

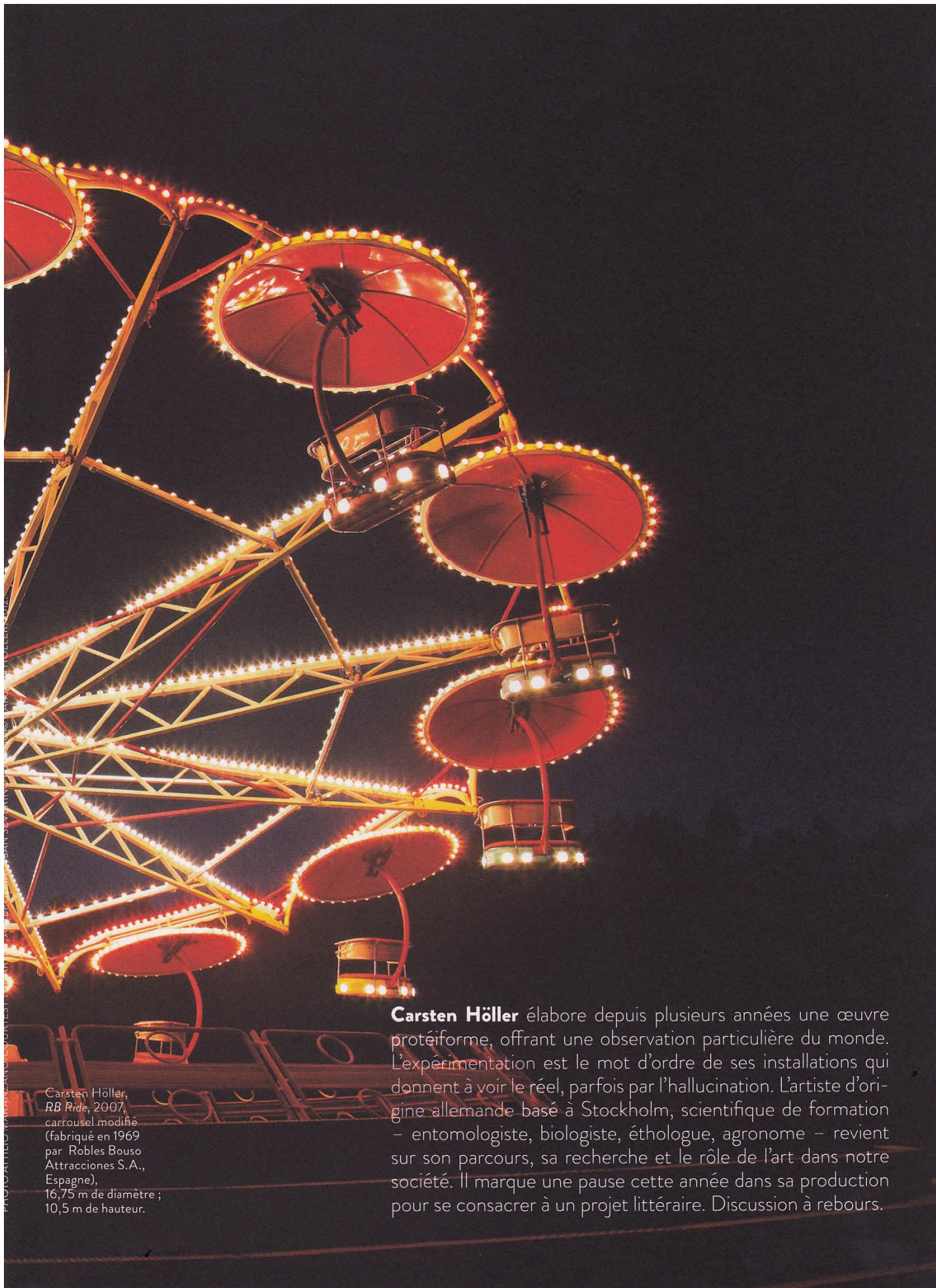
Sabbat entretien



# LE SABBAT OU LA PRISON

ENTRETIEN DE **CARSTEN HÖLLER**  
AVEC **JÉRÔME SANS**

Le Sabbat ou la prison, Jérôme Sans, L'Officiel Art n°3, Septembre-Octobre-Novembre 2012,  
p.128-136



Carsten Höller,  
*RB Ride*, 2007,  
carrousel modifié  
(fabriqué en 1969  
par Robles Bouso  
Attracciones S.A.,  
Espagne),  
16,75 m de diamètre ;  
10,5 m de hauteur.

**Carsten Höller** élabore depuis plusieurs années une œuvre protéiforme, offrant une observation particulière du monde. L'expérimentation est le mot d'ordre de ses installations qui donnent à voir le réel, parfois par l'hallucination. L'artiste d'origine allemande basé à Stockholm, scientifique de formation – entomologiste, biologiste, éthologue, agronome – revient sur son parcours, sa recherche et le rôle de l'art dans notre société. Il marque une pause cette année dans sa production pour se consacrer à un projet littéraire. Discussion à rebours.

**Jérôme Sans : Comment définiriez-vous votre travail artistique ?**

**Carsten Höller :** C'est difficile à dire. Mon travail se refait, se réinvente chaque jour. En réalité, je ne sais pas moi-même ce que je fais, mais, dans un sens, heureusement, car sinon je résoudrais trop de problèmes. Mon travail consiste d'un côté à ne pas trop savoir et de l'autre, à être très précis, dans la mesure où j'essaie de finaliser la méthode pour y parvenir. C'est toujours très délicat de mettre ces deux aspects en correspondance.

**Peut-on peut dire que votre travail est, au départ, à la limite de l'art et de la science ? Une sorte d'aller-retour entre ces deux dimensions ?**

Je n'ai pas recours à la science, c'est-à-dire à une logique scientifique. Même si mon travail artistique s'en rapproche parfois, l'idée est malgré tout de faire quelque chose de très différent et éloigné de la science. La science comporte en elle une certaine logique, fondée sur une méthodologie bien définie. A partir d'une hypothèse, d'une idée, une formulation, se développe une recherche pour tenter de trouver une réponse à la question. L'artiste n'agit pas de la sorte. Il emploie des moyens très différents. La méthodologie n'est pas du tout la même. L'artiste n'essaie pas de trouver un résultat, ni de décrire la réalité, mais plutôt de l'"ouvrir", de trouver d'autres chemins, qui s'éloignent de celui dans lequel nous nous trouvons actuellement. On peut comparer la science et l'art jusqu'à un certain point, mais sans aller trop loin. Ce sont deux royaumes très distincts.

**La notion d'expérience est malgré tout très présente dans votre univers.**

Oui, mais dans mon travail, l'expérience est d'abord personnelle, subjective. Tandis que la science va à l'encontre du subjectif. Elle cherche plutôt à éliminer cette dimension subjective. On observe, on manipule, on établit des connexions entre des résultats que l'on collectionne. Et au final, c'est moins la personne qui compte que le résultat. Ces résultats peuvent être interprétés avec une certaine liberté. Mais l'expérimentation artistique est d'une autre nature. Elle est l'expression d'une expérience personnelle, ce qui est généralement défendu dans le domaine de la science.

**Est-ce la raison pour laquelle vous êtes passé de la science à l'art, de ce monde construit, particulier, à cette dimension plus personnelle ? Pour inventer d'autres mondes ?**

Il y a beaucoup de raisons qui ont provoqué ce changement. C'était effectivement assez frustrant que dans la science, la façon dont on voit les choses personnellement n'a aucune importance. Et de comprendre que l'expérience que l'on fait soi-même – en expérimentant – n'a aucune importance non plus. Lorsqu'un scientifique travaille plus d'une vingtaine d'années dans un domaine dont il devient un doyen, en quête de quelque chose, il peut parler un peu plus librement. Mais au départ c'est absolument impossible, voire défendu. Cette attitude envers la vie est une façon de s'exprimer qui ne s'intéresse pas à l'individu. Les scientifiques cherchent la vérité, l'objec-

tivité, la prédiction. Mais l'humain n'apporte rien sauf, peut-être, comme sujet d'expérimentation. Tandis que dans le domaine de l'art, on trouve des caractères plus "excentriques", qui jouent pleinement avec cette idée de l'individu. Il y a là une différence fondamentale avec la science.

**Comment définiriez-vous votre monde ? Un monde d'imaginaire ? Un monde de l'inconscient ? Un gigantesque laboratoire ?**

J'utilise ma vie personnelle comme territoire d'expérimentations. Devenir artiste était une sorte d'essai. Je ne savais pas si ça allait fonctionner, si j'allais aboutir à quelque chose. Je ne suis d'ailleurs toujours pas sûr d'avoir abouti à quelque chose. Mais j'ai essayé. Et cet essai m'a amené à énormément de choses. Au début, je voyais les choses différemment. J'avais l'idée que, derrière tout ce que l'on voit dans les expositions, se dissimulait quelque chose de grand, sans doute incompréhensible pour ceux qui ne sont pas des initiés, et développent une certaine naïveté par rapport à cela. Mais je pensais qu'en s'y intéressant, en comprenant et percevant ce langage de l'art, on aurait alors accès à ce "grand monde" qui se trouve derrière, caché. Mais, après toutes ces années, pour être sincère, je pense que ce "grand monde" n'est pas vraiment un monde qui se trouve derrière la pièce, derrière la salle d'exposition. Il est peut-être seulement chez l'artiste, dans sa pensée. Il n'est pas dans l'objet. Nous sommes arrivés au bout d'un chemin où l'on essayait, pendant un certain temps, de produire quelque chose de représentatif : l'objet de l'art qui représente le monde de l'artiste ou autre chose. Aujourd'hui, c'est une stratégie qui ne fonctionne plus. Communiquer la recherche artistique à travers un objet ou une

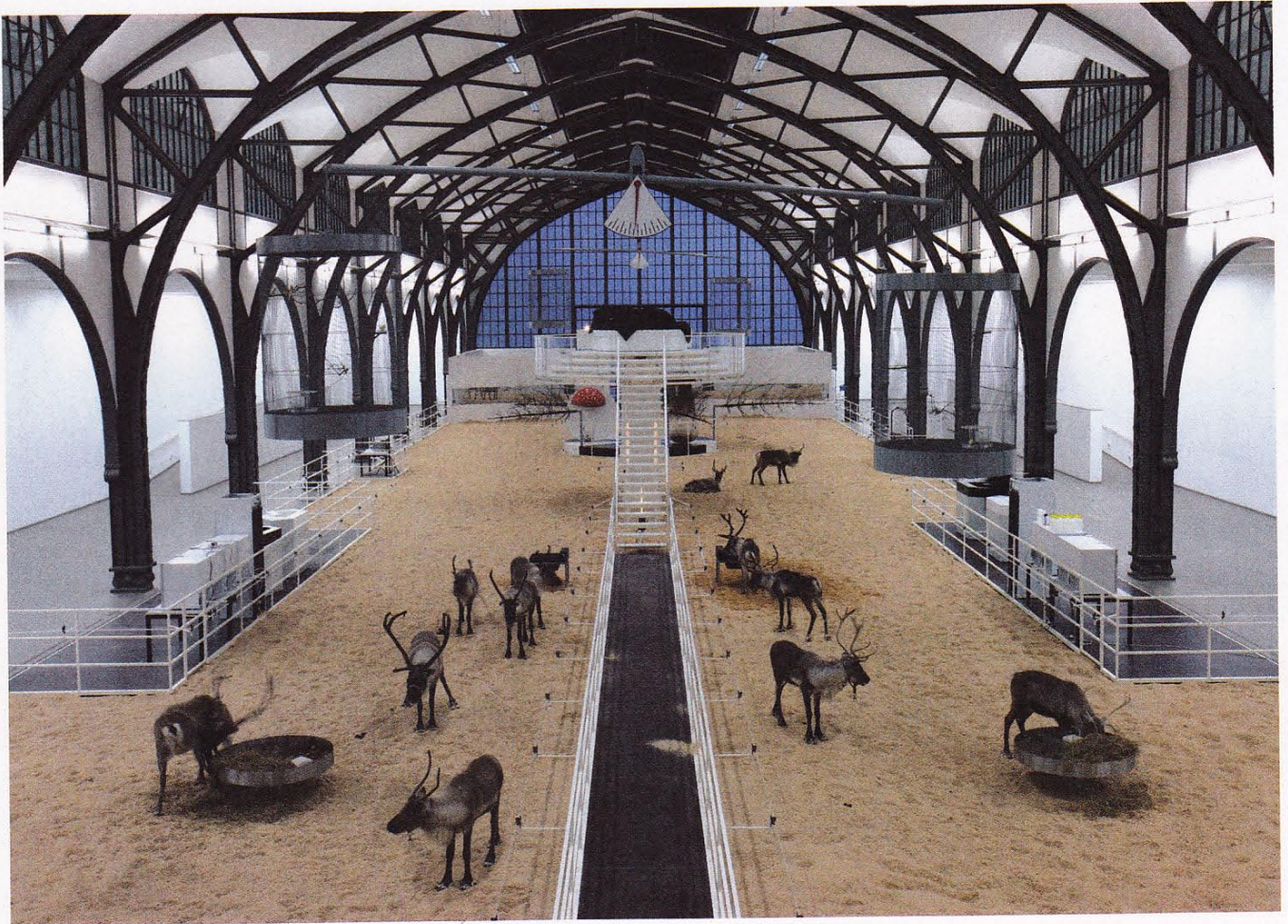
exposition me semble erroné. La recherche en art ne se communique pas de la sorte. L'idée que l'artiste communique quelque chose doit être remise en question. Que fait l'artiste de plus que les autres ? Pas grand-chose. Pourtant, on peut dire que l'artiste est quelqu'un qui, dans une certaine société, a la permission de s'exprimer en son nom, d'expérimenter pour voir où ces tentatives aboutissent et si elles peuvent être utiles.

**Vous avez réalisé plusieurs œuvres lumineuses qui jouent avec nos perceptions, créent des vertiges, provoquent des hallucinations. Il se dégage ainsi de votre travail une véritable pensée de l'expérimentation. Quelle place tient le spectateur dans votre œuvre ?**

Dès le début, lorsque j'ai commencé à réaliser des œuvres de ce type, je les ai nommées "objets d'art". Mais il s'agit davantage d'outils qui permettent de faire une expérience spécifique. Quelque chose que l'on peut seulement expérimenter par et avec soi-même. Le spectateur ne peut en faire l'expérience que s'il se positionne face à l'objet : il ressent une influence qui, seulement ainsi, produit quelque chose en lui en dehors de toute limite, en fonction de son histoire personnelle, de ce qu'il est, dans quel état il se trouve, comment il ressent les choses. L'œuvre agit comme un film de-



Carsten Höller photographié par John Scarisbrick.



Carsten Höller, *Soma*, 2010, installation globale : 17,35 x 72,26 x 10,5 m.

**“JE NE PRODUIS PAS D’IMAGES  
CHEZ LE SPECTATEUR, MAIS  
SEULEMENT LA POSSIBILITÉ  
POUR LUI DE SE CRÉER  
SES PROPRES IMAGES.”**

vant lequel il faut s’exposer pour voir les images qui se créeront en nous. Les spectateurs sont les producteurs de ces images qu’ils emmènent avec eux.

**Mais en tant que spectateurs, il me semble que nous ne sommes pas exposés de manière frontale à un tableau, une photographie, ou un film. On se trouve immergé dans une expérience qui provoque des réactions mentales, physiques.**

Oui, c’est dans ce sens que j’utilise la métaphore du film, comme une surface exposée à la lumière. Le spectateur exposé à cette expérience lumineuse développe lui-même son film pour produire dans son laboratoire personnel des images qui lui seront propres. Moi, l’artiste, je ne produis pas d’images chez le spectateur mais seulement la possibilité pour ce spectateur de se créer ses propres images.

**Vous avez inventé un certain nombre de dispositifs proches de l’entertainment et des parcs d’attractions, comme vos fameux cinq toboggans à la Tate Modern ou vos carrousels. Plus que des jeux collectifs, il me semble qu’ils sont d’abord des vecteurs de confusions kinesthésiques pour se perdre seul ou à plusieurs. Qu’en pensez-vous ?**

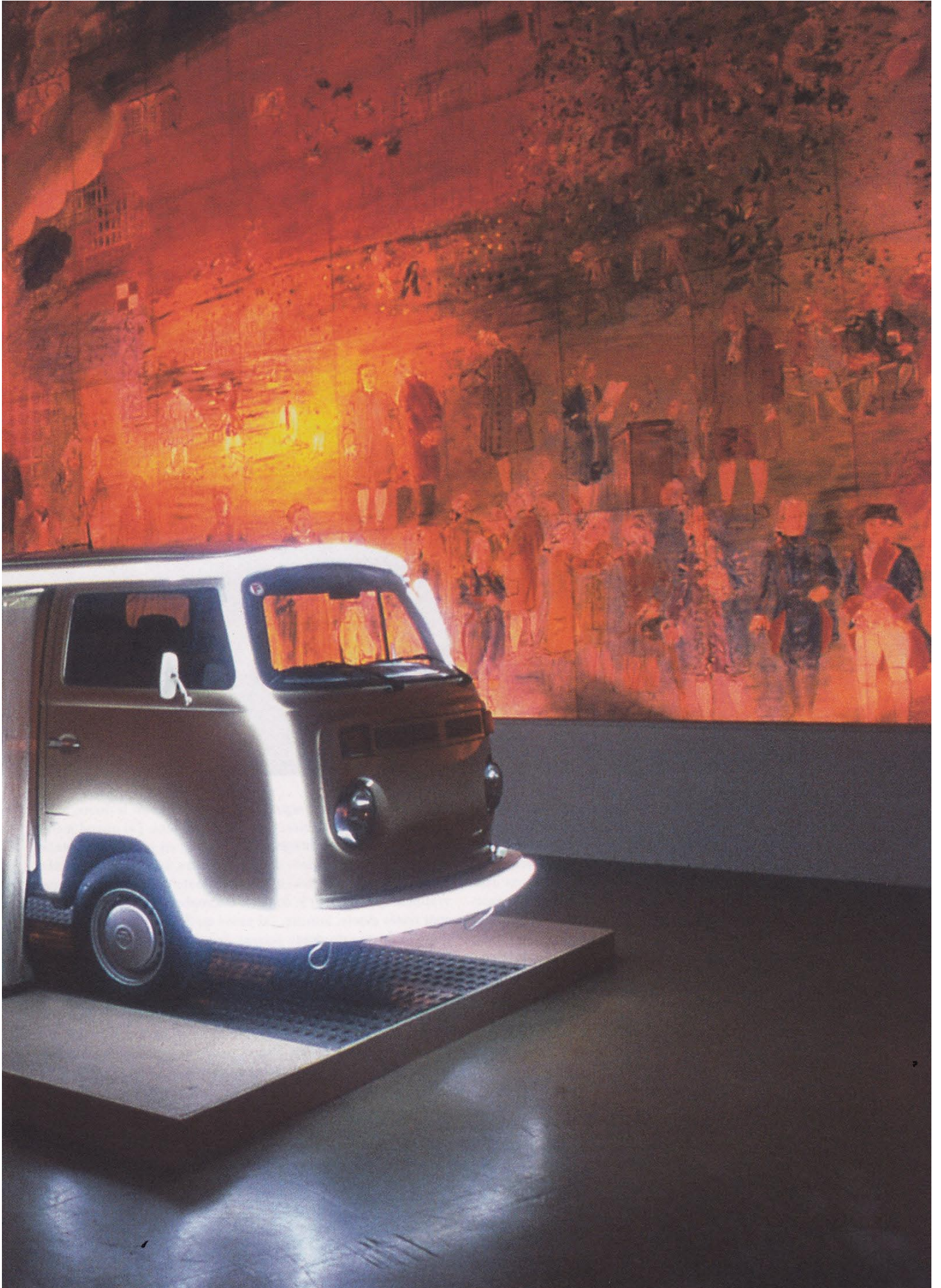
Oui, je suis d’accord, je les appelle d’ailleurs des “machines de confusion”. Or, il est significatif de noter la façon dont la forme de confusion produite par ces machines a été modifiée par mon intervention. Les carrousels dans les parcs d’attractions, construits pour tourner à grande vitesse et ainsi secouer le corps, créent une confusion très différente s’ils tournent très lentement. Les toboggans, sortis de leur royaume principal qu’est le jardin d’enfants, deviennent des machines de confusion/réflexion s’ils sont utilisés par des adultes et si l’expérience de la glissade est suffisamment longue pour pouvoir donner du temps à la réflexion. J’aime bien la phrase de Roger Caillois pour décrire cette sensation quand il parle du vertige dans *Les Jeux et les hommes* : “détruire la stabilité de la perception et infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse.”

**L’hallucination est un phénomène qui vous intéresse, et à partir duquel vous avez développé un certain nombre de travaux.**

Proposer de s’exposer à la lumière, à la glissade ou au tournoisement est l’un des aspects de mon travail. Provoquer des états de confusion



Carsten Höller  
et Rosemarie  
Trockel, *Mückenbus*  
(Mosquito Bus), 1996,  
objets trouvés, van  
Volkswagen®, lampe  
(tente nylon, PVC,  
drap coton, mousse,  
ruban adhésif),  
4,5 x 1,9 x 2,4 m.





Carsten Höller,  
Baja Buggies, 2006,  
carrousel modifié  
(fabriqué vers 1970  
par Antonio Zamperla,  
Italie), 5 m de  
diamètre,  
3,45 m de hauteur.

à travers une certaine façon de voir les choses en est un autre. C'est une confusion spécifique que j'appelle "la confusion du plus grand que 1". Il ne s'agit pas d'un dualisme, ni de la difficulté du choix, mais d'avoir la possibilité de ne pas choisir. Pour y arriver, il faut tout d'abord se débarrasser de ses certitudes. Nous vivons dans une époque et dans une société qui continue de produire énormément de certitudes. Il semble que nous voyons tous le monde d'une façon assez similaire, et nous ne pouvons rien faire contre cela aujourd'hui. Il n'y a pas de révolution dans ce sens qui pourrait avoir lieu. En revanche, on peut essayer de réduire la quantité de certitudes que nous avons. Ce qui permettrait de rendre visible d'autres "endroits mentaux" où l'on peut se promener ; des endroits inaccessibles à cette forme de certitude. En ce sens, mon travail est peut-être utile.

**Dans votre travail se trouve la récurrence de l'image du doute, une forme d'expression de l'incertitude. Je pense notamment au laboratoire du doute, créé en 1999 : un centre de recherche informel, où chacun pouvait faire part de ses hésitations...**

En effet, au début, j'étais davantage dans l'objet que je ne le suis maintenant. J'essayais de trouver une forme au doute. Mais je me suis rendu compte que le doute ne peut pas exister dans une forme.

Car une forme, même vague, ne peut pas contenir le doute, le représenter, sans le détruire. Cela n'a pas de sens. J'ai quand même voulu montrer mon intérêt pour le doute, en présentant notamment une voiture équipée de haut-parleurs, faite pour déambuler à travers la ville. Elle devait "semer le doute". Mais ne sachant pas vraiment quoi dire sur le doute, le microphone et les haut-parleurs sont restés muets. Ensuite, j'ai pensé qu'il était plus juste de produire le doute : un doute présent dans l'espace et qui, à un moment donné, s'expose. Et l'hallucination est une forme de doute. Aujourd'hui, je pense qu'il est important d'aller plus loin, de consacrer du temps à cette recherche. En ce moment, je travaille à l'idée d'une expédition de volontaires qui se réuniraient pour voir jusqu'où ils pourraient aller dans le domaine du doute, du manque de certitude, dans le fait d'avoir plusieurs possibilités en même temps, et d'être dans une autre perspective.

**C'est un développement à une autre échelle du laboratoire du doute.**

Cela devient plus sérieux car il ne s'agit plus d'un objet d'art représentatif mais bien d'une expérience à vivre ensemble. Il faut réfléchir à la bonne façon de la mettre en place. Il n'est pas évident que cela donne un résultat. Mais il est intéressant de tenter cette expérience.

**En parlant de ces expérimentations, votre travail entretient également un rapport presque familial avec les animaux : oiseaux, cochons, insectes, rennes, souris... Que vous apporte cette observation des animaux ? Que signifie-t-elle ?**

Les animaux sont la preuve qu'un autre monde existe. Il faut simplement les regarder. Ne pas comprendre l'animal alors qu'on l'observe est le moyen le plus évident de voir qu'il existe des choses qu'on ne peut vraiment saisir. L'animal vit dans un autre monde, nous pouvons l'observer mais nous n'y avons pas accès. Ainsi, les œuvres ou les architectures que j'ai réalisées auparavant avec Rosemarie Trockel étaient des "architectures spéciales" pour produire un regard guidé à travers l'objet, pour regarder l'animal.

**Vous-même vivez entouré de cages à oiseaux où évoluent des espèces spécifiques que vous avez sélectionnées à travers le monde. J'ai toujours été passionné par les oiseaux, c'est quelque chose que j'ai en moi. Il m'est impossible d'en expliquer les raisons. J'aime voir les oiseaux dans la nature, mais j'aime aussi les regarder dans les cages, j'en mange même parfois. C'est une relation que j'entretiens à tous les niveaux avec eux. Leur chant m'intéresse en particulier. Voilà pourquoi j'aime en avoir chez moi.**

**Ces oiseaux créent une sorte d'œuvre sonore improbable et incontrôlable. C'est une présence musicale tout à fait étonnante.**

C'est aussi une sorte de radio que l'on ne peut éteindre. Parfois, lorsque je suis au téléphone, je suis obligé d'aller dans une autre pièce car ils chantent sans arrêt. Mais quand je travaille, j'apprécie réellement leur chant. Particulièrement pour écrire, ça me met dans un état de détachement. J'ai choisi des oiseaux-chanteurs qui savent me chatouiller la cervelle.

**Je me souviens que pour certaines de vos œuvres vous aviez sélectionné des oiseaux très particuliers, qui enregistraient et reproduisaient d'autres sons.**

En 1994 et 1995 j'ai réalisé une exposition et un film à partir d'une histoire d'amour. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le comte allemand Johann Ferdinand Adam von Pernau était amoureux d'une jeune fille qui vivait dans le village voisin de son château. Mais cette jeune femme ne l'aimait pas. A cette époque, on pratiquait le *Minnesang*, le "chant d'amour" : le prétendant chante, avec sa guitare, sous le balcon de celle qu'il veut conquérir. Le comte avait composé une chanson pour cette jeune fille, mais cela n'y faisait rien. Il eut alors l'idée d'avoir recours à tous les jeunes bouvreuils, encore dans les nids des arbres du parc du château. Il leur apprit à siffler cette chanson qu'il avait composée. Il invita ensuite la jeune fille à une promenade dans le parc, où elle put entendre tout autour d'elle les bouvreuils qui avaient été relâchés et qui sifflaient ce chant partout. Elle tomba finalement amoureuse du comte.

Des chercheurs ont pu démontrer grâce à des oscillographes que les bouvreuils relâchés par le comte, qui se sont reproduits dans la nature ont, jusqu'à présent dans le parc du château, conservé dans leur chant quelques notes de cette fameuse chanson d'amour.

Le bouvreuil est une espèce particulièrement apte à reproduire les sifflements humains. La différence est pratiquement imperceptible. En Allemagne, jusque dans les années 1950, l'industrie dont la spé-

cialité était d'élever des bouvreuils en leur apprenant des chants précis était prospère. Ces oiseaux, une fois "éduqués", étaient vendus à prix d'or à des familles nobles à travers le monde, notamment aux tsars de Russie.

Il existe des imitateurs incroyables parmi les oiseaux. Le plus connu est le ménure superbe ou oiseau-lyre, qui vit en Australie et en Nouvelle-Zélande : il peut reproduire n'importe quel son, le bruit d'une tronçonneuse, une sonnerie de téléphone. C'est incroyable. Il existe aussi en Europe un oiseau que l'on nomme la rousserolle verderole qui ne chante que des imitations, sans avoir aucune note propre. Un oiseau des marécages, des zones humides, véritable petit chanteur. Lorsque ces oiseaux arrivent en France, ou même en Suède, suite à leur migration, en les écoutant, on peut déterminer où ils ont passé l'hiver, de quelle partie d'Afrique ou d'ailleurs ils viennent. Ils ont emporté avec eux le chant d'autres oiseaux qu'ils ont rencontrés pendant leur voyage. Ils racontent ainsi l'histoire de leur vie.

**Pour en revenir à cette notion d'hallucination, et ce rapport que vous entretenez avec la nature, le champignon est une forme iconique récurrente dans votre travail. Récemment, il a pris une forme plus plastique, que l'on a pu voir dans divers lieux d'expositions un peu partout. D'où vient cette fascination pour les champignons ?**

J'ai un rapport particulier aux champignons. Cela rejoint ce que je disais précédemment. On ne sait pas toujours très bien ce que l'on est en train de faire. C'est le cas avec mes œuvres inspirées par les champignons. Le champignon est, d'une part, raisonnable, mais aussi irrationnel, si bien que je ne le comprends pas bien moi-même. C'est comme si ce champignon me parlait et que j'essayais de lui parler en retour. Il y a quelque chose

**“LE CHAMPIGNON  
EST EN SOI UNE FORME  
SPECTACULAIRE QUI N'A  
AUCUN SENS, COMPARÉE  
AUX FLEURS ET AUX FRUITS.”**

d'étrange. Le champignon est en soi une forme spectaculaire, qui n'a aucun sens. En comparaison aux fleurs et aux fruits qui ont des formes spéciales mais qui ont une utilité (pour attirer les insectes vers le pollen, être mangé par l'animal pour amener ses semences dans un autre endroit, etc.), le champignon, lui, n'a, d'une certaine manière, aucun sens. Sa forme, son goût et sa toxicité ne répondent à aucune fonctionnalité – il suffirait d'une structure simple pour élever les spores du sol qui seraient alors emportés par le vent. Il existe pourtant une telle gamme de champignons, certaines dotées d'une grande toxicité parmi les différentes espèces. Ces caractéristiques en font quelque chose de très spécial, voire d' inexplicable.

Avec les champignons, on retrouve la théorie du "soma". L'histoire nous rapporte qu'un peuple indo-germain – disparu aujourd'hui – avait entrepris vers l'an 1000 avant notre ère un long voyage des steppes en Asie centrale, vers ce qui constitue maintenant l'Inde du Nord. La culture de ce peuple, le peuple védique, est à la base de l'hindouisme et du brahmanisme. Avant cette grande migration, les érudits consommaient régulièrement ce "soma". Ensuite, apparemment en raison de ce changement géographique, ils perdirent ce soma car son composant principal n'existe pas en Inde du Nord. Les scientifiques ont beaucoup réfléchi à ce que cela pouvait être, et aujourd'hui, certains pensent qu'il s'agit probablement de l'amanite tue-mouches : ce champignon rouge avec des points blancs. C'est un champignon très curieux, qui pousse partout dans l'hémisphère



nord, jusqu'au Mexique, et qui est capable de produire des hallucinations très fortes lorsqu'on l'ingère. Mais manifestement, ses vertus hallucinatoires varient selon l'endroit où il a grandi, de sa symbiose avec les arbres voisins. Dans cette histoire, ce qui m'intéresse est qu'il existe un champignon qui peut permettre l'accès à une autre forme d'être, décrit dans le soma, et qui peut constituer véritablement une sorte de base à notre culture. En ces temps-là, les hommes n'étaient pas seulement préoccupés par la question de survie au jour le jour. Ils cherchaient également à voir un autre monde, au-delà, et à développer une certaine religiosité.

**Il est vrai que les amanites ont toujours été des amies dangereuses pour l'être. Mais en même temps, elles ont suscité de réelles passions. On voyait déjà chez certains dessinateurs, comme Hergé par exemple, une sorte de fascination pour cette espèce.**

Elle a été tour à tour une référence forte, un tabou dans le christianisme, une décoration ou une image de bonheur, par exemple sur les *flyers* des *raves parties*. Elle est devenue une sorte de symbole vide, qui fait encore partie de notre culture, mais qui a perdu toute signification. Je m'intéresse aux significations qu'elle a pu avoir et à celles qu'elle peut encore revêtir dans le futur.

**De par cette connaissance approfondie que vous avez de la nature, de la science, des animaux, en tant qu'artiste, vous semblez incarner vous-même une possible dualité.**

Il faut toujours se méfier du terme "dualité". Je recherche davantage ce qui peut être "plus grand que 1". Ainsi, pour simplifier les choses, on peut commencer avec le chiffre "2", mais il s'agit plutôt d'éviter le "1" : éviter l'hégémonie des choses arrangées de façon linéaire, afin que l'on puisse prendre des décisions. Nous sommes dans la culture du 1, qui fonctionne plus ou moins mais qui exclut beaucoup d'autres possibilités. Ainsi, ma proposition est plutôt de développer un autre modèle qui est donc basé sur le >1.

**Justement, dans ce modèle, vous avez décidé de repenser cette linéarité de votre vie d'artiste et professionnelle. Vous vous accordez une année sabbatique durant laquelle vous ne réaliserez pas de nouvelles œuvres. Pourquoi ? Est-ce une réaction à la surproduction que le monde de l'art suscite de plus en plus, est-ce une forme de résistance face à l'inflation des propositions, l'engrenage des expositions, la spirale de production artistique ? Produire pour quoi ?**

Oui, en effet, dans le système des expositions, on accorde trop d'importance à savoir avec qui on travaille, dans quel cercle on peut montrer son travail, et comment il se vend. Alors que tout cela n'a qu'une importance minimale. Ce n'est pas cela qui compte. Mais cela prend tellement de place que ça peut nous rendre aveugle. Je sais bien de quoi je parle car moi aussi j'ai été aveugle. Mais, malgré tout il y a quelque chose qui nous guide. Arrêter de produire des œuvres

pour des expositions me permet de réfléchir à l'idée de la production, à mon travail, à la notion d'exposition... Je suis d'ailleurs en train d'écrire un livre.

**Pourquoi passer de la réalisation plastique d'œuvres à la réalisation d'un livre ?**

Au début je n'avais pas prévu d'écrire un livre. Je voulais seulement arrêter de faire des œuvres pour un certain temps. Je ne suis pas contre les œuvres en soi, je suis contre l'exclusivité de la pièce comme façon de produire, de penser, de travailler. Il s'agit surtout d'élargir le spectre. L'idée du livre est venue ensuite. J'avais besoin de trouver une façon de structurer mes pensées. J'ai toujours avec moi des carnets dans lesquels j'écris, ce sont des sortes de collections de pensées, de remarques, d'observations. Le livre que j'écris est autre chose. J'essaie d'exploiter le mécanisme dans ma tête, qui fait qu'on s'exprime en écrivant d'une autre façon qu'en parlant, qu'en pensant, qu'en dansant, qu'en faisant des pièces.

**A quelle forme d'écriture allez-vous avoir recours ? Une nouvelle, un roman, un texte théorique ?**

Pour le moment je ne sais pas. Chaque jour, j'écris durant deux heures environ, avant midi. Il s'agit plutôt d'un mélange entre une collection d'idées, une autobiographie, un roman et un texte pour une exposition.

**Vous vous accordez une année complète pour le réaliser ?**

Oui, même dix ans si cela est nécessaire. L'écriture d'un livre m'apporte beaucoup de plaisir car c'est quelque chose que je n'avais encore jamais pratiqué et qui me donne d'autres possibilités. Cela me permet de sortir du format de l'exposition, de formuler par l'écriture une chose spécifique. Ce livre s'intitulera *La Prison*.



Carsten Höller, *Birds*, 2006, gravure deux tons sur papier, série de dix images, 49,5 x 34 cm.

**Pourquoi un tel titre ? Est-ce en référence à Michel Foucault ?**

Le titre a à voir avec le projet d'expédition. L'idée est que le monde dans lequel nous nous trouvons est une prison, et l'expédition est un moyen pour tenter de s'en échapper, de s'en sortir. C'est un peu comme un nouveau Robinson Crusoé, à la différence qu'il n'est pas seul ou avec son Vendredi, il est avec d'autres personnes, il est avec tout le monde. Ensuite, il retrouve l'autre monde, et est sauvé. Je suis impatient et curieux de voir ce que cette histoire produira. Au départ, je me suis trouvé confronté à l'angoisse de la feuille blanche puis, au fil des semaines, pris par le jeu, pris par cette constance de l'écriture, qui produit une nouvelle idée, et pousse à continuer. C'est devenu un peu obsessionnel.

**En quelle langue écrivez-vous ?**

En allemand. C'est la langue que je maîtrise. Mais je ne pense dans aucune langue, je ne rêve pas non plus dans une langue. Pourtant, parfois, lorsqu'on entend des cris dans ses rêves, il s'agit bien d'une langue. Il faudrait y réfléchir.

► Carsten Höller est représenté par les galeries Air de Paris et Gagolian.



Carsten Höller, *Giant Triple Mushrooms*, 2010, champignons en polyester, polyester peint, résine synthétique, peinture acrylique, fil électrique, mastic, polyuréthane, mousse rigide, acier inoxydable, dimensions variables.