
DAVID LAMELAS

ECHANGE AVEC
HÉLÈNE MEISEL
(historienne et critique d'art)

05 juin 2014
Frac Lorraine
autour de l'exposition
monographique
On the Moon

Hélène Meisel : David Lamelas, vous avez grandi à Buenos Aires, vous avez habité à Londres, à Paris, en Belgique à Bruxelles et Anvers, et aussi à Los Angeles et à New York, où habitez-vous maintenant ?

David Lamelas : En ce moment, j'habite pour trois mois à Paris, j'y ai un appartement à Ménilmontant, je suis très content.

HM : Et le reste du temps, où êtes vous ?

DL : Je suis à Los Angeles et à Buenos Aires.

HM : La description qu'on fait de vous comme un artiste nomade est donc vraie ?

DL : Je ne suis pas un nomade. J'ai quitté Buenos Aires, pour aller représenter l'Argentine à la Biennale de Venise en 1968. De Buenos Aires j'ai pris un avion pour l'Italie, je suis resté un mois en Italie. J'ai fait ma pièce à la Biennale, *Newsroom about the Vietnam War* (1968), après je suis arrivé à Paris en mai 1968, imagine-toi, c'était la fin de mai 1968, et après, j'ai quitté Paris pour aller à Londres, où je suis resté 9-10 ans. Je suis arrivé avec une bourse du British Council pour aller à la St-Martin's School of Art, et je me suis rapidement intégré dans le système britannique. C'était le début de l'art conceptuel en Angleterre et en Europe, dans le monde on peut dire, alors je me suis intégré rapidement dans le système de l'art contemporain.

HM : À cette époque vous étiez très jeune ?

DL : Oui, j'avais 20 ans, 22 ans.

HM : À Venise vous représentez l'Argentine, donc vous êtes dans le pavillon argentin, et en même temps, vous vous présentez déjà comme un artiste international.

DL : Oui, absolument.

HM : Vous ne parlez pas d'une réalité argentine mais de la Guerre du Vietnam dans le contexte médiatique international.

DL : Je me suis toujours intéressé à la politique internationale, pas seulement à la politique, mais à la vie internationale. Alors je ne me suis jamais limité à des aires géographiques.

HM : À Venise, vous faites des rencontres assez intéressantes.

DL : Avec le vrai monde de l'art. Mais l'Argentine était déjà très active et déjà très internationale, il y avait des expositions d'artistes internationaux. Lucio Fontana avait fait une grande exposition que j'avais vue, au Torcuato di Tella, je pense que c'est 1966-67. Cette exposition a compté pour moi.

HM : À Buenos Aires, vous avez participé à un grand happening qui s'intitulait *La Menesunda*.

DL : Oui, avec Marta Minujin et Ruben Santantonin, et quatre autres artistes argentins. Ce n'était pas un happening, c'était une grande installation. En réalité, c'était exceptionnellement avant-gardiste pour l'époque, pas seulement en Argentine, mais dans le monde entier. C'était une grande installation avec dix salles séparées, et chaque salle proposait une installation différente. Par exemple, on entrait dans un tunnel lumineux de néons, on peut dire que c'était comme un mini Las Vegas. Et après, on entrait dans une salle informatique et d'information. Et ensuite, un salon de beauté où il y avait des produits cosmétiques, etc. C'était vraiment extraordinaire, c'était exceptionnel.



Marta Minujin et Ruben Santantonin, *La Menesunda*, 1965, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.

HM : Et vous y aviez fait une salle à part entière ?

DL : Non, moi j'étais un artiste invité, Minujin et Santantonin avaient invité quatre jeunes artistes à participer.

HM : Et cette participation a ensuite eu une influence sur la suite de votre activité ?

DL : Absolument, notamment parce que c'était destiné au grand public, c'était un grand succès populaire, pas seulement pour le monde de l'art. Il y avait eu plus d'un million de visiteurs.

HM : À cette époque, vous faisiez déjà partie de l'avant-garde à Buenos Aires, vous lisiez beaucoup et vous preniez part à des groupes de discussion. Est-ce que vous lisiez la philosophie structuraliste, la phénoménologie ?

DL : Oui, je lisais un peu, j'écoutais beaucoup quand même, parce que j'avais de grands amis intellectuels, plus intellectuels et plus âgés que moi, et j'écoutais très bien. Comme ça, j'ai lu un petit peu de Roland Barthes, etc. La théorie américaine et européenne.

HM : De Buenos Aires, quelle image avait-on de l'art européen et américain, comment l'information circulait-elle ?

DL : Pour moi, ça n'a jamais fait une grande différence. Pour moi, Buenos Aires c'était le centre du monde.

HM : Souvent, cette question du centre et de la périphérie revient.

DL : J'étais dans le centre du monde.

HM : À Venise vous faites la connaissance de Marcel Broodthaers, qui avait été très intéressé par votre installation *Office of Information*. Vous souvenez-vous de votre échange avec lui à ce moment-là ?

DL : Oui. J'étais en train de contrôler mon installation, c'était un bureau d'information, ça n'était pas une pièce artistique. C'était un vrai bureau qui fonctionnait comme un bureau d'information, avec un télex, c'était le fax de l'époque, une assistante qui prenait les informations en direct et qui faisait la lecture au public de textes provenant directement de l'agence de presse

italienne ANSA. L'information arrivait chez moi au même moment qu'elle arrivait à la chaîne de télévision et de radio. J'avais la primeur de l'information. C'était un travail de production, vraiment. J'étais là à m'assurer que la pièce fonctionnait bien, un homme est arrivé en me demandant qui avait fait cette pièce. « C'est moi-même, David Lamelas ». Il m'a répondu « Bonjour, je suis Marcel Broodthaers ». Je n'avais aucune idée de qui il était. Il était très élégant. Il m'a dit de l'attendre, et est revenu dix minutes plus tard avec des amis : Anny de Decker, de la galerie Wide White Space à Anvers, avec son mari Bernd Lohaus un sculpteur allemand et Isi Fiszman, un collectionneur. Ils ont regardé la pièce tous les quatre et Anny est venue me voir pour me demander ce que je faisais en septembre. « En septembre, je serai en Angleterre pour étudier l'anglais ». Elle m'explique qu'elle sera commissaire d'une exposition à Düsseldorf, *Prospect 68* et qu'elle m'invite. Et ça, c'était la grande entrée dans le monde de l'art contemporain après la Biennale de Venise. Il ne faut pas oublier que la Wide White Space Gallery travaillait avec Daniel Buren, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Joseph Beuys, etc. J'étais le plus jeune de tout ce groupe.



David Lamelas, *Office for Information about the Vietnam War at Three Levels : the Visual Image, Text and Audio*, 1968, Biennale de Venise.

HM : C'est impressionnant, vous avez participé à la *Documenta 5* de 1972, *Prospect 68* et *Prospect 69*, ensuite à *Information* à New York : vraiment toutes ces expositions mythiques de l'art conceptuel, et en même temps, j'ai l'impression que vous avez été un électron libre par rapport au groupe des artistes conceptuels. Comment vous situiez-vous ?

DL : J'étais libre.

HM : Parce que vous avez collaboré avec de nombreux artistes conceptuels, je pense à cette publication intitulée *Publication* faite en 1970 à Londres chez Nigel Greenwood, où vous posez trois questions à tous les artistes conceptuels.



David Lamelas,
Publication, 1970,
Nigel Greenwood.

DL : À ce moment là, j'étais déjà intéressé par le phénomène de l'art visuel, mais pas seulement visuel, de manière plus large, de la communication. C'était ma connexion avec les artistes conceptuels de l'époque, comme Gilbert & George, John Latham, Buren en France, Michel Claura, Lucy Lippard qui était critique d'art à New York, Robert Barry, Stanley Brown à Amsterdam, etc. Ce qui m'intéressait beaucoup, c'était le fait que ces artistes ne travaillaient pas avec les images, mais avec le texte. Alors j'avais formulé trois questions pour leur demander leur opinion sur cette possibilité de travailler avec le concept seulement, le texte. C'est devenu un livre qui s'appelle *Publication*.

HM : L'un des statements que vous leur aviez proposés était « l'utilisation orale ou écrite du langage est-elle une forme d'art ? »

DL : Oui, j'interrogeais la possibilité du texte écrit comme proposition artistique. Cette possibilité et sa négation. La question était très simple.

HM : Et vous-même n'aviez pas répondu.

DL : Je n'avais pas répondu, car j'étais dans la position de l'artiste producteur de la pièce, j'étais dans le secret de l'information. Je suis resté en dehors du questionnement. Je jouais un peu le rôle de commissaire de ma propre exposition.

HM : Rétrospectivement, qu'auriez-vous répondu ?

DL : Que oui ! Absolument, le langage peut être une forme d'art !

HM : Donc, vous êtes à Londres et vous y réalisez votre premier film.

DL : Oui *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space* (1969) [Etude des relations entre l'espace intérieur et l'espace extérieur]. C'était comme un documentaire sur la salle d'exposition du Camden Arts Center de Londres, le même endroit où je montrais le film. Par exemple, c'est comme si nous étions dans cette salle, et que le film faisait la description de l'endroit où nous sommes. C'est un processus d'information et de mémoire également. Le film était divisé en deux parties, A et B. A, c'est sur l'architecture mais aussi sur le fonctionnement de l'institution comme endroit artistique. Et après, dans B, j'ai fait exactement le même système mais en relation à la ville de Londres, à tous les niveaux : architectural, social, économique, informatique. Mon idée, c'était de faire un film inspiré de la BBC de l'époque.

HM : Donc la seconde partie est comme une sorte de documentaire extérieur sur la ville de Londres et les gens. Est-ce qu'à l'époque vous vous intéressiez aux sciences sociales ?



David Lamelas, *Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, 1969, film 16mm, 20', noir et blanc, son.

DM : Oui, absolument. D'ailleurs, pour moi l'art ne devait pas être simplement un objet, mais devait influencer la société. À Londres, je suis resté 9-10 ans, j'avais la possibilité de venir en France une fois par mois, en Allemagne également. J'ai beaucoup voyagé en Europe en général, je suis allé en Italie, à Milan aussi. Pour faire des expositions, chaque déplacement était pour accomplir une œuvre. Cela me donnait la possibilité d'adapter ma pensée à la culture de chaque ville.

HM : À Londres, vous communiquiez beaucoup avec les artistes conceptuels comme John Latham que vous évoquiez.

DL : Nous sommes devenus amis.

HM : Y avait-il pour vous des différences entre l'art conceptuel de Londres, celui de Paris ? Cela vous serait-il possible d'en donner les grandes différences ?

DL : On ne peut pas les différencier facilement. Par exemple, si on regarde les travaux conceptuels de Gilbert & George, ou la démarche conceptuelle de Richard Long, il y a quelque chose de très anglais, lié à la bohème anglaise, à la poésie anglaise. Chez Buren, c'est plutôt la théorie française. En Italie, en Allemagne, c'était autre chose, chaque pays représentait les réalités de sa propre culture.

HM : Du coup, vous étiez un artiste argentin, européen, international ?

DL : Non, moi j'étais moi-même. Pas argentin, pas anglais. À ce moment-là étant venu d'Argentine en Europe, je ne voulais pas être un artiste argentin, pour m'introduire dans la culture européenne. Pour moi, c'était nécessaire d'abandonner cette question de nationalité, parce que je voyais ce qui se passait avec les artistes sud-américains en Europe, ils sont toujours restés en dehors du centre. Je voulais être dans le centre de la culture, alors je me suis un peu camouflé, comme anglais, comme français, etc. Mais en réalité, c'était moi-même.

HM : En parlant de camouflage, vous avez fait ces photographies de vous-même où vous apparaissez déguisé en rock star (*Rock Star (Character Appropriation)*, 1974), est-ce que vous vous êtes fréquemment mis en scène dans vos propres œuvres, que ce soit dans vos photographies ou dans vos films ?



David Lamelas, *Rock Star (Character Appropriation)*, 1974, 12 photographies noir et blanc.

DL : Très tôt dans mon travail, j'ai compris que l'art et les systèmes de communication sont des produits construits. Alors, j'ai voulu montrer ce processus de construction. Après en comprenant et en étudiant les problématiques du structuralisme - les secrets de la production - , j'ai exploré cette question : savoir ce qu'est la vérité, ce qu'est le faux. Qu'est-ce qui différencie le vrai du faux ? C'est un mélange. Alors je suis allé à Los Angeles en 1974 pour tourner le film qui s'appelle *The Desert People*, et comme on dit, « Los Angeles is a dream factory » [Los Angeles est une usine à rêves]. Là, j'ai compris que les grandes stars sont des entités construites. Alors, je suis retourné à Londres et j'ai fabriqué moi-même ma propre star. La photo qui a été prise de moi en rock star a produit de la vérité. Par exemple, s'il y a une guerre dans le monde, l'information que l'on voit, c'est une construction de la vérité, et c'est toujours en relation à une idéologie, à des intérêts économiques et sociaux. J'ai voulu travailler sur cette idée.

HM : Ce qui est intéressant dans votre œuvre, entre le vrai et le faux, c'est que vous êtes tout le temps entre le documentaire et la fiction.

DL : Oui, même maintenant, il y a un peu de fiction, un peu de théâtre.

HM : Tout à fait. Et dans vos documentaires, il y a toujours de la fiction, et dans vos fictions du documentaire.

DL : Oui, mais la fiction c'est aussi de la vérité.

HM : Pouvez-vous décrire *Gente di Milano* ?

DL : Je suis allé à Milan pour une exposition chez Françoise Lambert, et à cette époque là, comme aujourd'hui, je travaillais déjà *in situ* : je réalisais des travaux en relation avec l'endroit où ils devaient être montrés. En centre ville, avec ma caméra 16 mm, j'ai filmé 5 minutes. On pouvait dire, dans un registre sculptural, que cela constituait mon espace. Il ne faut pas oublier que je viens de la sculpture. Je reste toujours en relation avec la sculpture, avec l'espace même. Je me suis approprié cet espace. J'ai pris une photo de chaque personne qui rentrait dans l'espace. La pièce finale se compose du film de 5 minutes et la capture photographique de chaque personne qui traverse le champ. Alors, il y a la réalité du monde réel, il y a la réalité du film, et la réalité de la photographie. Il y a une situation du temps différent aussi. C'est une manière de travailler sur l'espace abstrait, de manière exagérée, l'espace éternel. Dans l'éternité, il n'y a pas de temps. La petite fille photographiée a 6-7 ans, aujourd'hui elle en a 55, mais pour nous elle est toujours là, figée dans l'espace. Ce qui m'intéressait, c'était l'idée de la « time capsule » à ce moment-là.

HM : Le passage du temps est souvent important dans vos œuvres, que ce soit dans vos films ou vos photographies.

DL : Mais, le passage du temps, c'est toujours le présent. Le temps n'existe pas. C'est toujours maintenant. Le temps n'existe que dans notre mémoire.

HM : Cela me fait penser à l'une de vos œuvres où une femme lit un texte de Borges, un passage de *Labyrinthe*. Le film est noir et blanc, muet, et les sous-titres donnent le texte [*Reading of an extract from « Labyrinths » by J.L. Borges, 1970*]

DL : Oui, ce film a été réalisé à Londres. C'est une amie à moi qui lit un texte de Borges. On n'entend pas ce qu'elle lit, mais on peut le lire. Le sujet de l'œuvre était la différence dans l'interprétation du texte. Généralement, on écoute et on comprend. À ce moment-là, on n'entendait pas mais on comprenait par

la lecture. Alors, il y avait un décalage dans cette construction mentale. On n'entend pas, mais on lit, alors on vient avec toute notre système cérébral, qui vient avec sa culture et ensuite, la compréhension. Ici, j'ai essayé de détourner le cours de la compréhension.

HM : Pour revenir au sens du passage choisi, il parle, il me semble, de la simultanéité et de la mémoire. Pourquoi avoir choisi ce passage ?

DL : C'est un choix un peu accidentel. J'avais lu tout le livre, et j'ai choisi ces 4-5 pages, qui me paraissaient pertinentes.

HM : Cet extrait justement m'intéresse beaucoup, parce qu'il parle du passage d'un sujet qui dit "Je pense" à un sujet où l'on dit "il pense", le passage à une forme impersonnelle qui me fait penser à la construction du sujet et des identités. Une problématique qui est aussi présente dans votre œuvre.

DL : Oui, c'est intéressant de dire cela. Par exemple, cette femme qui lit a perdu son identité à ce moment là, parce qu'elle est là comme un personnage abstrait, puisqu'on ne l'entend pas ; ce qui annule sa fonction de lectrice. Elle perd alors son identité et la retrouve par le spectateur, dans son effort de compréhension du texte. Qu'est-ce que c'est l'identité ? Qu'est-ce que c'est l'identité d'un argentin, d'un anglais, d'un français ? Peut-être que c'est en relation à ma propre absence d'identité.

HM : De caméléon ?

DL : Non, pas un caméléon. C'est une chose plus abstraite. Par exemple, si l'on prend un tableau monochrome de Malevitch, on peut dire que c'est un tableau sans identité, parce qu'il n'y a pas de nature morte. C'est la même chose, l'abstrait c'est l'absence d'identité. Mais à travers cela, on trouve la vraie identité. La vraie identité, ça n'est pas que vous êtes française et moi argentin. L'identité c'est autre chose.

HM : Tout ce travail sur la construction des identités dans votre œuvre passe aussi par des personnages comme la rock star ou le dictateur qui nous font basculer dans la fiction plus proche de Los Angeles et d'Hollywood.

DL : C'était tout un programme de ma part de quitter l'Europe. J'ai compris que c'était la fin de l'art conceptuel. Il fallait changer, faire autre chose.

HM : Pourquoi la fin de l'art conceptuel?

DL : Parce que l'art conceptuel à l'époque pour moi était devenu un cul-de-sac. "On ne fait rien, on change". Je ne voulais pas répéter cela encore plus, plus loin. Je ne voulais pas répéter plusieurs fois le processus de *Gente di Milano*. Je voulais aller plus loin, vers d'autres formes. Ça ne devait pas devenir un produit esthétique. Je voulais travailler sur la découverte des choses. Pour moi, aller vers une autre culture que je ne connaissais pas du tout comme la Californie, c'était découvrir une autre réalité.

HM : Est-ce que malgré tout, en Californie, vous avez été en contact avec les artistes conceptuels de la côte ouest ?

DL : Oui, il y en a eu très peu : il y avait John Baldessari, David Askevold, John Knight. Ça n'était pas l'art de Los Angeles. L'art de Los Angeles, c'était l'art de la surface. Ils travaillaient beaucoup sur la relation qu'il y a entre les arts visuels et la réalité contemporaine de la nature en Californie. Les artistes californiens à l'époque travaillaient en relation à l'espace et à la lumière. Et d'un autre côté, il y avait aussi l'influence du cinéma, "Dream Factory", c'est ce qui m'intéressait plus spécifiquement. Ce processus hollywoodien qui fait la réalité mondiale du spectacle. Et en même temps, j'ai compris que le spectacle avait une prise sur la réalité. Surtout en Amérique du Nord à ce moment là, alors que maintenant c'est international. Mais la politique et le spectacle étaient très proches. On peut rappeler que l'on a fini par avoir un président américain acteur [Ronald Reagan]. C'était une chose très proche du spectacle. À chaque fois qu'un président ou qu'un premier ministre fait un speech, ça devient un grand spectacle théâtral. En réalité, ça a toujours été comme ça. Néron a fait la même chose à Rome. La théâtralité et la politique, c'est très lié.

HM : La spécificité de cette théâtralité de la politique à l'époque, c'est qu'elle était médiatisée par la télévision.

DL : Oui, j'ai découvert le pouvoir de la télévision sur la réalité et la politique. À ce moment là, c'était le début de la communication par les grands pouvoirs. Aujourd'hui, la communication c'est le pouvoir.

HM : Vous avez alors réalisé plusieurs films avec Hildegarde Duane.

DL : Oui, j'ai découvert en Californie une nouvelle forme de l'époque, c'était le talk show. Il y avait une journaliste comme vous, et moi qui parlons. Tu veux que je te dise la vérité, mais il y a du théâtre ici. Je suis un artiste ou un politicien, pour moi c'est la même chose : je justifie mes actions comme artiste ou comme politicien. Et alors, j'ai trouvé cela fascinant. Alors, j'ai fait de faux programmes de télévision. Il y a une journaliste américaine, qui généralement fait un reportage sur un personnage qui vient d'une autre culture et une autre idéologie. Donc c'est le clash des cultures.

HM : Vous avez donc fait des vidéos qui reproduisent des dispositifs de télévision et qui ont été fait pour être diffusées à la télévision.

DL : À l'époque, c'était très intéressant parce que c'était le début de la télévision câblée. On croyait que c'était une grande opportunité pour nous, les artistes, de toucher le grand public. Alors, tous mes programmes ont été faits en format télévisé, parce qu'à l'époque David Ross, alors directeur du Long Beach Museum, avait monté un « video lab » [laboratoire de vidéo]. C'était une première à l'époque du moins en Californie et peut-être dans le monde. Il m'avait prêté une caméra et me donnait accès à l'atelier de montage. Ces vidéos étaient ensuite destinées au câble [*Newsmakers*, 1978]. Notre idée, c'était de sortir du monde de l'art pour arriver au grand public. Cet espoir n'a pas duré longtemps, parce que le câble est vite devenu commercial, et voulait faire plus d'argent, donc nos programmes ont été rejetés.

HM : Mais il y avait tout de même eu des essais de diffusion ?

DL : Oui, à l'époque pendant trois-quatre ans, il y avait eu une diffusion publique.

HM : Et aviez-vous eu des retours de cette diffusion ?

DL : Ah oui, je me rappelle des fois que pendant la diffusion de mes vidéos, j'avais été interpellé dans un supermarché à Hollywood par une femme qui m'avait reconnu « Ah mais vous êtes le sheikh ! ». Il y avait un film où j'interprétais un sheikh. Je comptais ma petite monnaie, pièce par pièce et la femme qui me

prenait pour le sheikh ne comprenait pas que je n'aie pas plus d'argent. Elle m'avait vu la veille au soir à la télévision. Ça m'est arrivé plusieurs fois, cette confusion était intéressante.

HM : Vos programmes étaient-ils diffusés comme de l'information ?

DL : Non, il ne faut pas exagérer. Les téléspectateurs savaient que c'était de la fiction.

HM : À Los Angeles, *The Desert People* est votre premier film scénarisé comme un film « hollywoodien » ?

DL : Ça n'était pas un film hollywoodien, les films hollywoodiens ne sont pas faits comme ça. Ça restait un film d'auteur, fait par moi-même, produit par moi-même, etc.

HM : Et qui, encore une fois, était sur le trouble entre le documentaire et la fiction.

DL : Oui, l'idée c'était de faire le film d'un faux documentaire. Il y a cinq personnages qui voyagent pour habiter quelques semaines dans une réserve américaine indienne, dans la tribu des Papago, une culture américaine pré-coloniale qui a été dominée,



David Lamelas, *The Desert People*, 1974, film 16 mm, son, couleur, 48'.

colonisée par la culture américaine. Comment ces cinq personnes vivent cette nouvelle culture ? Sur ces cinq personnages, quatre sont des « white americans » [américains blancs], le dernier est un vrai papago, mais qui habitait dans la culture mainstream*, à Los Angeles où il était acteur de cinéma. Il faisait la liaison avec sa civilisation. Dans le film, on voit la difficulté qu'il y a pour nous de comprendre une autre culture.

* Relatif au courant d'opinion dominant à un moment donné.

HM : Ce personnage à la fin s'exprime en espagnol et en dialecte papago.

DL : Il se lamente sur la perte d'identité de sa culture, en disant que les gens parlent à présent anglais, mais qu'avant ils parlaient espagnol et avant cela, papago. Il est très triste d'avoir perdu son identité. Il n'est pas anglo-saxon, il n'est pas espagnol.

HM : Pour clore notre discussion, dans *The Desert People*, il y a l'anecdote d'une femme papago qui se fait photographier et dont le tirage montre l'image d'un serpent. Cette idée d'une « photographie magique », capable de capter les identités et de les changer, revient peut-être aussi dans le film que vous avez réalisé *L'Invention du Dr. Morel* (2000). Est-ce une réflexion que vous portez sur le film et la photographie ?

DL : *L'Invention du Dr. Morel* reprend le livre d'Adolfo Bioy Casares qui a écrit *L'Invention de Morel*. Pour l'autre histoire, on prétend que la femme qui avait été photographiée par un journaliste new-yorkais était devenue un serpent une fois le tirage développé. La fiction, c'est la vérité. À la fin de sa vie, j'étais devenu un ami de Bioy Casares et je lui avais demandé qu'elle était l'idée de *L'Invention de Morel*. Il m'avait raconté que toute sa jeunesse, il avait regardé sa mère dans sa chambre, en train de se maquiller à sa coiffeuse, devant ses trois miroirs qui reflétaient tout l'espace environnant. L'idée venait de cette réalité visuelle, tridimensionnelle. On peut dire que c'était presque l'origine de l'espace virtuel (« cyberspace »). L'idée que l'espace dépasse le monde réel. Notre conception de la réalité est spatiale.

HM : Vous avez été intéressé par l'influence de la télévision et du cinéma sur la réalité, est-ce qu'internet vous intéresse à présent ?

DL : Ma relation avec internet ? J'ai peur d'internet. J'ai compris tout de suite ce que c'était, mais je veux rester en dehors d'internet. Je l'utilise, mais très peu. J'utilise très peu la technologie, parce que je veux rester plus proche de la nature [rires]. La technologie c'est contemporain, mais ça va disparaître. Alors je me prépare pour le jour d'après internet. Je préfère rester simple.

HM : Parce qu'avec l'émergence d'internet et de la télé-réalité, on est dans une explosion d'information où cohabitent le vrai et le faux.

DL : Oui, c'est devenu la même chose, il n'y a plus de différence.

HM : Peut-être un dernier mot sur la pièce dans laquelle vous vous tenez en ce moment [*Limits of a Projection I*, 1967] ?

DL : Cette pièce a été faite à Buenos Aires en 1967, pour une exposition intitulée « Más allá de la geometría » [Beyond geometry / Au-delà de la géométrie]. Je voulais faire une pièce qui n'existait pas comme objet, qui existait seulement comme concept, une sculpture abstraite, mais sans objet. C'est un objet qui n'existe pas, c'est l'espace. Cette pièce-là, c'est aussi l'interprétation de ce qu'est l'intérieur et l'extérieur. Je suis quelque chose quand je suis à l'intérieur, je ne suis rien quand je suis en dehors. [Rires]



David Lamelas, *The Invention of Dr. Morel*, 2000, 25 minutes, couleur, son, Digibeta tape, DVD, SD Digital file