



LE PARVIS

Scène Nationale Tarbes Pyrénées

Marc BELIT DIRECTEUR

LE PARVIS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN PRESENTE

ALAIN SECHAS *UNE EXPOSITION A CHEVAL*

EN COPRODUCTION AVEC
LE FONDS REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN COLLECTION AQUITAINE
ET LES ABATTOIRS, ESPACE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
DE TOULOUSE ET MIDI-PYRENEES

DU 14 NOVEMBRE 1998 AU 15 JANVIER 1999
VERNISSAGE LE 14 NOVEMBRE A 17H A IBOS ET A 18H30 A PAU

LE PARVIS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN PRÉSENTE

ALAIN SÉCHAS *UNE EXPOSITION À CHEVAL*

EN COPRODUCTION AVEC
LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN COLLECTION AQUITAINE
ET LES ABATTOIRS, ESPACE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
DE TOULOUSE ET MIDI-PYRÉNÉES

DU 14 NOVEMBRE 98 AU 15 JANVIER 99
VERNISSAGE LE 14 NOVEMBRE À 17 H À IBOS ET À 18H30 À PAU

Alain Séchas est né en 1955 à Colombes, il vit à Paris.

Cette invitation se fait autour d'un ensemble de nouvelles pièces produites pour l'exposition : des sculptures, un dessin mural, des dessins, des pièces en néon.

Une Exposition à cheval donne un panorama complet des procédés utilisés par Alain Séchas qui n'hésite pas à se saisir de toutes les possibilités que lui offre son activité centrale et par laquelle tout arrive :

le dessin. Il s'agit d'un dessin au trait d'humeur et d'humour. Il y a un moment où le dessin est jeté sur la page, dans lequel, bien sûr, c'est le message qui prime, dans toute son ambiguïté, ambiguïté dont il détient un certain secret. Vient alors un temps pour la réalisation dans laquelle intervient la question de l'outil. Il cherche à rendre au plus juste son dessin et sa pensée, c'est avec un soin méticuleux qu'il entreprend ses grandes **sculptures** de résine blanche ou encore les grands **dessins au néon** utilisés ici pour la première fois et qui lui donne un nouveau souffle.

Avec le dessin, son désir de **radicalité** reste explicite dans la présence récurrente d'un **personnage** à la fois malin et mignon : le chat malin et câlin, rusé et polisson et sa volonté de s'en tenir à un **premier degré** proche d'une culture dite populaire. Un art immédiat qui rend évident son caractère d'urgence et sa portée critique. Alain Séchas se qualifie lui-même de moraliste et d'humaniste. "*Si c'est beau, c'est beau pour tout le monde.*" Il est comme un ami, un ami qui peut se permettre d'avoir la dent dure : les personnages sont aigres doux ou aigres drôles, il n'y a pas moyen de ne pas voir. Un ami qui vous veut du bien et qui gentiment commence par vous séduire pour mieux vous asséner quelques images bien dérangeantes.

Dans les saynètes proposées dans les sculptures - les chats *David et Goliath*, le chat bowling ou bien encore le chat qui avance un paquet-cadeau qui fait tic tac, le pire est à craindre. Les taches rouges qui les soulignent (tête coupée de Goliath, ruban rouge du cadeau) laissent échapper une agressivité pacifiée par l'étendue blanche de la sculpture.

Les chats néons que ce soient celui qui joue au ballon, le chat boxeur qui se donne à lui-même des coups ou le chat cible à la flèche fichée dans le ventre ou encore les néons reprenant les dessins maladroits de personnages simplifiés (quasi art brut) décrivent à priori des scènes anodines où les personnages semblent jouer. Le rouge fluorescent du néon fait vibrer la scène d'une autre dimension, celle d'une agressivité tournée vers soi-même.

Le néon n'est pas, par ailleurs, sans rappeler l'univers des supermarchés au-dessus desquels les salles du Parvis sont installées.

Les oeuvres d'Alain Séchas, si elles sont très directes et radicales, ne se distancient jamais des équivoques inhérentes à la vie même : on n'y trouvera pas de métaphores, dit-il, c'est bien du réel dont il s'agit. La fulgurance du trait lumineux qui traverse l'espace, comme la blancheur immaculée d'une sérénité momentanée ou encore les dessins d'humour noir témoignent de la douleur de vivre comme d'une certaine douceur entrevue.

A l'occasion de cette exposition, un livre de dessins sera édité en collaboration avec le Frac Collection Aquitaine et les Abattoirs EAMC Toulouse et Midi-Pyrénées

ALAIN SÉCHAS

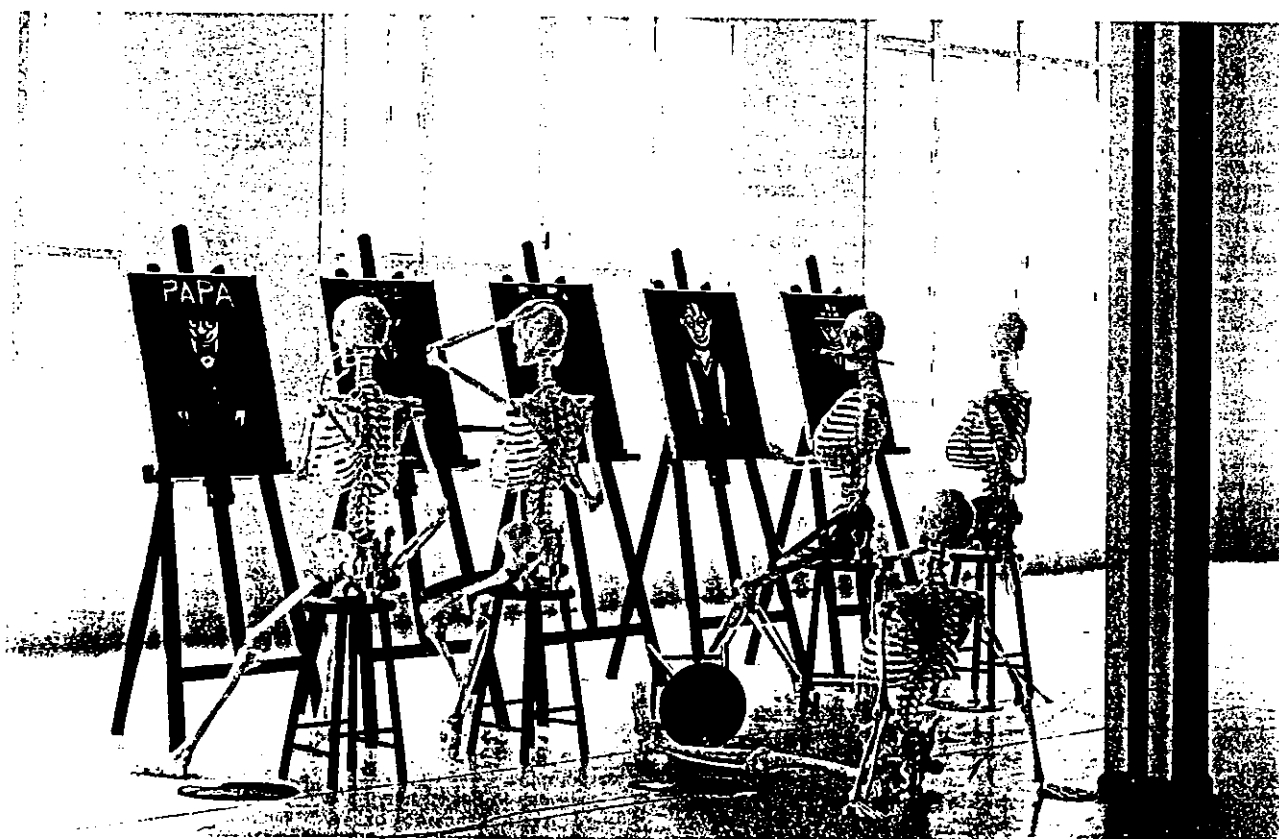
interview par CATHERINE FRANCBLIN

si c'est beau, c'est beau pour tout le monde

If It's Beautiful, It's Beautiful for Everybody

L'œuvre d'Alain Séchas déroute à la fois par les thèmes qu'elle convoque, les procédés qu'elle utilise et les buts qu'elle poursuit. Totalement atypique dans le champ de l'art d'aujourd'hui, c'est une œuvre qu'il faut lire au premier degré – telle qu'elle se livre à nous immédiatement – pour en comprendre le caractère d'urgence et la portée critique. Le centre d'art contemporain, le Creux de l'Enfer, à Thiers, présentait l'été dernier une exposition remarquable d'Alain Séchas. Trois nouvelles pièces y étaient montrées (deux grandes installations et une série de films d'animation) qui, par leur magie, leur force d'émotion, paraissent devoir faire date dans la carrière de l'artiste. Revenant dans l'entretien qui suit sur cette exposition, Séchas en profite pour préciser, comme il ne l'a encore jamais fait, l'ensemble de son propos. Celui, dit-il, d'un humaniste et d'un moraliste.

The work of Alain Séchas is triply unsettling: for the themes it refers to, the procedures it uses and the aims it pursues. An exception in the field of contemporary art, his oeuvre needs to be read literally—in terms of its immediate effect—if we are to understand its urgency and critical significance. At a highly praised exhibition last summer at the Thiers contemporary art center, Le Creux de l'Enfer, Séchas presented three new pieces (two large installations and a series of animated films) whose magic and emotional power should make them milestones in his career. In this interview, Séchas discusses the exhibition and gives the most thorough explanation of his ideas to date. These, he says, are the ideas of a humanist, a moralist.



«PAPA» (série). 1995. Toile acrylique, chevalet, squelette en plastique. (Exposition au Creux de l'Enfer, Thiers, été 1995 ; Ph. Kleinfenn). Acrylic sheet, easel, plastic skeleton

■ *J'ai revu ce matin à la galerie (1) la pièce que tu as présentée précédemment à Thiers, Professeur Suicide. Ce qui m'a frappée, c'est son accompagnement sonore. Toi qu'on classe dans la catégorie des humoristes, tu as choisi une musique de Haydn d'une tristesse infinie... Une tristesse qui confine au désespoir...*

Désespoir... peut-être... Le film se termine d'ailleurs sur un fondu au noir qui renforce encore son caractère funèbre. Le morceau de musique dure neuf minutes trente. Il s'agit d'un des derniers quatuors de Haydn, Opus 77. Pour moi, c'est la chose la plus fabuleuse qui ait jamais été écrite. Ceci dit, je n'en fais pas un usage ready made. J'aurais trouvé prétentieux de m'en servir comme d'un simple accompagnement musical de mon propre travail. J'en fais au contraire une partition personnelle puisque j'y inclus le bruit des ballons qu'on voit éclater sur l'écran. L'éclat des ballons est totalement intégré à la musique. Et la musique, qui est quelque chose de plastique, fait totalement corps avec l'œuvre. Pendant neuf minutes trente, le regard et l'écoute sont donc captés simultanément. Le spectateur est plongé dans l'obscurité ; la musique se repand autour de lui ; elle colore l'espace et donne un caractère charnel à l'air environnant. On entend, en effet, dans cette musique une nostalgie infinie. En même temps, il s'agit d'un *andante*, c'est-à-dire d'un mouvement malgré tout élegiaque, assez dyna-

mique, comme une danse qui pourrait accompagner l'éclat joyeux des ballons. Cet *andante*, joué de façon lente, fait bien ressentir l'étirement du temps. En outre, j'ai utilisé une version jouée sur des instruments anciens qui râpent et qui crissent, ce qui résonne parfaitement avec les images, en particulier quand la marionnette du professeur perce avec son aiguille la peau des ballons. Il y a ainsi tout un jeu d'analogies entre la musique, le film et les personnages...

Par exemple, l'aiguille avec laquelle il crevé les ballons fait également penser à la baguette d'un chef d'orchestre...

L'aiguille est un peu agrandie. Mais c'est à tort qu'on emploie parfois à mon propos le terme de « surdimensionnement ». Mes pièces se situent juste un peu au-dessus de l'échelle humaine. Elles ne sont pas hors d'échelle, comme peut l'être une stylisation du pop art.

Est-ce la première fois que tu introduis de la musique dans une œuvre ?

De la musique déjà constituée, oui. Mais j'ai introduit le son dans *Les Fleurs carnivores*, par exemple. Quand les mâchoires métalliques se mettent en mouvement, l'ensemble crée une partition qu'on peut dire « musicale », même s'il s'agit d'une musique à la limite du supportable du point de vue sonore.

■ *In the gallery(1) this morning I had another look at the piece you exhibited at Thiers, Professeur Suicide. I was struck by the sound track. You are usually categorized as a humorist, but the Haydn you chose here expresses an infinite sadness, a sadness verging on despair.*

Despair...mmm, perhaps. In fact, the film ends by fading to black, which reinforces this funereal quality. The piece of music lasts nine minutes 30 seconds. It is one of Haydn's last quartets, Opus 77. For me it is more precious than gold, it is the most fabulous thing ever written. But I don't use it as a ready-made. I would have found it pretentious simply to put it in as the musical accompaniment to my own work. Instead I personalize the score by including the noise of the balloons which can be seen bursting on the screen. The popping is completely integrated into the music. And the music, which is something plastic, is totally at one with the work. For nine minutes and 30 seconds eye and ear are simultaneously held. The spectator is plunged into darkness; the music spreads around, coloring space and giving the surrounding air a physical quality. What one hears in that music is an infinite nostalgia. At the same time, it is an *andante*, an ultimately elegiac but fairly dynamic movement, like a dance that could go with the joyous popping of the balloons. When played slowly, this *andante* makes one aware of the texture of time. Moreover, I used a version played on original instruments which rasp and scratch, and this resonates perfectly with the images, especially when the teacher puppet pierces the skin of the balloons with his needle. There is thus a whole series of analogies between the music, the film and the characters.

For example, the needle he uses to burst the balloons also suggests a conductor's baton.

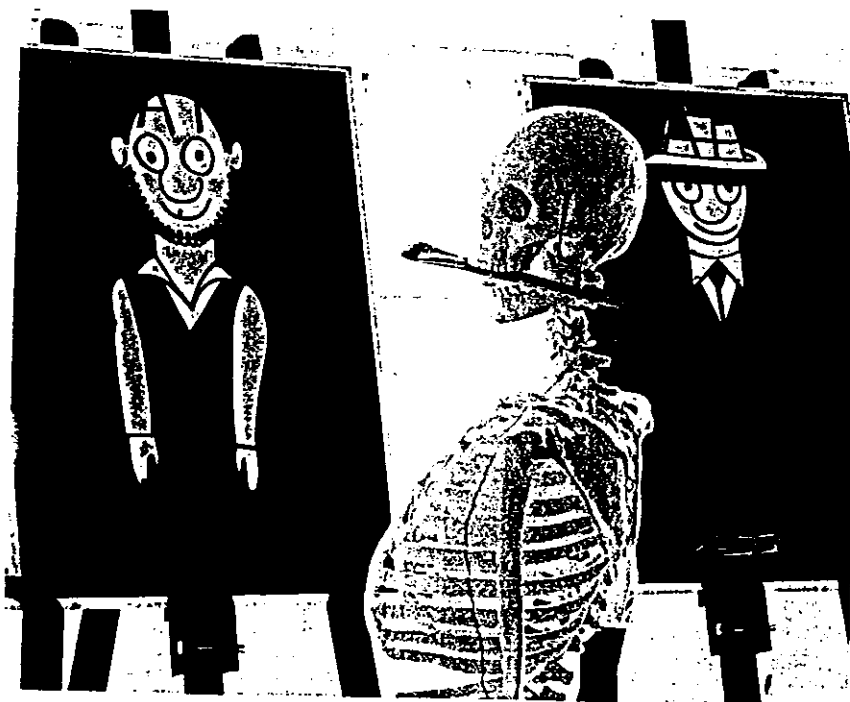
Yes, the needle is a bit enlarged. But people are wrong to talk about my work in terms of "oversizing." My pieces are just a little bigger than human scale. They are not beyond scale, however, as the stylization of Pop Art can be.

Is this the first time you used music in a work?

Music that was already constituted, yes. But I introduced sound into *Les Fleurs carnivores* (Carnivorous Flowers) for example. When the metal jaws start moving, the ensemble creates a score that you could call "musical" in quotation marks, even if, as sound, the music is only just bearable.

How did Professeur Suicide originate?

I had done a drawing, as I always do, a drawing that didn't seem adequate on its own, so I tried to increase its power by giving it volume. A drawing is the germ of an idea. To communicate that idea, you have to graft it onto a bodily mode of representation. This is very important to me: the artwork must be a kind of physical double, a hair's breadth from being alive. A lot of people think of the actual work as a simple accompaniment, whereas for me



Papas. 1995. (Exposition au Creux de l'Enfer, Thiers ; Ph. Kleinfenn). Papas

Quelle est l'origine de Professeur Suicide ?

J'avais fait un dessin, comme toujours... Un dessin qui ne me paraissait pas suffisant et dont j'ai cherché à augmenter la puissance par un déploiement volumique. Un dessin, c'est une idée restée en germe. Pour communiquer cette idée, il faut la greffer sur un mode de représentation charnel. C'est une chose très importante pour moi : l'œuvre doit être une sorte de double charnel, à deux doigts d'être vivant. Beaucoup de gens pensent le travail comme un simple accompagnement. Je considère au contraire que l'ensemble des matériaux, des formes, des couleurs, des sons doivent faire œuvre.

«N'ayez pas peur»

Tes dernières œuvres, qu'il s'agisse de Professeur Suicide ou des Papas, semblent renvoyer au même thème... A une sorte de ratage de la transmission. Dans ton travail, l'avenir n'est jamais vraiment rose...

Mais cela relève d'un pessimisme actif ! Même si j'évoque des choses non pas morbides mais funèbres, je le fais de manière à ce que cela renvoie au monde.

La violence que tu évoques dans ces pièces est tout de même très particulière. C'est la violence du professeur sur l'élève, du père sur le fils, etc. C'est au fond, comme le signalait Patrick Javault, la violence du pouvoir.

J'accepte tout à fait cette interprétation sociale de mon travail. On ne peut pas nier qu'à tout moment menace la violence. Si on n'y prend pas garde, en effet, les fils tueront les pères ou les pères les fils. C'est un discours que tout le monde peut tenir, mais pourquoi ne pas le tenir, après tout ?

Très peu de gens le tiennent... C'est peut-être ça le problème !

On a renoncé aujourd'hui à se demander à quoi sert une œuvre d'art. Or, c'est une question que je me pose. L'art, pour moi, n'est pas un jeu d'esthètes, il a une véritable utilité. Une œuvre n'est pas une déposition mais, à l'inverse, quelque chose qui s'élève. Elle ne doit pas être un miroir pour elle-même, mais ouvrir au monde, «faire monde». La thématique violente de mes pièces, une thématique même vulgaire comme dans le cas des *Silhouettes*, s'explique par un sentiment d'urgence qui me conduit à raccourcir la distance entre des motifs d'angoisse — que j'appellerai une angoisse intime — et les différentes expressions publiques de cette violence telles qu'elles apparaissent, par exemple, aussi bien dans la Bible que dans le *Journal du Dimanche*. J'assigne à l'art ce rôle de rendre possible un partage de ces motifs angoissants — le viol, la torture, la souffrance physique — qui, même si je les ressens intimement, correspondent en réalité à des peurs qui nous traversent tous depuis toujours. Ce sont des choses qu'il est possible

the materials, forms, colors and sounds must be the work itself.

Your latest works, *Professeur Suicide* or the *Papas* for example, all seem to refer to the same theme, to a kind of failure of transmission. The future you evoke is rarely radiant.

But it's an active pessimism! Even if I evoke things that are not morbid but, yes, gloomy, I do it in such a way as to take the spectator back to the real world.

«Don't Be Afraid»

The violence you evoke in these pieces is very particular, though. It is the teacher's violence towards his pupil, the father's towards the son, and so on. Ultimately, as Patrick Javault pointed out, it is the violence of power.

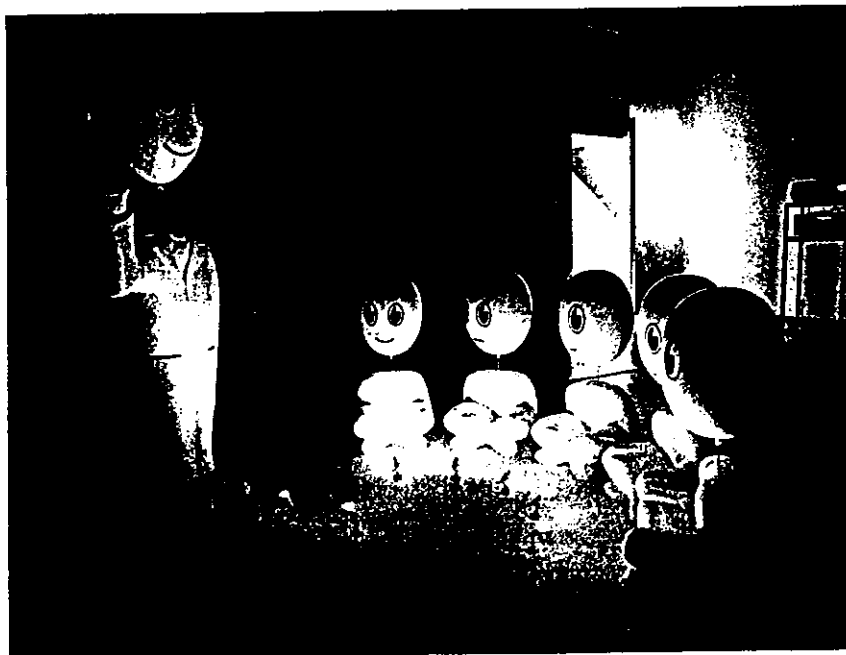
I totally accept that social interpretation of my work. You cannot deny that there is a constant threat of violence. If we are not careful, the sons will kill the fathers or the fathers the sons. Anyone could say this kind of thing but, after all, why not say it?

Very few people do... Perhaps that's the problem!

Nowadays nobody asks what an artwork is for. But I do ask that question. For me, art is not a game for aesthetes, it has real utility. A work is not a deposit but, on the contrary, something that is raised up. It must not be a mirror reflecting itself, it but should open onto the world, "be a world." The violence in my works, the themes which, in the case of the *Silhouettes*, can even be vulgar, can be explained by the feeling of urgency that leads me to shorten the distance between causes of anxiety—which I shall call an intimate anxiety—and the different public expressions of that violence as manifest anywhere from the Bible to the newspapers. I assign art the role of making it possible to share these upsetting ideas—rape, torture, physical suffering—which, however intimately I feel them, are fears men have always felt. These things can be shared if the plastic work succeeds in presenting horror as something beautiful and pacified. So if my own subjective anxiety strikes chords in the viewer, it pacifies them at the same time by using plastic effects, which I would like to bring a degree of comfort, and which I would like to resonate with gentler, softer words like "don't be afraid."

Professeur Suicide could allude to the sect phenomenon everyone is talking about these days. One might also think of a lesson in an art school, which would suggest a parallel with that piece from the other ensemble presented in Thiers, the series of bad pupils or skeleton-sons painting their dad.

The exhibition at the Creux de l'Enfer in Thiers was composed in such a way as to constitute an acoustic, visual and sensual sequence. You progressed from a deliberately dark, grotto-like ground-floor room with a Piranesi-type ceiling to a room on the first floor filled with a



«Professeur Suicide». 1995. Polyester, bois, film vidéo, musique. 280 x 300 cm. (Exposition au Creux de l'Enfer, Thiers ; Ph. Kleinfenn ; Court. galérie G. Hussenot, Paris). *Professor Suicide*. Polyester, film, video, music

de partager dès lors que le travail plastique parvient à présenter l'horreur comme quelque chose de beau, de pacifié. Si donc je réveille des angoisses chez le spectateur, en partant de ma propre subjectivité, c'est pour les apaiser en même temps par des effets plastiques, dont je voudrais qu'ils apportent un certain réconfort, pour que résonnent en chacun des mots plus tendres, plus doux, comme : « n'ayez pas peur »...

Professeur Suicide pourrait être un écho du phénomène des sectes dont on parle beaucoup ces temps-ci. On peut aussi penser à un cours dans une école d'art, ce qui rapproche cette pièce de l'autre travail présenté à Thiers, à savoir la série des mauvais élèves ou des fils-squelettes en train de peindre leur papa...

L'exposition au Creux de l'Enfer, à Thiers, était composée de manière à constituer un parcours à la fois sonore, visuel et sensoriel. On passait d'une salle au rez-de-chaussée, volontairement obscure, avec un plafond piranesien et un aspect de grotte, à une salle au premier étage plongée dans un jour désertique, une sorte de nuit-lumière. Si bien que malgré cette opposition – le noir en bas, la lumière en haut –, on retrouvait en haut et en bas le même degré d'ossification. L'œuvre du premier étage pouvait être perçue comme l'accompagnement lumineux et gazeux de celle du rez-de-chaussée qui était une sorte de point compact. J'aime beaucoup faire circuler des flux. Dans *Professeur Suicide*, l'air transporte des sons.

L'air est un matériau majeur pour moi. On m'a demandé si les têtes des élèves, dans *Professeur Suicide* étaient des ballons. Evidemment pas. Les ballons sont dans le film. Je ne me permettrais pas de faire une installation avec des ballons qui se dégonfleraient de jour en jour. Les têtes des personnages sculptés sont des faux-ballons, des imitations de ballons. Ce sont des coques vides, réalisées en polyester, reposant sur une tige très fine. Comme les personnages, ces têtes sont peintes avec une peinture pulvérisée au pistolet qui permet d'obtenir des surfaces unifiées et légères. J'utilise un blanc satiné très proche du satiné des vrais ballons grâce auquel j'évite par la même occasion l'aspect pesant de la peinture brillante. On m'interroge parfois sur la fabrication de mes pièces, comme si mon travail faisait appel à je ne sais quels procédés compliqués. Pas du tout. Je tiens à ce que l'œuvre ait un caractère à la fois simple et fini, car plus la pièce est finie, plus la matière est allégée, néantisée. J'ai horreur de la matière au sens de la croûte, au sens du « mystère » de la matière. J'aime la sécheresse.

Une sensualité dégraissée

Ce qui paraît difficile à comprendre, bien que cela se vérifie quand on regarde les œuvres, c'est la relation, presque de cause à effet, que tu établis entre le sec et le sensoriel.

Un dessin peut être sec et donner une impression de vie, de chair. Quand tu dessines, tu dois dessécher, ossifier les choses

kind of desert light, a "night of light." Thus, in spite of the opposition between the darkness below and the light above, both areas evinced the same degree of ossification. The work on the first floor could be perceived as the luminous, gaseous counterpart to the one on the ground floor, which was more a kind of compact point. I really like setting up this kind of flux. In *Professeur Suicide*, the air carries sounds. Air is an important material for me. I was asked if the heads of the pupils in *Professeur Suicide* were balloons. Of course not. The balloons are only in the film. I would never make an installation with balloons because they would start to deflate. The heads of the sculpted characters are false balloons, imitation balloons. They are empty polyester shells resting on a very fine stem. Like the characters, these heads are spray-painted using an air gun. That way you can get a fine, even finish. I use a semigloss white which comes very close to the semigloss finish of real balloons, and which has none of the heaviness of gloss paint. The way people sometimes ask me about how I make my pieces you would think all kinds of complicated procedures were involved. Not at all. I like my works to be both simple and highly finished because the more you finish a piece, the more you lighten or neutralize its materiality. I loathe matter in the sense of impasto, of the "mystery" of matter. I like dryness.

Neutralizing Matter

What seems hard to understand, although it becomes clearer when one looks at the works, is the almost causal relation you establish between dryness and sensuality.



« Les fleurs carnivores » (détail). 1991. Polyester, bois, moteur électrique.



Carnivorous Flowers. Polyester, wood, electrical motor. Detail

pour retrouver une sensualité nouvelle. Tu dois au fond retarder, réduire tout ce qui est de l'ordre d'un plaisir immédiat pour parvenir à une simplification porteuse d'une sensualité « dégraissée ». Poussin, c'est maigre. Seurat, c'est maigre. Il n'a même pas eu le temps d'achever *le Cirque*, les points y sont très espacés, mais ça suffit pour que l'image y soit. Beaucoup d'artistes parlent du poids : je parle plus volontiers de légèreté, d'élévation. C'est très visible aussi lorsqu'on regarde, par exemple, l'œuvre de la collection de la Fondation Cartier, *la Grosse Tête*. Mais tout en cherchant une néantisation de la matière, je tente d'amener les œuvres à un certain degré de sensualité. En utilisant beaucoup, par exemple, des formes comme l'arrondi ou le gaube, en utilisant le nacré, etc.

Un autre élément paraît important, c'est le blanc...

Le blanc permet à l'œuvre de prendre la couleur du lieu, de s'élaborer par mimétisme.

de l'Enfer pendant l'hiver ; j'avais vu le paysage de feuillus par la fenêtre ; ce vert m'était en quelque sorte entré dans l'œil... Tu remarqueras que les cinq tableaux n'ont ni les mêmes bleus ni les mêmes verts. Je tiens à ces légers décalages parce qu'il faut que l'œil du spectateur soit lui aussi en constante vibration. Cela n'a rien à voir avec le concept d'in situ. Je parlerais plutôt d'un effet de mémoire. Les squelettes et leurs tableaux peuvent ensuite aller partout, même si un lieu précis, au départ, a mobilisé l'énergie qui m'a permis de les réaliser.

J'aimerais bien que l'on parle de ton intérêt pour le dessin. De tes sculptures qui sont comme des dessins en trois dimensions, tu as dit qu'elles étaient semblables à des « pierres qu'on lancerait dans le ciel » (2). L'expression est lumineuse... et très juste.

Je pourrais aussi employer le terme d'arrêt sur image qui a une connotation cinématographique... Mon intention est toujours de

A drawing can be dry yet give an impression of life, of flesh. When you draw, you have to dry or ossify things to achieve a new sensuality. Ultimately, you have to delay, to reduce anything that has to do with immediate gratification in order to obtain a simplification that carries a kind of "lean" sensuality. Poussin is lean. Seurat is lean. He didn't even have time to finish *Le Cirque* (Circus)—the dots are very widely spaced—but it's enough to create the image. Many artists talk in terms of weight; I prefer to speak of lightness, of elevation. This is very clear when you look at *La Grosse Tête* (Big Head), the work in the Fondation Cartier collection. But while I do try to neutralize matter, I also try to give my works a certain degree of sensuality—for example, by using curved or rounded forms and nacreous finishes.

Another element that seems important is the color white.

White allows the work to take on the color of its surroundings, to develop a mimetic quality. I am very attached to this notion of mimicry. At the beginning of the 1980s, for example, I



« Petits films d'animation » (extraits). 1995. Film video composé de 22 séquences. 30 mn. *Short Animated Films. Video in 22 sequences*

Je suis attaché à cette notion de mimétisme. Au début des années 80, par exemple, je m'étais mis à faire des dessins de dépôts de matière. Or, en travaillant, je me suis aperçu que ce que j'étais en train de dessiner, c'était ce que j'avais autour de moi : la table, les rideaux, etc. J'ai réalisé ainsi, en plusieurs dimensions, plusieurs centaines de dessins sur différents supports, toile, papier, carton — des dessins qui s'apparentent à une révélation, non seulement au sens photographique, mais aussi au sens d'une épiphanie. Quoi que je fasse, en somme, mon environnement « montait » à la surface. Ce n'était pas un mouvement processuel d'indexation d'un espace. Je n'avais rien décidé de l'ordre d'un projet, mais ce que j'avais sous les yeux rentrait de façon vertigineuse, inconsciente, dans mon dessin.

La couleur verte des tableaux de la série des *Papas* présentes à Thiers est venue de cette manière. J'avais passé un moment au Creux

créer une confrontation directe entre l'œuvre et le spectateur... J'ai envie de mettre le spectateur en état de sidération : qu'il retienne son souffle, que son œil s'agrandisse, que ses poumons s'émoussent d'air, qu'il ait l'impression qu'il y a — pas un mystère — mais une petite énigme à résoudre, un peu comme dans les nouvelles d'Henry James. J'essaie de mettre le spectateur dans l'impossibilité de prendre de la distance afin de le responsabiliser. Je l'oblige à partager avec l'œuvre : il lui transmet son caractère charnel, tandis que le caractère squelettique du dessin doit retentir sur lui. Un dessin et un squelette, c'est un peu pareil. D'ailleurs, on apprend à dessiner avec un squelette. Le dessin est important pour moi parce qu'il me permet d'amener les choses à un néant, un point zéro, un silence à partir duquel on peut repartir. Ce point zéro peut durer dans le temps, comme dans le cas du *Professeur Suicide* où je tâche de retenir l'attention du spectateur

started doing drawings of deposits of matter. As I was working, I realized that what I was drawing was what was around me: the table, the curtains, and so on. In all I made several hundred drawings in different formats and media—canvas, paper, cardboard, which were like a revelation in the photographic sense but also in the epiphanic one. To sum it up, whatever I did, my environment "rose" to the surface. This wasn't the processual movement of indexing a space. I hadn't decided on any kind of project, but what lay before my eyes was entering my drawing in a vertiginous, unconscious way.

This was how the green color of the *Papas* series shown at Thiers came to me. I had spent some time at Le Creux de l'Enfer during the winter. I had seen the landscape of leaves through the window; you could say the green had entered my eye. You will note that the blues and greens in these five paintings are all different. These slight discrepancies are because I want the eye of the viewer to be constantly vibrating too. This has nothing to

pendant dix minutes. La glaciation, le figement, l'ossification sont des moments éminemment tristes, mais essentiels et nécessaires pour réautoriser une parole. J'ai besoin de faire mourir tous les éléments par le dessin pour, ensuite, rouvrir le tout.

Ton dessin fait penser au dessin de la bande dessinée, aux dessins humoristiques de la presse populaire...

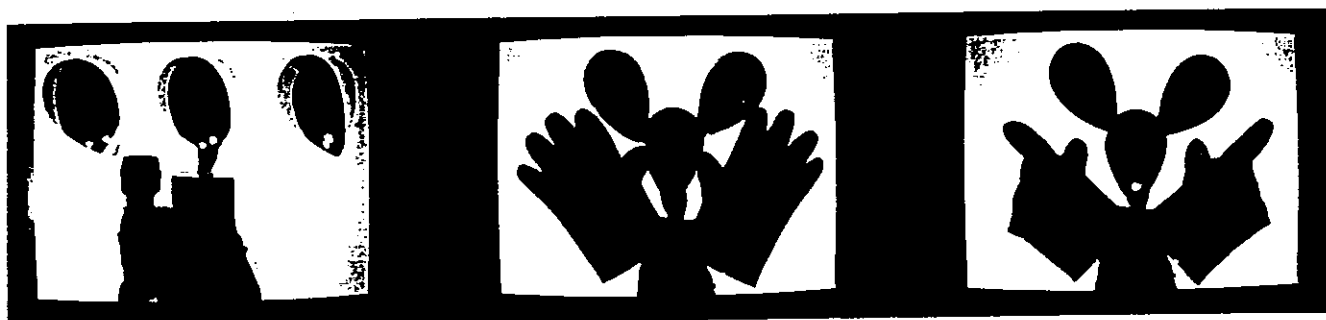
J'utilise ce type de dessin par souci d'aller vite, mais il ne s'agit ni de citation ni d'appropriation. L'invention du cerne par la bande dessinée est une chose formidable. Rien qu'avec le cerne, je peux donner à mes figures toutes les expressions que l'on veut : tristesse, gaieté, étonnement, etc. J'aime beaucoup la manière dont Rodin a traité les visages et les attitudes de ses *Bourgeois de Calais*... Leur variété d'expressions... Evidemment il ne connaissait pas la bande dessinée, mais je poursuis un but identique...

Les deux, bien sûr. Grosz me fascine par le constat qu'il fait de l'horreur avec les armes du dessin. Et quel dessin ! A petits coups de plume, il arrive à nous persuader que les rues de Berlin étaient comme il les dessine. Son dessin a la même efficacité immédiate qu'une photographie. Il fallait un certain courage pour faire ce qu'il faisait alors que ses collègues peignaient des portraits bourgeois. De plus, il y a une réelle adéquation entre son œuvre et sa position politique. En même temps, il ne pensait qu'à bien vivre, ne pas crever de faim, ne pas se faire assassiner par les bandes rivales... La beauté de ses dessins tient à ce caractère d'extrême urgence... J'aime aussi immensément Beckmann, notamment ses autoportraits. Il a une vision très pessimiste de ses contemporains, mais sa peinture leur témoigne un tel amour qu'elle possède un évident pouvoir rédempteur. Pour ma part, je ne voudrais pas faire des œuvres uniquement belles... Je crois à la responsabilité de l'artiste. Humaniste, moraliste, j'accepte tous

do with the site-specific concept. I prefer to talk about an effect of memory. Afterwards, the skeletons and their paintings can go anywhere, even if, at the beginning, it was a particular place that galvanized the energy that allowed me to make them.

I'd like to talk about your interest in drawing. Your sculptures are like three-dimensional drawings and you yourself have likened them to "stones thrown up into the sky." (2) The expression is luminous, and very apposite.

I could also use the term freeze-frame, which has a cinematographic connotation. I always aim to create a direct confrontation between the work and the spectator. I want to put spectators in a state of stupefaction, for them to catch their breath, for their eyes to dilate, for their lungs to fill with air, for them to have the impression that there is, not a mystery, but a little enigma to solve, as in the novels of Henry James. I try to make it impossible for spectators to stand back, to make them responsible. I oblige them to share with the work, projecting their own fleshed being onto



La responsabilité de l'artiste

Je reviens à la question de l'humour. Ce que tu exprimes dans cette interview contredit totalement l'image de l'artiste ironique qu'on pourrait avoir à ton sujet.

Mais je déteste l'ironie ! L'ironiste ne s'implique pas, il ironise pour sa propre satisfaction. Alors que l'humoriste pense aux autres. Et puis, je n'aime pas la distance de l'ironiste... C'est pourquoi je n'irai jamais déposer un objet ready made dans un espace. Je n'ai pas cette distance amusée, ou plutôt je n'ai pas envie de rire de ce rire-là...

Il y a quelqu'un que tu admires beaucoup, et qui se situe justement à l'opposé de cet esprit-là, c'est George Grosz.

Il t'intéresse autant, je suppose, pour son dessin que pour ses positions politiques.

ces qualificatifs... Ce pourrait être pour moi la définition de l'artiste.

Ce dont on se rend compte en t'écoulant, c'est que tu es très attaché au motif.

Oui, c'est pourquoi je m'intéresse aussi à Léger. Au moment où Braque et Picasso peignent des compotiers et font le portrait de leurs collectionneurs, Léger représente des marins, des soldats. Il produit immédiatement l'articulation entre les catégories formelles du cubisme et ce qu'il voit dans la rue. Léger ouvre au monde. Son travail est pour moi un cours de dessin fantastique. Ce n'est pas pour rien qu'il renvoie à David et à Ingres. Je dirais qu'il y a chez lui une gestion humaniste de la forme : par exemple, il peint une roue de vélo et la déforme au profit de la jambe de femme qui se trouve à côté, ou bien il confère une charge humaine à la fleur que tient la femme. Les *Fleurs carnivores* sont un souvenir de cette humanisation des objets.

it while they are in turn affected by its skeletal character. In a way, there's not much difference between a drawing and a skeleton. Indeed, people learn to draw using skeletons. Drawing is important for me because it allows me to reduce things to a nothingness, a degree zero, a silence which is a springboard. This degree zero can have a duration, as it does in *Professeur Suicide*, where I try to hold spectators' attention for 10 minutes. These moments of glaciation, of immobilization and ossification are very sad but essential, the prerequisite for speech. I need to have all the elements die in the drawing in order to revive them afterwards.

Your drawing style is reminiscent of comic strips, of humorous cartoons in the popular press.

I use this kind of drawing out of a need to work fast, but I'm not quoting or appropriating here. The comic strip invention of the outline is a great thing. With that alone I can give my figures all the expressions I want: sadness, gaiety, astonishment, etc. I really like the way

J'ai surtout pensé à Léger en voyant les dessins animés que tu as réalisés récemment. Ils évoquent non seulement le Ballet mécanique, mais également ces dessins de gants, de mouchoirs, de racines, que Léger a faits dans les années 1928-30...

Léger fait partie de mon fonds d'images, mais je peux aussi bien utiliser le vélo qu'il a peint ou un vrai vélo ou que le vélo de n'importe qui. Ce que je veux dire c'est qu'il ne s'agit pas de citation.

Qu'est-ce qui t'a conduit à faire des dessins animés ?

J'avais besoin de repartir du dessin, de remettre le dessin en mouvement dans mon travail. Animer du dessin, c'est – au sens propre – lui donner du souffle. Mes sculptures sont aussi, d'une certaine manière, du dessin qui anime : ce sont des dessins

que je gonfle, auxquels je donne une ampleur. On retrouve le thème des ballons, de l'air... Ces dessins se présentent un peu comme un divertissement. Ils ont quelque chose de joyeux...

Ca tient à leur côté carne, j'en prenais un des films et que je le développais sous la forme d'une sculpture dans l'espace, on retrouverait sans doute ce caractère d'ossification dont nous parlions. L'ensemble de ces dessins animés forme toutefois un film qui constitue beaucoup plus, je crois, qu'un carnet de notes. On peut tout à fait voir le film du début à la fin comme n'importe quel film qu'on regarde devant son poste de télévision. Quelqu'un m'a même dit que le film des *Mousquetaires* qui achève la série se terminait à l'eau de rose... C'est possible qu'il y ait un côté «sucré»... Mais je préfère que les gens se reconcilient à la fin du film plutôt qu'ils s'entretenant...

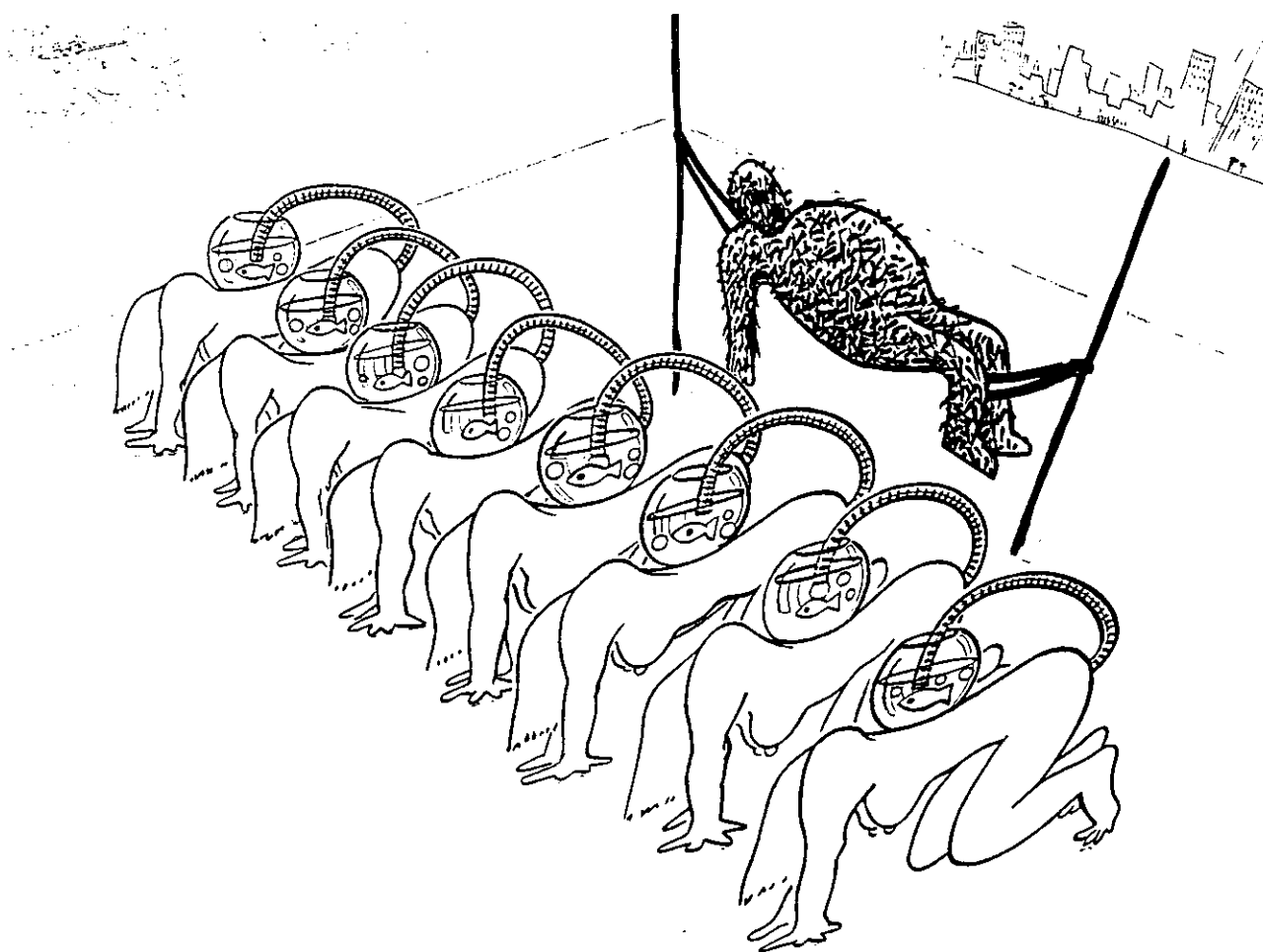
Rodin handled the faces and postures of his *Burgers of Calais*, the variety of their expressions. Obviously, there were no comics then, but I am after exactly the same effect.

Artistic Responsibility

To come back to the question of humor, what you have said in this interview totally contradicts the image your work might be taken to suggest, that of an ironist.

But I hate irony! The ironist avoids involvement, ironizes for his own satisfaction, whereas the humorist thinks of others. Besides, I don't like the ironist's detachment. That's why I will never go and put a ready-made in any space. I don't have that amused detachment, or rather, I don't want to laugh like that.

One artist you admire greatly, and who is the antithesis of that kind of wit, is George Grosz. I imagine he interests you as much for his



«Les silhouettes» 1991 Acrylique sur médium 800 x 300 x 220 cm (Exposition à la galerie Ghislaine Hussenot, Paris) The Silhouette. Acrylic on fiber board

C'est la performance que cela représente qui m'épate. Ces films dénotent une grande virtuosité. T'ont-ils demandé beaucoup de travail ?

Pas spécialement. Ils sont réalisés de manière très artisanale, avec ma seule énergie du moment mise au service d'effets magiques. J'avais envie de prendre le contrepied de la technicité déployée par l'art vidéo. Ces films ne racontent rien, leur «scénario» se réduit à une petite suite d'images, et pourtant il en résulte du plaisir pour le spectateur. Plaisir de la surprise et de la devinette quand il s'aperçoit, par exemple, que les *Mousquetaires* ont été réalisés avec des allumettes filmées directement sur la table lumineuse. Je me suis bien sûr souvenu de Méliès en faisant ces films. Il m'intéresse tout autant que Fernand Léger, lui qui était magicien et a inventé toutes les catégories du cinéma. Ces effets de magie, je les recherche aussi dans les sculptures ; le mécanisme des *Fleurs carnivores* se décliche sans qu'on s'y attende, la *Pieuvre* ne touche pas terre, etc.

Le collage, une activité honteuse

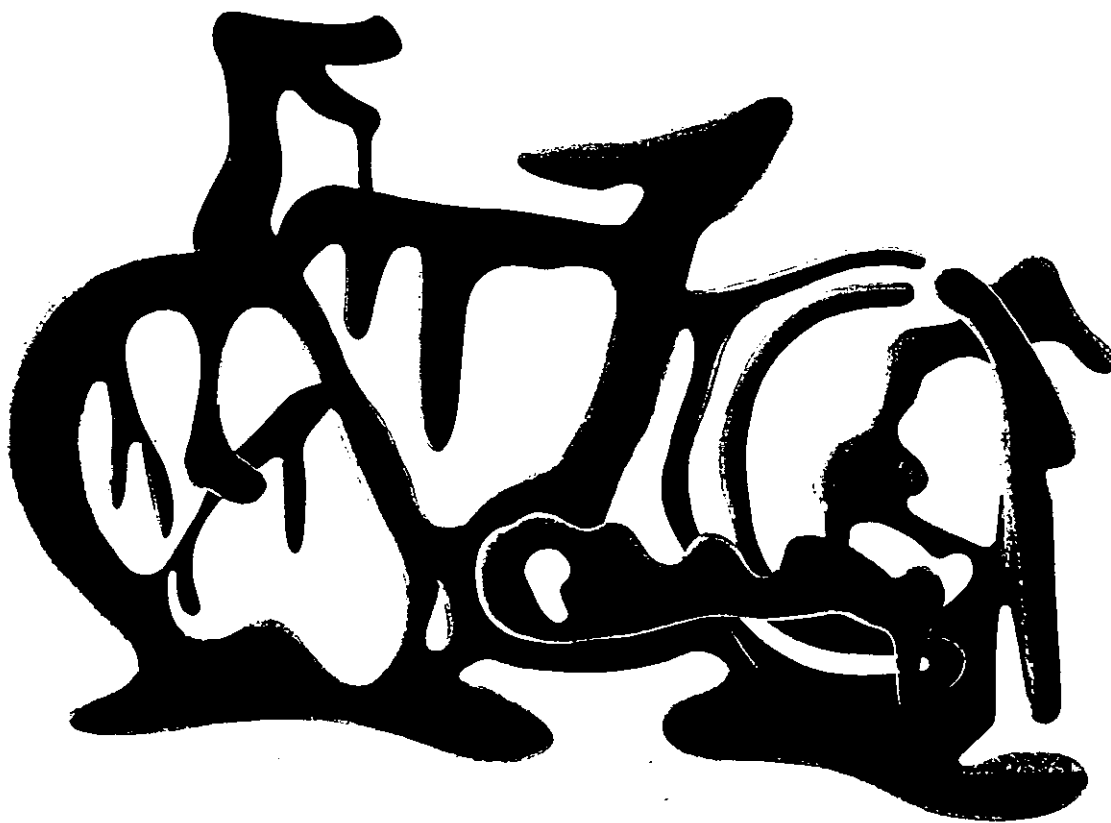
J'ai toujours eu l'impression qu'on ne pouvait comprendre ton travail que si on l'appréhendait au premier degré, mais la plupart des gens entendent le premier degré comme quelque chose de négatif...

Pour qu'il y ait un second degré, il faut qu'il y ait un premier degré. C'est là le vrai travail et c'est ça mon travail. Beaucoup de gens continuent à penser l'art sous le signe de la métaphore, du *process*, de la déconstruction, du collage. Les techniques de montage d'images ont eu leur utilité quand il s'agissait de critiquer la perspective et la narrativité ; mais ce sont aujourd'hui des procédés révolus. J'ai fait un dessin intitulé *le Collage est une activité honteuse*, car je considère qu'on ne peut rien critiquer avec les formes du passé. Dans mon travail, les scènes sont pensées en bloc. Nous parlions des *Bourgeois de Calais* : il y a une adéquation parfaite entre ce que l'histoire raconte et sa mise en forme. C'est une image brute, le contraire d'un montage.

drawing as for his political positions?

Yes, of course, both. I am fascinated by the way Grosz uses the weapon of drawing to express horror. What a draftsman! With a few pen-strokes he manages to persuade us that the streets of Berlin are exactly the way he represents them. His drawing has the same immediacy as a photograph. It took a fair amount of courage to do what he did when his colleagues were painting bourgeois portraits. What's more, his work and his political position really match up. At the same time, he was constantly worried about living comfortably, about not dying of hunger or being killed by rival gangs.

The beauty of his drawings is due to this extreme urgency. I am also extremely fond of Beckmann, particularly his self-portraits. He has a very pessimistic vision of his contemporaries but his painting expresses such love for them that it has a manifest power to redeem. Personally speaking, I wouldn't like to make works that were just beautiful. I believe in artistic responsibility. I am happy to be called a humanist or moralist. You might say that was my definition of an artist.



«Le vélo». 1985. Acrylique / toile. 130 x 197 cm. (Collection Musée national d'Art moderne, Paris). *The Bicycle*. Acrylic on canvas

Tu sembles très critique à propos de l'art d'aujourd'hui.

Rien ne paraît devoir exister aujourd'hui en dehors du ready made. Il gaine tout. On est un peu comme au 19^e siècle, quand seul le nu mythologique était admis... Faire des remake ou réécrire Platon sur un cube de plexiglas pour en imposer au spectateur avec un savoir que les gens possèdent à peine, c'est une signe d'impuissance. Pour appréhender mon travail, on n'a besoin d'aucun savoir. Une exposition, comme son nom l'indique, doit se projeter sur vous et non vous tourner le dos. L'art n'est ni une affaire de spécialistes, ni une affaire de professeurs. Si c'est beau, c'est beau pour tout le monde. Art ou pas. ■

(1) Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, décembre 1995 - janvier 1996.

(2) Entretien avec Nicolas Bourriaud, *Documents* n°6, automne 1994

ALAIN SECHAS

Ne en 1955 à Colombes / Born 1955, Colombes (France)
Vit et travaille à Paris / Lives and works in Paris

Expositions personnelles récentes :

Recent personal shows:

1992 Hôtel des arts, Paris

1993 Galerie Albert Baronian, Bruxelles

1994 Théâtre d'Evreux / Frac Auvergne, Mauriac

1995 Institut français, Rome / Le Creux de l'Enfer, Thiers /
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris

1996 Représente la France à la Biennale de Sao Paulo,
Brésil / French selection, Sao Paulo Biennial

Listening to you talk, it is clear that the figure is very important to you.

Yes, that's why I'm also interested in Léger. When Braque and Picasso were painting fruit-dishes and doing portraits of their collectors, Léger was representing sailors and soldiers. From the outset, he found a way of articulating the formal categories of Cubism with what he saw in the street. Léger opens up a new world. For me, his work is a fantastic lesson in drawing. There's nothing gratuitous in his references to David and Ingres. I would say that he represents a humanist approach to form. For example, he paints a bicycle wheel and deforms it to allow for the leg of the woman standing next to it, or he will give a human quality to the flower that woman is holding. *Les Fleurs carnivores* are a recollection of this humanist handling of objects.

What most reminded me of Léger were the cartoons you made recently. They evoke his Ballet mécanique, but also the drawings of gloves, handkerchiefs and roots that Léger did in the years 1928-30.

Léger is part of my reservoir of images, but I could just as well be using a real bicycle or anyone else's bicycle as the one he painted. What I mean is that it is not about quotation.

What led you to do cartoons?

I needed to move on from drawing, to get drawing moving in my work. To animate drawings is, literally, to give them breath. In a sense, my sculptures are also drawings that I animate: they are drawings that I inflate, that I endow with bulk. We come back to this theme of balloons, air.

These drawings are presented a bit like an entertainment. There is something joyous about them.

That is because of their notebook aspect. If I took one of the films and developed it as a sculpture in space, one would no doubt come back to this ossified quality we were talking about. And yet, taken together, these cartoons do form a film that constitutes much more, I believe, than a notebook. It is perfectly possible to watch the film from beginning to end as you would any film on your TV. Someone even told me that the film *Les Mousquetaires* (The Musketeers) has a sentimental ending. It may have a "syrupy" side to it. But I'd rather the people made it up at the end of the film than kill each other.

I wouldn't say it was "syrupy." It's more the performance involved that amazes me. These films manifest great virtuosity. Did they take a lot of work?

Not especially. They were made in a very modest way. I put whatever energy I had at the time into the magic effects. I wanted to get

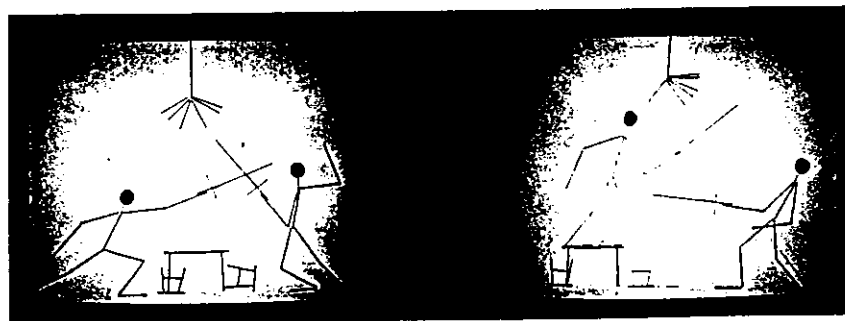
Collage Is a Shameful Activity

I have always felt that your work could only be understood if one read it literally, but most people consider this kind of directness as something negative.

But you can't have irony without sincerity, directness. That is what work should be about, what I aim for. Many people still think of art in terms of metaphor, process, deconstruction and collage. Montage techniques can be usefully applied to images when you are trying to critique perspective and narrative, but today they are outmoded, even reactionary procedures to use. I did a drawing entitled *Le Collage est une activité honteuse* (Collage is a Shameful Activity) because I consider that you cannot criticize things using the forms of the past. I always have an overall idea of scenes. We spoke about *The Burghers of Calais*: there is a perfect match between the subject of the story and its formal presentation. It is an unadulterated image, the antithesis of collage.

You seem extremely critical of current art.

It's as if nowadays only the ready-made had a right to exist. It's everywhere. It's rather like the 19th century, when only mythological nudes were permissible. Producing remakes or rewriting Plato on a cube of Plexiglas in order to impress spectators with a culture that people can barely grasp is a sign of impotence. You don't need to know anything to



«Petits films d'animation» (extraits). 1995. Film vidéo composé de 22 séquences. *Short animated films (extracts)*

away from the technicality deployed in video art. These films tell no story, their "script" is just a small sequence of images, and yet they do give spectators pleasure. There is the pleasure of surprise and puzzles, for example, when they realize, that the *Mousquetaires* were made by filming matches on the slide table. Naturally, I thought of Méliès when I made these films. He is someone who interests me just as much as Léger, as a magician and as the inventor of all the different categories of cinema. I also aim for these magical effects in my sculptures: the mechanism of the *Fleurs carnivores* is triggered when you least expect it, the *Pieuvre* (Octopus) doesn't touch the ground, and so on.

understand my work. As the word implies, an exhibition should reach out towards you, not turn its back on you. Art is not a matter for specialists or professors. If it's beautiful, it's beautiful for everybody. Art or not art. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Ghislaine Hussenot Gallery, Paris, December 1995-January 1996.

(2) Interview with Nicolas Bourriaud, *Documents* 6, fall 1994.

Catherine Francblin is a Paris-based art critic.

ALAIN SECHAS

Né en 1955 à Colombes, France
Vit et travaille à Paris

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1984 "SAFE", Hagondange
- 1985 Galerie Crousel-Hussenot, Paris
- 1987 Galerie Wittenbrink, Munich
A.P.A.C., Nevers, France
- 1988 Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
Galerie Albert Baronian, Bruxelles
- 1990 La Criée, Halle d'Art Contemporain, Rennes, France
- 1991 Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
- 1992 Hôtel des Arts, 11 rue Berryer, Paris
- 1993 Galerie Albert Baronian, Bruxelles
- 1994 Théâtre d'Evreux, Evreux
"La Pieuvre", FRAC Auvergne, Mauriac, Le Puy en Velay
- 1995 Institut Français, Rome
Centre d'Art "Le Creux de l'Enfer", Thiers
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
- 1996 Biennale de Sao Paulo, Brésil
Musée d'Art Contemporain de Lyon
- 1997 Fondation Cartier, Paris
"Super-Chaton" au collège G. Péri de Bezons, commande publique de Conseil Régional du Val d'Oise
- 1998 Galerie Camargo Vilaça, Sao Paulo, Brésil
Culturgest, Lisbonne, Portugal
"Une Exposition à Cheval", Le Parvis, Centre d'Art Contemporain, Tarbes - Pau

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1985 "Rendez-vous", Lothringer Strasse, Munich
TRIGON 85 "Synonyme für skulptur", Graz
Galerie Crousel-Hussenot, Paris
- 1986 "Contained Attitudes", Artist's Space, New-York
- 1987 Galerie Crousel-Hussenot, Paris
- 1988 Oeuvres du FRAC Rhône-Alpes, Villa du Parc, Annemasse
"Manufrance", Saint-Etienne
- 1989 Theatre Garden Bestiarium, ps1, New-York
Teatrojardin Bestiarium, Teatro Lope de Vega, Séville
Bestiarium jardin Théâtre, Confort Moderne, Poitiers
- 1990 Fonds National d'Art Contemporain, Acquisitions, 11 rue Berryer, Paris
"Ligne de Mire", Fondation Cartier, Jouy-en-Josas
"Aperto", Biennale de Venise
- 1991 FRAC Poitou-Charentes, Hôtel Saint-Simon, Angoulême
"L'Amour de l'Art" Biennale d'Art Contemporain, Lyon
"L'objet de la sculpture", Rotonda Della Besana, Milan
- 1994 "Le Saut dans le Vide", Moscou
Exposition de la Fondation Cartier, Séoul, Corée
- 1995 "Toys", Galerie Jousse-Seguin, Paris
"Histoire de l'infamie", Venise, Montluçon
"Cosmos", Magasin, Grenoble
- 1996 Collection du FRAC Rhône-Alpes, Magasin, Grenoble
"Variations op.96", Collection du FRAC Poitou-Charentes, Musée de Cognac
- 1997 "Images, Objets, Scènes", Le Magasin, Grenoble
"Made in France 1947-1997" collection MNAM Centre Georges Pompidou
"Heureux le visionnaire" exposition Ministère de la Culture
"Histoire de voir", mécénat, Fondation Cartier, Bordeaux
"Animator" film vidéo réalisé en collaboration avec les étudiants des Beaux-Arts de Nîmes

- Biennale de Kwangju, Corée du Sud
 Biennale de Cétinié, Monténégro
 "Drôle d'histoire" Halle de Pont en Royans
 "Dans chien il y a ..." Le Parvis, Centre d'Art Contemporain, Tarbes-Pau
 "Dramatically Different", Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble
 1998 Galerie Emmanuel Perrotin, Paris
 "Premises" Guggenheim Museum SoHo, New-York

BIBLIOGRAPHIE

Magazines

- 1986 Patrick Javault, *Artistes* n°16
 1987 Patrick Javault, *Art Press* n°111
 1988 Aomi Okabe, *Bijutsu Techo* n°600, octobre
 1990 Maïten Bouisset, "Aperto, l'autre Biennale" *Beaux-Arts Magazine*
 1991 Sylvie Philippon, "Alain Séchas, les images d'un livre d'inepties", *Kanal* n°12/13
 Ramon Tio Bellido, "Les cérémonies d'Alain Séchas", *Beaux-Arts* n°91
 Olivier Zahm, "Alain Séchas, Galerie Ghislaine Hussenot", *ArtForum*, vol.30 n°1
 Sylvie Philippon, "Alain Séchas", *Artefactum* n°40
 Paul Ardenne, *Art Press* n°162
 Michèle Cône, *Arts Magazine* Vol.66 n°2
 Eric Troncy, *Flash Art*
 1992 Hervé Legros, *Art Press*, avril
 "Kitsch-Art", Gregory Fuller, ed. Dumont
 1995 Catherine Millet, *L'Art Contemporain en France*
 1996 Jeff Rian, *Flash Art*, juin
 Catherine Francblin, *Art Press*, avril
 Josiane Savinau, *Le Monde*
 Patrick Javault, *Omnibus*, "On ne meurt pas comme ça !"
 Catalogue de l'exposition de la Biennale de Sao Paulo, Laurence Gateau
Sélection d'articles parus durant la Biennale de Sao Paulo :
 Claudia Thevenet, *Jornal de Brazil* 13/10/96
 Angélica de Moraes, *O Estado de Sao Paulo* 15/03/96
 Monica Maja, *Fhola de Sao Paulo* 18/03/96
 Liane Faccio, *Diario Popular* 05/10/96
 Luiz Paulo Bavarelli, *Jornal da Tarde* 10/10/96
 Adélia Maria Lopez, *O Estado do Parana* 27/10/96
 Luiz França, *Revista go where ?*, SP oct-nov 96
 Antonio Gonçalves Filho, *O Estado de Sao Paulo* 03/10/96
 1997 Elizabeth Lebovici, "L'Art félin de Séchas", *Libération* n°4943
 Jesse Brouns, *De Morgen*, 29/04/97
 Jeff Rian, *Frieze*, 08/97
 Catalogue Art Contemporain, Gilbert Brownstone, ed.
 Catalogue du Centre National des Arts Plastiques, "Heureux le visionnaire"
 Entretien avec Yves Brochard "Des élèves à l'oeuvre", vol.6, FRAC Pas-de-Calais
 Biennale de Kwangju, catalogue

Catalogues

- 1986 "Rendez-vous", Guy Walter, Munich, Lothringer Strasse
 1988 "Alain Séchas", Patrick Javault, APAC Nevers, France
 1992 "Alain Séchas", Ramon Tio Bellido, Guy Walter, Nicolas Bourriaud, Patrick Javault,
 Sylvie Philippon, ed. Hôtel des Arts, Paris
 1996 "Alain Séchas, XXIIIe Biennale Internationale de Sao Paulo", conversation avec Jean-
 Philippe Antoine, Association Française d'Action Artistique, édité avec le concours du
 Centre d'Art Contemporain "Le Creux de l'Enfer", Thiers

Alain Séchas

Les fleurs carnivores

1991-1993

Polyester, inox, médium, acrylique, moteurs électriques

1300 x 200 x 240 cm

