut marcher, si vous voulez changer la couleur. D'un côté vous voyez la vie en bleu, mais si vous voulez voir la vie en

rouge, vous devez vous déplacer d'un autre côté. C'est très simple : si vous ne bougez pas, le monde ne change pas. (*rires*) Vous êtes aussi l'artiste, en fait. À l'inverse des tableaux de l'âge d'or de la peinture danoise suspendus à l'étage inférieur, avec leur parcours parsemé d'arrêts individuels et leur recours à la notion d'influence, ici c'est plutôt l'idée d'une séquence (une séquence, plutôt que cette conception de l'art comme quelque chose de non temporel, de statique et limité, une conception que l'histoire de l'art tend à promouvoir — mais bien sûr tout ceci change beaucoup, depuis vingt ans). Il suffit de regarder les enfants courir dans cette installation — c'est un très bon « test de stress » : si vous n'aimez pas la présence des enfants dans les musées, ceci est vraiment un moyen fantastique de tester votre stress. (*rires*) Et il a vraiment fallu que je fasse de grands efforts pour dire aux musées d'essayer d'« habiter » cet inconfort que représente le fait que des enfants y courent. C'est le contraire de l'étage inférieur... C'est tellement horrible, les enfants s'y trouvent vraiment punis, ils ne vont jamais revenir au musée ! (*rires*) Dans l'installation au moins, c'est un super lieu d'entraînement... D'ailleurs, il arrive souvent que les exercices qui brisent l'engourdissement engagent des courbes. On le sait en observant les enfants : d'abord, ils perdent le contrôle, en raison du trop plein de stimulation, puis ils ont un sentiment d'omnipotence ; et puis ils deviennent très actifs, pendant un ou deux mois ; et puis graduellement, ils se calment et se montrent capables d'apprécier, par exemple, la seule couleur jaune. Bien sûr, il y a toujours des parents dont les enfants apprécient immédiatement le jaune ; les miens en tout cas sont toujours en train de courir, après toutes ces années. (*rires*) Je suis certain qu'à un moment, ils parviendront à un point de concentration, d'attention.

Ici, vous voyez, c'est au mur qu'a lieu mouvement. Au centre de la pièce, entourée d'une clôture immobile, se trouve une lumière qui oscille doucement, faisant ainsi bouger les ombres des visiteurs sur le mur. Dans une certaine mesure, l'expérience est désagréable, puisque regarder ces ombres en mouvement sur ce mur fixe étourdit le spectateur, met en cause son équilibre. Or, l'œuvre bouge tellement lentement qu'on se pose la question de savoir si le mouvement vient de nous ou du mur. Ce qui est intéressant, ce n'est pas tant le mouvement lui-même, mais plutôt les détails : par exemple, une des clôtures qui se trouve plus proche de la lumière est faite d'un métal plus mince que l'autre, qui est placée plus loin du centre ; elles ont donc la même épaisseur sur le mur ; mais parce qu'elles ne bougent pas à la même vitesse, on a l'impression que les lignes, qui sont toutes pareilles, se trouvent à des distances différentes. Ça ne donne pas

l'effet bidimensionnel qu'on voit sur cette photo ; l'expérience est difficile à décrire, mais il y en a d'autres semblables qui se trouvent facilement sur Youtube et que vous pouvez regarder, si vous tombez à court d'idées... (*rires*)

Voici comment je travaille en atelier. Ici, on me voit pointer du doigt. Je dis : « Les lignes n'ont pas la même épaisseur ! » (*rires*) C'est de cette manière que nous testons nos expérimentations... Ici, aucune des lignes n'est censée être horizontale ou verticale ; enfin, il s'y trouve des lignes horizontales, mais vous réalisez justement qu'elles prennent immédiatement le dessus sur toutes les autres — car à cela, nous sommes précisément habitués architecturalement, spatialement et culturellement. Nous faisons beaucoup d'expériences analogues. Nous voici en train de travailler, avec cette grille sur le mur, sur une grille cristalline classique, découverte par Penrose et ses amis dans les années 1980 ; ils avaient développé ces grilles atomiques suite à des expérimentations dans lesquelles ils bombardaient des objets avec des photons de lumière. Cette grille cristalline est parfois aléatoire, mais parfois systématique ; elle a une sorte de caractère de type Fibonacci, et j'ai pensé que ce serait une chose intéressante à apporter à cette exposition. Alors, c'est cette expérimentation qui est justement devenue l'œuvre de tout à l'heure, avec les clôtures.

J'aimerais brièvement vous en dire un peu plus sur le Studio. C'est une super équipe. Le Studio comprend 90 employés, John en a dit quelques mots tout à l'heure ; ils sont répartis en trois équipes différentes. Essentiellement, c'est un atelier où nous faisons beaucoup d'expérimentations, mais je crois qu'un principe est encore plus fondamental : nous travaillons en suivant les règles de l'expérience dite de « l'épluchage de pommes », telle que la définit l'anthropologie. Vous avez deux équipes : une première qui comprend à quoi servent la machine (« peler les pommes ») et la raison pour laquelle on lui demande l'action (« le propriétaire désire que les pommes soient épluchées ») ; tandis que la deuxième n'est pas familière avec la machine, ne sait pas pour qui elle travaille, elle ne sait rien. Or on observe que les deux équipes travaillent aussi rapidement ; ce n'est pas une machine très compliquée ; savoir à quoi elle sert ne vous rend pas plus rapide (ce qui évidemment est contraire à mon idée préconçue d'artiste). Alors il se trouve que si vous jouez à un jeu d'investissement impliquant de l'argent par la suite, l'équipe qui savait à quoi la machinerie servait investit davantage pour le bien commun des autres ; et si un des coéquipiers fait faillite, il est plus probable que les autres

l'aideront. À l'inverse, les membres de l'équipe qui ne savaient pas à quoi servait le travail (c'est tout à fait logique), lorsqu'ils jouent par la suite, sont moins enclins à investir pour le bien commun ; ils sont plus égoïstes, moins altruistes et ils sont plus susceptibles de se réjouir de l'échec de l'un de leurs coéquipiers. Bien sûr, nous n'y parvenons pas toujours, mais au Studio, nous essayons de garder en tête ce principe de « l'épluchage de pommes », en nous assurant que l'équipe sait toujours pourquoi elle travaille ; et nous le faisons en travaillant sur d'autres espaces où nous pouvons nous asseoir et échanger, car ces 90 personnes ne se rencontrent pas nécessairement fréquemment et ne savent pas toujours ce que les autres font. Alors nous nous concentrons beaucoup sur cette dimension sociale du travail, nous mettons l'accent là-dessus, en créant des situations où tout le monde peut se parler, en cultivant un sentiment d'hospitalité, de reconnaissance et de valeur : nos efforts vont vers la création d'une sorte de laboratoire où tous se sentent connectés. Ceci pour que vous compreniez que vos actions ont des conséquences. Ce n'est pas seulement un récit dont il s'agit, c'est vraiment de savoir, ou du moins avoir l'intuition, que ce qu'une personne fait a réellement de l'importance dans un contexte plus large.

Par exemple, ceci est une expérimentation avec du kimchi aux racines de betterave (*rires*) — le kimchi est très tendance ces temps-ci — ici nous souffrons beaucoup, car tout est fermenté. (*rires*) Ce qui est amusant est que l'équipe assignée à ce projet s'est habillée aux couleurs des racines de betterave. Vous ne trouvez pas ça bizarre ? Je n'en prends pas le mérite ; en tout cas ils arrivent toujours très motivés. Je ne crois pas que ce serait le cas s'ils ne connaissaient pas le sens de leur travail ; ils ne s'habilleraient pas en violet ! (*rires*) Ceci indique un fort sentiment de collectivité.

Et la collectivité est un sujet sur lequel je travaille souvent : différents types de parlements, d'espaces de négociation. Ici on voit le Bard College. C'est un excellent collège, peut-être que vous le connaissez, étant donné qu'il n'est pas très loin d'ici. Il a un programme de conservation fantastique, en plus d'une Faculté d'économie très forte. Or, les deux programmes ne se parlent jamais. Mais bien évidemment, il est très important pour un étudiant en économie de se familiariser avec la diversité culturelle et artistique de son milieu, donc avec le programme de conservation, et vice versa. Ce que j'ai proposé et réalisé avec l'aide de Tom Eccles, directeur du musée et du programme de conservation à Bard, c'est de faire cette île, pour servir d'espace de

rencontre. Vous comprenez où je voulais en venir avec cette idée de parlement. Peut-être que le secteur culturel offre un modèle de pensée parlementaire plus robuste, cette île penchant un peu vers le modèle de Thingvellir, où l'on peut s'asseoir sur les roches pour discuter. À l'occasion, on peut se permettre d'être romantique... *(rires)* En été, l'île est aussi un espace de conférences et le lieu d'un programme de performances, et ainsi de suite.

Bien, nous avançons. Maintenant, je vais changer un peu de sujet. Mon travail en tant qu'artiste m'a permis de rencontrer plusieurs personnalités publiques, par exemple l'ancien maire de New York Mike Bloomberg, que j'ai connu lorsque j'ai fait la chute d'eau à New York ; enfin, évidemment, on ne « connaît » jamais Mike Bloomberg... Au moins il sait que j'existe. *(rires)* Il est intéressant que les artistes pensent toujours qu'ils sont seuls au monde ; mais il y a beaucoup d'amis sur l'axe vertical, pas seulement les autres artistes sur l'axe horizontal : les artisans extraordinaires, avec qui je suis si chanceux de travailler, les gens du secteur public, les maires, les représentants de villes, les collectionneurs d'art et les musées privés... Tout d'un coup, il y a tout un réseau intéressant, très diversifié. Au fil des années, je me suis appliqué à intégrer de plus en plus la question politique dans mon travail. D'abord je me suis dit que je devrais engager une personne responsable de cette question au Studio, mais je ne l'ai pas fait, je ne comprenais tout simplement pas comment ça pourrait fonctionner exactement. Quoi qu'il en soit, le fait est que le secteur culturel peut parfois être très centré sur lui-même et élitiste, et pense bien sûr qu'il est le plus important, voire le seul secteur au monde, le seul qui ait une influence quelconque. Alors j'ai commencé à regarder un peu à l'extérieur du secteur culturel. Ici, vous voyez une petite expérimentation dans laquelle j'ai fait appel aux scientifiques de l'ONU qui ont travaillé sur le rapport relatif aux changements climatiques, bien avant l'Accord de Paris (en réalité ce sont ceux qui ont posé les fondations de l'Accord de Paris, l'IPCC). Le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (IPCC) regroupe 400 scientifiques remarquables, notamment une psychologue du comportement allemande, de [l'Université] Columbia, qui est désormais à Princeton... C'est terrible, mais j'oublie son nom. Bref, elle a beaucoup inspiré mon travail. Lorsqu'ils sont venus au Danemark, j'ai voulu célébrer leur présence en y faisant transporter des morceaux d'icebergs islandais. Ce geste visait aussi à ramener les gens à la réalité. Ceci est l'Hôtel de ville de Copenhague. J'ai travaillé avec l'idée qu'on pourrait impliquer ces scientifiques, qu'on pourrait aider les Nations unies à parler du climat, pour rendre leurs travaux plus accessibles. Pour faire une histoire courte, cette photo a

été prise à Paris pendant la Cop 22 [Cop 21]. En résumé, l'Accord de Paris se base sur un rapport scientifique, un énorme document très abstrait. Alors je me suis demandé qui pourrait parvenir à rendre cette discussion abstraite sur le climat plus accessible. Pour tant de gens, c'est terriblement abstrait. Je me suis dit que toucher la glace rendrait la discussion un peu moins abstraite. Et il y a plusieurs détails à prendre en compte. Savoir que c'est de la glace en la regardant est une chose, mais la toucher et réaliser physiquement que c'est froid est une chose très différente. Alors savoir que c'est de la glace, d'un côté, et en avoir la connaissance physique, de l'autre (rappelez-vous ce que nous avons dit sur le fait d'appréhender le monde physiquement, par le corps), ce sont deux choses très différentes, surtout lorsqu'on parle de psychologie du comportement. Qu'est-ce qui motive les gens au changement ? Si vous avez une relation physique avec une réalité immédiate ou imminente, il est plus probable que vous deveniez un acteur de changement. Il n'y a rien de certain, évidemment, mais c'est plus probable ; la connaissance seule (lire quelque chose dans les journaux, par exemple) ne vous transforme pas nécessairement en agent de changement.

Il y a beaucoup d'informations disponibles sur cette question. Et à partir de là, je me suis de plus en plus intéressé à la question de savoir comment on sent, de façon physique. Les enfants comprennent très vite qu'il faut appréhender le monde en le touchant, en le tenant dans ses mains, en l'enlaçant. Je vais vous raconter une anecdote à ce sujet. Lorsque j'ai réalisé ce projet en France, avec mon équipe et mes assistants, nous avons dû faire beaucoup d'appels téléphoniques : au maire de Paris et à l'ambassadeur de France à Copenhague... C'était un peu comme être un jeune artiste à nouveau : on lance plusieurs appels, on espère... À ce moment, quelqu'un du ministère des Affaires étrangères m'a contacté, disant que le ministre voulait me parler ; et six mois plus tard, j'ai été invité à faire une exposition à Versailles. C'est intéressant : parfois le monde extérieur au monde de l'art vient s'y inviter. En France, ce n'est pas le ministre de la Culture qui gère Versailles, mais bien le ministre des Affaires étrangères. Ainsi, je me suis retrouvé à essayer de développer ma modeste *agency* culturelle dans un milieu que je ne qualifierais pas de « politique », mais qui possède au moins assez d'impact diplomatique pour changer et influencer le monde de façon plus directe, littérale et pragmatique — pour le meilleur ou pour le pire. À l'ouverture de l'exposition de Versailles, c'est donc le ministre des Affaires étrangères qui a présenté l'événement ; c'est intéressant que ce soit lui qui soit venu inaugurer l'exposition. John, demain je veux le ministre des Affaires étrangères ! (*rires*) Peut-

être est-il plus important qu'il soit là que le ministre de la Culture ? Ou peut-être que le ministre des Affaires étrangères devrait demander conseil au ministre de la Culture s'il veut bien faire son travail ? Bref, j'ai dit au ministre des Affaires étrangères que j'aimerais rencontrer la chargée des relations internationales sur le climat. Donc deux semaines plus tard, je rencontre Ségolène Royal, ministre de l'Environnement, de l'Énergie et de la Mer. Et comme je lui dis que c'est moi qui ai exposé la glace à Paris, elle me répond : « Ah bon ? On a présenté de la glace ? » (*rires*) — je reviendrai sur Ségolène Royal — alors que maintenant elle en prend tout le crédit. (*rires*) Blague à part, plusieurs personnes se sont impliquées dans le projet.

Tout cela pour dire que j'ai travaillé sur plusieurs projets qui avaient un caractère plus politique. Un des grands enjeux actuels est bien sûr celui de la gestion de l'immigration forcée, avec les différentes questions liées au droit d'asile, comme gérer le nombre important, le nombre grandissant de demandeurs d'asile, qui arrivent par divers moyens là où je suis, en Europe. Évidemment, le Canada, en Europe, est devenu très célèbre pour son approche beaucoup plus axée sur la recherche de solutions ; je pense vraiment que vous avez beaucoup de mérite d'avoir cette façon incroyablement efficace de faire face à la question. Donc le Canada, le Brésil et l'Ouganda sont les leaders en termes de politique d'immigration. Ça peut sembler étonnant, mais l'Ouganda, en plus de donner asile à de nombreux migrants, leur donne de l'argent pour qu'ils puissent démarrer leur propre entreprise ; pour ensuite embaucher des Ougandais plus paresseux pour travailler pour eux ! (*rires*) Ce n'est pas beaucoup d'argent, mais en termes de stratégie, ça s'est révélé être plutôt intelligent : « Donnons-leur de l'argent ! » N'est-ce pas ? Et évidemment, le système de parrainage familial du Canada a inspiré un mouvement populaire au Danemark. Au Danemark, la réponse, ou plutôt la solution du Canada quant aux demandeurs d'asile et à la migration forcée a sincèrement été prise au sérieux. Bref.

Alors, ici, vous voyez un projet de « lampes vertes » : c'est un genre d'atelier artistique où nous faisons toutes sortes d'expériences, et il a lieu en ce moment même à la Biennale de Venise. Le projet s'est avéré un peu plus controversé que je ne l'aurais espéré, mais je pense qu'il vaut la peine d'être mentionné. Essentiellement, c'est un atelier éducatif, dans le sens où nous proposons des expériences que je fais normalement dans mon Studio, en plus d'en proposer trois supplémentaires : un cours de langue, un atelier d'aide juridique et un autre de thérapie, notamment de réduction du stress (gestion du trauma, et ainsi de suite). Jeudi dernier, j'étais à

Venise où j'ai fait un atelier de danse avec un spécialiste du mouvement au ralenti. Vous vous demandez sûrement pourquoi j'ai fait venir ce genre de spécialiste pour travailler avec les demandeurs d'asile et les visiteurs de la Biennale de Venise. Nous avions 60 personnes dans la salle. J'aurais dû amener la diapo, désolé. Parce que le mouvement au ralenti, bien sûr, a à voir avec l'attention, n'est-ce pas ? Avec l'attention physique, le fait de se sentir présent. Au même titre que l'enfant qui arrête finalement de courir dans un musée, une fois que vous vous êtes déconnecté, vous pouvez reconnecter physiquement. Puis, vous pouvez vous demander : « Comment est-ce que je me sens ? » Et si vous êtes stressé ou si vous avez subi un traumatisme, vous pouvez localiser le traumatisme. Une fois que vous avez localisé le traumatisme, il est plus probable que vous puissiez le régler, en étant guidé ou en allant chercher de l'aide, etc. Finalement, un bon nombre d'ateliers s'adressent vraiment à la condition psychosociale liée au sentiment de polarisation, de marginalisation, et au fait d'être malmené dans ce système de réfugiés, et ainsi de suite. Donc c'est une réponse à un problème global, que nous essayons d'affronter de manière productive.

Donc, ce que vous voyez sur cette diapositive, c'est l'atelier à Venise. Ici se donne le cours de langue, ce petit parlement, pourrait-on dire, où nous nous asseyons pour échanger. Là, on voit une espèce de salon dans lequel les lampes vertes que nous faisons lorsqu'il n'y a pas d'ateliers sont vendues pour quelques centaines d'euros. L'argent sert à financer l'hébergement pour les réfugiés. Nous ne sommes pas en position légale de pouvoir leur verser un salaire, ce qui est très triste, mais au moins l'argent sert tout de même à améliorer leur condition.

Alors il y a une tonne de détails dont nous pourrions discuter. Je soulignerai seulement une chose, très intéressante. Nous avons donc 80 réfugiés, soit deux équipes de 40 qui assistent aux ateliers par groupes de 20 personnes, en rotation. L'atelier d'aide juridique suit le modèle extraordinaire du système de volontariat italien, qui accomplit tant, surtout si l'on pense au contexte, évidemment, avec les réactions très négatives de la mafia, la corruption, et ainsi de suite. Malgré tout, il est donné chaque jeudi et dure une heure. Une fois, une bénévole extraordinaire est venue et leur a parlé des deux différents types de droits, locaux et internationaux ; mais de façon très intéressante, les réfugiés ont alors posé des questions qui lui ont fait réaliser qu'ils connaissaient déjà toutes ces notions. Ils savaient tout. Il y a un étrange savoir collectif généré par toutes leurs expériences, à travers le processus de demande d'asile.

La fois d'après (et c'est ce qu'on appelle l'apprentissage partagé), ce sont les réfugiés qui ont donné le cours aux bénévoles ! (*rires*) C'était nettement plus efficace, parce que leurs vies dépendaient de ces connaissances. Ensemble, ils formaient un système de connaissances pêle-mêle, un système différent, décentralisé, qui ne reflétait pas nécessairement la Convention de Genève. Non pas que je croie qu'elle n'est pas valide ; c'est simplement pour dire que c'est un type de connaissances différent. Je pense que c'est la raison d'être de ces ateliers : inverser le rôle des demandeurs d'asile et des personnes ressources. Si nous réussissons à prévenir ainsi la condescendance qui mène à l'objectification, nous remporterons un grand succès.

Bien sûr, la controverse réside dans le fait que la Biennale de Venise est le sommet absolu de la pyramide de l'art ; et tout y tourne autour du fait de voir, qui est lui-même lié à une étrange objectification que j'ai dû prendre en compte. Le fait est que vous entrez dans cette salle et vous voyez un type du Nigéria, assis, fabriquant une lampe verte ; et ceci pose également un défi, n'est-ce pas ? Parce que ça revient finalement à exposer les gens. Puis je me suis dit : il vaut mieux l'exposer que ne pas l'exposer, et ainsi de suite. Mais je comprends l'origine de cette critique et elle m'intéresse beaucoup. Au Canada, vous avez... Je dis Canada, j'espère que ça ne vous embête pas, ici... (*rires*) Une bonne partie des apports les plus intéressants des études coloniales, qui concernent la décolonisation, vient d'universités canadiennes ; alors vous êtes en quelque sorte à l'avant-garde de tous ces débats ; avec les États-Unis bien sûr, qui sont vraiment à la pointe, mais tout de même beaucoup axés sur la question de l'esclavage. Bref, c'est un projet qui comporte beaucoup de dimensions très riches.

J'arrive à la fin.

C'est drôle, parce que j'ai désormais un spécialiste des questions politiques à mon Studio. Mais il a d'abord étudié l'histoire de l'art, pour ensuite étudier la théorie de l'immigration dans l'histoire de l'art. Alors, de cette manière, j'ai trouvé le moyen d'intégrer quelqu'un qui maîtrisait la Convention de Genève. J'ai dû apprendre toutes ces choses en les faisant. Plus tôt, quand je mentionnais que j'avais demandé à la chargée des Relations internationales sur le climat, Ségolène Royal, de venir me voir, c'était justement pour lui expliquer que je travaillais sur un projet d'accès à l'énergie, dans un contexte de changements climatiques, mais aussi dans un contexte éducatif. Sur la photo, vous voyez deux filles qui vivent à l'extérieur du réseau électrifié, dans l'Afrique sub-saharienne, en Éthiopie. On les voit utiliser cette lampe solaire, qui

fonctionne grâce à une pile rechargeable qui dure environ cinq heures, soit une soirée de lumière. Je voulais créer une solution tangible qui tiendrait dans la paume d'une main et qui pourrait rivaliser avec l'industrie du pétrole. J'ai beaucoup parlé sur ce sujet, alors je ne veux pas m'étendre. Elles sont en vente au musée ; cette lampe s'appelle Little Sun et vous pouvez en apprendre davantage sur littlesun.com. C'est une initiative d'entrepreneuriat social qui s'est transformée en fondation, mais laissez-moi vous parler de quelques points fondamentaux.

Qu'est-ce que ça fait pour un enfant de tenir le soleil par la main, en termes de connaissance de soi ? « Est-ce que je me sens rechargé, énergisé ? Puis-je changer ma propre condition ? » Pour moi, ça revient principalement à lui donner une station de recharge par laquelle il peut prendre les choses en main. Toutes ces choses dont j'ai parlé aujourd'hui — et c'est pour cela que cette lampe est une œuvre d'art pour moi — peuvent être transposées dans ces objets. Ce projet a été rendu possible grâce à l'aide d'un ingénieur solaire, d'une poignée de personnes qui travaillaient parfois pour très peu d'argent, et de mon ami Mike Bloomberg. Il a fourni le financement initial de ce projet, à partir du moment où le taux de risque était grave, avec une étiquette de type RAP [*risk adjusted performance*], jusqu'à son état actuel, à haut risque (car le projet n'est malheureusement toujours pas favorable aux investissements ; nous perdons en effet encore de l'argent). Quoi qu'il en soit, il nous soutient quand même un peu. J'ai donc dit à Ségolène Royal : « Pourquoi n'utiliserions-nous pas cette lampe solaire à titre d'outil éducatif dans la discussion sur les changements climatiques ? » Nous avons mis en place ce projet dans plusieurs écoles qui sont à l'extérieur des zones électrifiées. D'une part, lorsque vous utilisez cette lampe, vous ne risquez pas d'attraper de problèmes respiratoires engendrés par d'autres types d'appareils comme une lampe à kérosène. D'autre part, lorsque vous utilisez cette lumière, la courbe de l'apprentissage se redresse et vous devenez un acteur de changement dans l'enjeu sur le climat. Je crois que c'est un facteur de motivation non négligeable.

Cette photo montre la COP de Marrakech où Ségolène Royal était bien présente ; et elle a apporté ces mêmes lampes à la session de l'ONU où nous avons tenu un atelier sur le thème : « Comment se sent-on lorsque l'on tient de l'énergie entre ses mains ? » Certains d'entre eux, ce type par exemple... (*rires*) Ça n'est pas juste de pointer du doigt, mais... (*rires*) Bref, elle et moi avons travaillé ensemble depuis : d'abord sur le terrain, dans des régions où il y a une forte demande pour de l'énergie propre et abordable ; ensuite au niveau politique, nous essayons de

nous frayer un chemin dans ces mêmes régions où l'accès à l'énergie est problématique. En quatre ou cinq ans, nous avons vendu un demi-million de lampes, dont les deux tiers sur le continent africain. Lorsque je dis « vendu », je veux dire que nous essayons de les intégrer à la micro-économie locale, car nous ne faisons pas de profit. Le gars qui a un kiosque et vend des piles au coin de la rue peut désormais les vendre, ce qui lui évite de faire faillite (la manière dont on semble bizarrement faire les choses de nos jours...).

Bref, 280 000 [ventes], cela permet à un foyer familial d'économiser un dollar par semaine. Ce qui n'est pas beaucoup, n'est-ce pas ? Mais tout de même, un dollar par semaine, c'est 50 dollars par année, à peu près. Nous avons commencé il y a environ quatre ans et la durée de vie moyenne, disons la garantie, est de cinq ans. Disons quatre ans. Donc quatre fois 50 dollars c'est 200 dollars. Attendez, cela devient un peu compliqué... 200 \$ multipliés par 280 000 font plus que 50 millions de dollars, 50 millions qui ne sont pas dépensés pour du kérosène ou du pétrole. 50 millions de dollars dépensés en pétrole équivalent à peu près à 5 000 tonnes cubiques de pétrole. 5 000 tonnes cubiques de pétrole représentent approximativement une grosse cargaison, n'est-ce pas ? À Djibouti, sur la côte Est de l'Afrique, ils reçoivent deux de ces cargaisons de pétrole par jour pour l'ensemble de l'Est de l'Afrique. Elles viennent du Qatar... À vrai dire, elles ne viennent probablement plus du Qatar désormais... (*rires*) Bref. Donc, un jour dans l'année, nous avons éliminé une de ces cargaisons. Je suis très fier de l'effet papillon que le projet à engendré, par lequel toutes ces petites lampes, mises ensemble, ont eu cet impact de 50 millions de dollars, ce qui de toute évidence à l'échelle de ce continent d'un milliard de personnes n'ayant pas accès à l'énergie est une goutte d'eau dans l'océan. Mais néanmoins, je crois que ça vaut la peine d'en parler, parce que ça attire vraiment notre attention sur le pouvoir que nous avons, ici même, dans cette salle. On pense toujours qu'on importe si peu ; pourtant, c'est un exemple concret que l'effet papillon existe. C'est l'idée du micro-financement. Mais aussi, comme vous le savez, pour être franc, c'est aussi le processus d'« ubérisation ». Il faut trouver le juste équilibre, ce n'est pas facile. Je ne sais pas trop comment aborder ce sujet, parce que différents pays ont différentes perceptions de ce qu'Uber fait. (*rires*) Bref, je cite Uber pour illustrer l'idée qu'on peut outrepasser quelques intermédiaires grâce au micro-financement.

Pour finir, donc, nous nous sommes promenés dans douze pays pour travailler sur ce prototype de Little Sun, et nous en sommes venus à la conclusion que le public cible de ces lampes était

surtout les enfants. Or, bien évidemment, les enfants ne peuvent pas se permettre d'acheter ces lampes. Nous nous sommes donc adressés aux mères et nous leur avons demandé ce qu'elles voudraient porter. Elles nous ont répondu que cette question était idiote et qu'elles voulaient porter la même chose que tout le monde : des diamants ! (*rires*) S'il y a une chose que j'ai apprise en travaillant en Afrique sub-saharienne, c'est que nous avons beaucoup plus de choses en commun que... Même si j'ai été élevé dans une culture, au Danemark, où l'accent est toujours mis sur les différences... Quand j'ai commencé ce projet, tout le monde disait : « Ah, c'est l'Afrique... Contente-toi de faire quelque chose qui fonctionne. Au moins, fais mieux que les Chinois... » Mais la vérité est que je devrais faire quelque chose que *je* voudrais moi-même. C'est seulement comme ça que le projet a une meilleure chance de réussir.

Nous avons donc créé Little Sun_Diamond, qui n'est pas encore disponible, avec laquelle nous allons essayer de perdre moins d'argent qu'avec la première version ! (*rires*) Voici la seconde version, mais nous faisons aussi des chargeurs pour téléphones portables, et d'autres choses. Vous pouvez aller visiter le site Internet littlesun.com, et même si vous ne comptez pas en acheter, vous pouvez quand même passer le mot et partager le contenu sur vos réseaux sociaux. Ceci nous amène à la fin de la conférence. Je vous montre une dernière photo de la lampe. Scintillant, n'est-ce pas ? Voici la photo publicitaire. (*rires*)

Merci beaucoup à tous pour votre écoute, merci beaucoup !