

. 60^{eme} Salon de Montrouge .

Montrouge, Terre d'accueil de l'Art Contemporain

Au fil des éditions et des générations d'artistes présentés depuis 1955, le Salon de Montrouge a marqué l'engagement de la Ville pour la découverte et la promotion des nouveaux talents. Pour cette manifestation d'envergure nationale, Montrouge met en œuvre sa volonté d'apporter aux jeunes artistes les moyens de rencontrer le public et d'établir des ponts : exposition, accompagnement critique, bourses, réseaux de diffusion, vente aux enchères. C'est ainsi que les lauréats du Salon de Montrouge exposent leurs œuvres dans les Modules – Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent au Palais de Tokyo et participent à la biennale itinérante Jeune Création Européenne. Au travers de 8 pays européens partenaires s'ouvrent à nouveau des opportunités d'échanges, de rencontres, d'ateliers en résidence. En outre, depuis 2011, les lauréats de la biennale JCE bénéficient d'une exposition à Bruxelles pendant 'Art Bruxelles'.

Partie intégrante du patrimoine culturel montrougien, le Salon de Montrouge transmet son message artistique à un large public en affirmant la permanence et la force du positionnement de la Ville en faveur des artistes et de l'art contemporain.

. 60^{eme} Salon de Montrouge .

5 mai > 3 juin 2015

Page suivante:

Jean-Michel Alberola, Lithographie, 2015



sommaire / summary

- 5 **Éditorial / Editorial**
par Jean-Loup Metton
- 6 **Introduction**
par Stéphane Corréard
- 9 **Jean-Michel Alberola**
Invité d'honneur / Guest of Honour
par Serge Kaganski
- 19 **Olivier Assayas**
Président du Jury / President of the Jury
par Stéphane Corréard
Extraits d'un entretien entre Olivier Assayas et Jean-Michel Frodon /
Extracts from an interview between Olivier Assayas and Jean-Michel Frodon
- 29 **matali crasset**
Scénographe / Exhibition designer
Entretien avec Youshaa Hassenjee / Interview with Youshaa Hassenjee
- 39 **Fondation Culture & Diversité**
Structure associée / Associate Structure
par Marc Ladreit de Lacharrière
- 55 **Cahier « Événements spéciaux 60^e anniversaire » /**
“Special 60th anniversary events” section
Tatiana Wolska au Palais de Tokyo / Tatiana Wolska at the Palais de Tokyo
Interventions dans l'espace public / Interventions in public space
Exposition « Parti(e) du Paysage » / “Parti(e) du Paysage” Exhibition
Œuvre collective / Group work
Exposition « Aftermath » / “Aftermath” Exhibition
- 78 **Le Collège Critique / The critic committee**
- 83 **La sélection officielle / The official selection**

. 60^{eme} Salon de Montrouge .



entrée libre





par **Jean-Loup Metton**

Maire de Montrouge, Mayor of Montrouge

1955-2015 – 60^e Salon de Montrouge

Alors, 60 ans, bientôt la retraite? N'y comptez pas, pour un Salon, 60 ans c'est la pleine jeunesse, c'est un bouillonnement qu'on a peine à contrôler: le Salon déborde du Beffroi, investit des locaux désaffectés, les murs perdus, les jardins publics... Et au cœur du Beffroi, là où l'art numérique s'est taillé cette année une place particulière, jaillit le sang de l'inventivité. Chaque année, c'est la force et la générosité d'une génération nouvelle qui donne sa vitalité au Salon de Montrouge.

La mission des commissaires qui se sont succédé est bien de tenter de canaliser ces énergies pour les faire tenir tant bien que mal sur les cimaises. Mais un anniversaire, c'est l'occasion de rendre ici hommage à ces personnalités qui ont fait le Salon: Marcel Derulle, créateur d'un Salon à Montrouge en 1955, Pierrette Cour qui l'a ouvert aux artistes non-montrougiens, Nicole Ginoux qui l'a dédié à l'art contemporain, Alain Lamaignère, commissaire artistique de 2005 à 2008, qui vient de nous quitter, et enfin, Stéphane Corréard à qui l'on doit le rayonnement actuel du Salon.

Pour ce soixantième anniversaire, un collège critique d'exception a sélectionné soixante jeunes artistes; Jean-Michel Alberola, lui-même passé par le Salon de Montrouge au début des années 1980, a accepté d'en être l'invité d'honneur tandis que le cinéaste Olivier Assayas nous a fait le plaisir d'assumer la présidence du jury. Le Ministère de la Culture et de la Communication et le Conseil départemental des Hauts-de-Seine sont de nouveau aux côtés de la Ville de Montrouge pour soutenir la création contemporaine émergente et le Conseil régional d'Île-de-France vient de nous rejoindre. La Fondation Culture & Diversité, créée en 2006 par Marc Ladreit de Lacharrière, sera également présente en tant que structure associée. On retrouvera aussi l'Institut français, le Palais de Tokyo, l'ADAGP (Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques). Enfin, nous remercions les partenaires privés qui soutiennent la politique des Arts Plastiques de la Ville de Montrouge en France et à l'international: Crédit Agricole S.A. et Ekimetrics.

Grâce à tous ces partenaires, le Salon peut répondre à la générosité créative de nos jeunes artistes et leur apporte l'accompagnement et les opportunités dont ils ont besoin à ce moment de leur carrière: bourses, aides à projets, résidences d'artistes, propositions d'expositions, prix et contacts professionnels. Qu'ils soient ici tous remerciés.

1955-2015 – 60th Salon de Montrouge

60 years... and ready to retire? Not at all! A Salon at 60 is in the prime of its youth, and animated by a ferment that is difficult to control: the Salon overflows the Beffroi and invades disused premises, forgotten walls, public gardens... And the heart of the Beffroi, where digital art has carved a special place this year, pulses with inventiveness. Every year, the strength and generosity of a new generation infuses the Salon de Montrouge with its vitality.

The mission of the curators that have succeeded one another over the years has been to channel these energies and endeavour to keep them on the walls. But an anniversary is an opportunity to pay tribute to the personalities who have made the Salon what it is: Marcel Derulle, who founded the Salon in Montrouge in 1955, Pierrette Cour, who opened it to the participation of artists from outside Montrouge, Nicole Ginoux, who devoted it to contemporary art, Alain Lamaignère, art curator from 2005 to 2008, who has just left us, and finally, Stéphane Corréard to whom we owe the Salon's current standing.

For this sixtieth anniversary, sixty young artists were selected by an especially prestigious panel of critics; Jean-Michel Alberola, whose own work was shown at the Salon de Montrouge in the early 1980s, has agreed to be the guest of honour while the filmmaker Olivier Assayas thrilled us with his presence as chair of the jury.

The Ministry of Culture and Communication and the General Council of Hauts-de-Seine, joined this year by the Regional Council of Île-de-France, have joined the City of Montrouge again in support of emerging contemporary art. Other associated sponsors include the Fondation Culture & Diversité created in 2006 by Marc Ladreit de Lacharrière, the French Institute, the Palais de Tokyo and ADAGP (Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques). Finally, we would like to thank the corporate partners that support the City of Montrouge in the promotion of Fine Arts in France and abroad, Crédit Agricole S.A. and Ekimetrics.

Thanks to the backing of all these partners, the Salon is able to respond to the creative generosity of our young artists and offer them guidance, as well as the opportunities they need at this moment in their careers: bursaries, project consultancy, artists' residences, exhibition proposals, awards and professional contacts. We take this opportunity to thank them all.

Introduction



par Stéphane Corréard

Commissaire artistique du Salon de Montrouge, *Artistic Curator of the Salon de Montrouge*

« Nous sommes dans la situation critique où l'art, n'étant plus pensé que comme esthétique, a perdu sa relation essentielle avec la vérité. Ayant "conquis son autonomie" il a cessé d'être un langage qui parle car il n'est ouvert sur rien, il n'exprime pas une relation, son autonomie au contraire l'enferme sur lui-même. En ce sens, l'art a bien dans le monde d'aujourd'hui, comme le dit Lévi-Strauss, le statut d'un parc national. À l'abri des voitures, de grands animaux, innocents et féroces, s'ébattent librement dans les réserves grandioses de la culture. Ils ont des gestes étranges et beaux parfois comme le berrissement dans la nuit. Mais la vraie vie évidemment est ailleurs.

Comment le monde à force d'avancer est-il devenu un tel désert? L'art est-il définitivement "une chose du passé"? Se peut-il qu'il ne puisse absolument rien en face des conflits ou, pire encore, de l'absence de conflits qui nous concerne tous et dont dépend l'avenir?

Devant une telle désolation et pour que l'art soit autre chose qu'une simple défroque culturelle, il ne s'agit pas davantage pour moi "d'étudier la nature" que de "me concentrer sur ma boîte de couleurs": lorsque je peins je cherche seulement à dire quelque chose, en ne songeant à la manière de peindre que pour rendre plus précise, plus claire, plus insistante, la parole. »

Gilles Aillaud, 1965

« L'art est-il définitivement "une chose du passé"? »: l'interrogation de Gilles Aillaud est brutale, et paraît pour le moins incongrue, dans une époque où la création contemporaine précisément semble être partout, avoir conquis l'espace public et médiatique comme jamais auparavant. Posée il y a un demi-siècle, elle est pourtant d'une brûlante actualité. Car si l'art contemporain donne une couleur locale à toute la société marchande (et notamment le luxe), « la vraie vie évidemment (reste) ailleurs ». Dans *Design & Crime*, Hal Foster pose l'équation en termes implacables: « Ainsi, le projet ancien de réconcilier l'Art et la Vie, que firent leur, chacun à sa manière, l'Art nouveau, le Bauhaus et de nombreux autres mouvements, s'est enfin accompli, non en suivant les ambitions émancipatrices de l'avant-garde, mais en obéissant aux injonctions spectaculaires de l'industrie culturelle. »

Consacrée à l'émergence de nouveaux talents, une exposition comme le Salon de Montrouge ne peut faire l'économie d'une exploration en profondeur de ce terrible paradoxe. Pour cette édition-anniversaire, nous avons clairement choisi de prendre position. Si l'on prend la peine de se pencher quelque peu sur leur parcours, leur situation à l'intérieur de leurs milieux respectifs, la manière qu'ils ont d'exercer la pratique de leur art, ceux que nous avons choisis pour l'incarner font sans conteste partie de ces « grands animaux, innocents et féroces, (qui) s'ébattent librement dans les réserves grandioses de la culture »: Jean-Michel Alberola (invité d'honneur), Olivier Assayas (Président du Jury) et matali crasset (scénographe) apparaissent en effet particulièrement exemplaires d'une attitude qui n'élude rien des défis adressés aux artistes d'aujourd'hui. Dans un même

« We are in the critical situation in which art, no longer considered as mere aesthetics, has lost its essential relationship with truth. Having "conquered its autonomy" it has ceased to be a language that speaks because it is not open to anything, it does not express a relationship; on the contrary, its autonomy makes it close upon itself. In this sense, as Lévi-Strauss said, art in the world of today rather resembles a national park. Safe from cars, large animals, innocent and wild, freely cavort in the majestic reserves of culture. They exhibit strange, sometimes beautiful gestures like trumpeting in the night. But obviously real life is elsewhere.

How has the persistent advance of the world turned it into such a desert? Is art definitely "a thing of the past"? Is it possible that it is absolutely helpless in the face of conflict, or worse, the lack of conflict that concerns us all and from which our future depends?

Faced with such desolation and in order that art be more than a mere cultural castoff, I am as little concerned with "studying nature" as with "focussing on my paint box"; when I paint I am only trying to say something, without thinking about the way I paint except to give further precision, clarity, and insistence to my words. »

Gilles Aillaud, 1965

Is art definitely "a thing of the past"? Gilles Aillaud's question is brutal and sounds at the least incongruous in times when contemporary art really seems to be everywhere, having conquered public space and the media like never before. Posed half a century ago, it is still a burning question. For if contemporary art gives local colour to the entire market society (and especially luxury), "obviously real life (remains) elsewhere". In *Design & Crime*, Hal Foster poses the equation in stark terms: "Thus the old project to reconcile Art and Life that the Art Nouveau, Bauhaus and many other movements made their own each in their own way, was finally accomplished not by following the emancipatory ambitions of the avant-garde, but by obeying the spectacular dictates of the cultural industry".

Devoted to fostering new talent, an exhibition like the Salon de Montrouge could not possibly evade an in-depth exploration of this terrible paradox. For this anniversary edition we have decided to take a clear position. If we take the trouble to examine their path, their positioning within their respective communities, the way they engage in the practice of their art, those we have chosen to embody it are undoubtedly part of these "large animals, innocent and wild, (who) cavort freely in the majestic reserves of culture"; Jean-Michel Alberola (guest of honour), Olivier Assayas (President of the Jury) and matali crasset (designer) indeed epitomize quite well an attitude that will not in any way elude the challenges posed to artists today. In the same way, the Fondation Culture & Diversité (Culture and Diversity Foundation) created by Marc Ladreit de Lacharrière is actively involved in activities to regenerate the creative terrain.

mouvement, la Structure associée, la Fondation Culture & Diversité créée par Marc Ladreit de Lacharrière, œuvre au quotidien pour *régénérer* le terreau créatif.

Un anniversaire conduit naturellement à revenir sur ses traces, ne serait-ce que pour esquisser avec plus de vigueur la direction à venir. Pour conforter un élan. Celui-ci ne déroge pas, et la composition du Collège critique, notamment, livre de multiples jeux de pistes et de miroirs qui renvoient à l'histoire du Salon depuis que j'en assume le commissariat. On y trouve d'ailleurs une majorité d'artistes ; cette particularité marque aussi le Jury, présidé pour la première fois par un créateur. Il n'est jamais inutile ni superflu de nous rappeler en effet que tous ces efforts, cette organisation qui se déploie à présent dans de multiples directions tout au long de l'année, le sont au nom des artistes, à leur service et pour leur bénéfice.

Mais ces traces excèdent l'histoire récente du Salon, qui s'est patiemment construit depuis 1955 par l'implication des commissaires qui m'ont précédé : cet anniversaire est aussi, bien sûr, le leur. Cet engagement est celui d'une ville tout entière, porté par les premiers de leurs édiles. À ce titre, me reviennent à cet instant en mémoire de nombreuses discussions avec Jean-Loup Metton (Maire), Alexandra Favre (sa première adjointe à la Culture, à l'époque) et Antoine Sainte Fare Garnot (qui dirigeait alors les affaires culturelles).

Ce qu'est devenu le Salon de Montrouge depuis quelques années, c'est pour la plus large part à leur enthousiasme et à leur ténacité que nous le devons, et moi le premier.

Depuis plusieurs années, l'organisation du Salon doit également beaucoup à la personnalité énergique et généreuse de Dahlia Sicsic, qui en assume la coordination à mes côtés.

Pour cette nouvelle édition, elle a été rejointe par Augustin Besnier, commissaire-adjoint ; sans eux, cette manifestation n'aurait tout simplement pas pu voir le jour. Je les en remercie très vivement, ainsi que tous les prestataires et partenaires qui ont rendu possible cette nouvelle édition.

An anniversary naturally leads to retracing one's footsteps, if only to map the future direction more convincingly; to reinforce momentum. This one is no exception, and the composition of the jury of critics is apt to mirror and represent the history of the Salon since I began acting as its curator. The majority of its members are artists, a feature that also characterizes the Jury, chaired for the first time by a creator. It is never futile or superfluous to stress that all our efforts, and the organization that involves multiple activities throughout the year, are made in the name of the artists, in their service and to their advantage.

But these traces exceed the recent history of the Salon, which has been patiently building up since 1955 with the involvement of fellow curators that preceded me; this anniversary is also, of course, their own. It celebrates the commitment of a whole city, spearheaded by its elected officials. In this respect, I should like to remember here the many talks with Jean-Loup Metton (Mayor), Alexandra Favre (his first deputy for Culture, at the time) and Antoine Sainte Fare Garnot (then Director of Cultural Affairs). It is largely to their enthusiasm and tenacity that we, myself in the first place, owe the evolution of the Salon de Montrouge in recent years.

For several years, the organization of the Salon has also owed much to the energetic and generous personality of Dahlia Sicsic, who teams up with me in the coordination of the event. For this new edition, she was also joined by Augustin Besnier as assistant curator; without them, the event simply would not have been possible. I would like to extend my warmest thanks to them and to all service providers and partners who have made this new edition possible.

REPPREN.
DRE



LA

CONVE-
RSATION



Jean-Michel Alberola

Invité d'honneur / Guest of Honour

par Serge Kaganski

Journaliste / Journalist

J'ai rencontré Jean-Michel Alberola il y a quelques mois lors d'un festival de cinéma à Lisbonne. Amateur mais non spécialiste de peinture, j'étais vaguement familier de son nom sans vraiment connaître son travail. À Lisbonne, nous avons revu ensemble des films anciens de Philippe Garrel, sympathisé, promis de nous revoir. Il y a quelques semaines, au cours d'un voyage flâneur en Bourgogne, je passe par Nevers, ville durassienne que je n'avais jamais visitée... Maintenant, je pourrais dire « jamais plus jamais » (« never say never again », en anglais) à propos de la capitale nivernaise... Je découvre que la cathédrale locale est ornée de vitraux d'artistes contemporains, parmi lesquels Jean-Michel. Je repense à lui dans les ruelles du vieux Nevers, nous ne nous sommes pas encore revus depuis Lisbonne. Ensuite, sur la route vers Paris, je fais étape à Barbizon, dans un hôtel où séjourna Robert Louis Stevenson. Puis revenu à Paris, un courrier m'attend : une carte de vœux signée Jean-Michel, avec un dessin représentant Stevenson, la calligraphie alberolienne mêlant L.O.U.I.S et 2.0.1.5 ! Hasard rohmérien ? Phénomène télépathique ? Facétie d'une instance cosmique supérieure ?

Ne croyant ni en dieu ni aux phénomènes paranormaux, j'ai décidé d'attribuer au talent particulier de Jean-Michel Alberola cette anecdote incroyable mais vraie où les méandres de mes voyages se sont synchronisés avec ceux de sa pensée. Je me suis dit que nous inscrivons chacun, chaque jour, dans le monde, des actes/pensées/paroles/écrits, et qu'au contact du monde, de l'Autre, ces actes/pensées/paroles/écrits inventent une autre histoire à notre insu. Je croyais que je voyageais, que je visitais la cathédrale de Nevers, que je séjournais dans un hôtel où dort Stevenson, et c'est tout, alors que sans le savoir, j'étais en dialogue avec Jean-Michel Alberola. Cette part d'inconnu, d'inconscient, de non-maîtrise, cette part qui échappe à notre volonté illusoirement omnisciente, c'est peut-être une des définitions possibles de l'art, et du travail d'Alberola en particulier.

Dans une carrière de journaliste culturel, on rencontre d'abord des œuvres, ensuite, éventuellement, leurs auteurs. Jean-Michel, je l'ai rencontré avant son œuvre, et ce qui m'a frappé d'emblée, c'est sa simplicité, sa facilité à échanger, son absence absolue de prétention. Les artistes célèbres, reconnus, ont souvent un statut, parfois une stature, voire une posture, une façon de se tenir au monde sur un petit (ou grand) piédestal invisible ou tout simplement un ego qui peut intimider. Rien de cela avec Alberola : le premier contact est franc, direct, d'égal à égal, et si des premières traces d'affinités apparaissent, la relation se poursuit chaleureusement. En le rencontrant, je ne savais pas grand-chose de son travail mais nous avons rigolé ensemble, partagé des repas et des films, parlé de cinéma (ce qui peut aller de John Ford à Philippe Garrel en passant par Tariq Tegui ou Luis Buñuel), de rock (là aussi, l'éventail est large, des années cinquante aux années quatre-vingt), de Guy Debord, des anarchistes, de journalisme, de photos de presse... En revanche, nous n'avons presque pas parlé de peinture, ni d'art contemporain.

I met Jean-Michel Alberola a few months ago at a film festival in Lisbon. Having a non-specialist appreciation for painting, I was vaguely familiar with his name without really being familiar with his work. In Lisbon, we saw again all of Philippe Garrel's old films together, got on well and promised to meet again. A few weeks ago, on a leisure trip to Burgundy, I passed through Nevers, the birthplace of Marguerite Duras' heroine in *Hiroshima Mon Amour*, which I had never visited. Now, I could say "never say never again" about Nevers. I discovered that the local cathedral is decorated with stained glass by contemporary artists, including Jean-Michel. I thought of him in the alleys of the old Nevers, we hadn't seen each other since Lisbon. Then, on the way to Paris, I stopped in Barbizon and stayed in a hotel where Robert Louis Stevenson had once stayed. Then, when I returned to Paris, a letter was waiting for me: a greeting card signed Jean-Michel, with a drawn portrait of Stevenson, Alberola's calligraphy mixing LOUIS and 2.0.1.5! A Rohmer-style chance? A telepathic phenomenon? A joke by a higher cosmic authority?

Believing neither in God nor in paranormal phenomena, I decided to ascribe to Jean-Michel Alberola's special talent this incredible but true story, where the meanderings of my trips have synchronized with those of his mind. I thought that, every day, we all inscribe actions/ thoughts/words/ writings in the world, and that in coming into contact with the world, with the Other, these actions/thoughts/ words/writings invent another story without us knowing. I believed I was travelling, that I was simply visiting the cathedral of Nevers, staying in a hotel where Stevenson slept, that's all, while unbeknownst to myself, I was in conversation with Jean-Michel Alberola. This element of unknown, unconscious, unmastered, the part that escapes our illusory omniscient will is perhaps one of the possible definitions of art, and of Alberola's art in particular.

In their career, cultural journalists first encounter the works and then their creators. I met Jean-Michel before his work, and what struck me immediately was his simplicity, his communicative personality and absolute lack of pretension. Famous, recognized artists often have a status, sometimes a stature or a posture, a way to be in the world as if standing on a small (or big) invisible pedestal, or just an ego that can be intimidating. None of this with Alberola: his immediate approach is frank, direct, peer to peer, and if the first traces of affinities appear, the relationship deepens. When we met I knew little about his work but we laughed together, shared meals and films, talked about cinema (which can range from John Ford to Philippe Garrel through Tariq Tegui or Luis Buñuel), rock music (again, the range is wide, from the fifties to the eighties), Guy Debord, the anarchists, journalism, press photos... but on the other hand, we hardly talked about painting or contemporary art. I do not know if it was intentional on his part, but Jean-Michel possesses the ability of making his table

Reprendre la conversation, 2010

(détail)

Mur peint, dimensions variables

Vue d'exposition à la Galerie Daniel Templon, Paris, 2010

Photo: © B. Huet/Tutti
Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

Ci-dessous: Vue d'exposition à la Galerie Daniel Templon, Paris, 2010
Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

Page ci-contre: *Situation politique du roi de rien (le 5 mars 2007)*, 2007
Encre et gouache sur papier maroufflé sur toile, 146 x 97 cm
Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

• • • • •



Je ne sais pas si c'est volontaire ou pas de sa part, mais Jean-Michel a l'art de mettre à l'aise et de décomplexer ses commensaux, ceux qui comme moi ne sont pas spécialistes de son œuvre ou d'arts plastiques en général. Quand il m'a sollicité pour écrire ce texte, mon premier réflexe fut de penser que c'était trop d'honneur et de difficulté pour moi parce que je connais très mal son travail (et pas depuis longtemps) et que mon érudition en histoire de l'art ne dépasse pas les connaissances de base de tout honnête citoyen. Mes domaines de prédilection sont plutôt le cinéma, la musique et la politique. Jean-Michel m'a rétorqué de façon véhémement et convaincante que c'était justement ce qu'il souhaitait. Il ne voulait surtout pas de texte de critique d'art, d'analyse de spécialiste. Je suppose qu'il envisageait un regard pas nécessairement savant mais plus frais, plus neuf, plus à distance, voire un peu décentré du sujet «peinture».

À travers le peu que je connais maintenant de son travail, je comprends sa volonté de ne pas être enfermé dans un tiroir, ni cantonné à une étiquette. Socialement, Jean-Michel Alberola est peintre, mais ce qu'il fait excède tellement ce qu'on entend par «peintre». Certes, il lui arrive d'utiliser des pincesaux et de la peinture, de peindre des tableaux... Mais il signe aussi des vitraux, des films, des livres, des objets, des installations, et ses outils sont également la plume, l'écriture, la photo, la caméra, le néon, le papier, la calligraphie. Alberola est un artiste d'après l'art moderne, d'après le cubisme, d'après l'abstrait,

companions feel comfortable and relaxed, especially those like me who are not specialists of his work or fine arts in general. When he asked me to write this text, my very first reaction was to consider it too much of an honour and challenge for me, because I know very little of his work (which I had only recently discovered) and my knowledge of the history of art does not exceed every honest citizen's basic education. My areas of predilection are rather film, music and politics. Jean-Michel strongly and convincingly replied that it was just what he wanted. He especially did not want a piece of art criticism or an expert's analysis. I guess he expected a fresher, newer look rather than a scholarly one, one from a further distance, even a little off-centre, of the subject "painting".

Through the little I know now of his work, I understand his desire not to be boxed in a drawer or confined to a label. Socially, Jean-Michel Alberola is a painter, but what he does largely exceeds what we meant by "painter". Certainly, he happens to use paintbrushes and paint, and to paint pictures... but he also makes stained glass, films, books, objects and installations, and the tools of his trade are the pen, writing, photos, the camera, neon, paper and calligraphy. Alberola is a post-modern art, post-Cubism, post-abstract, post-pop-art artist: he elaborates, creates, decomposes and reconstructs on the basis of these historical layers, not refraining from seizing the many tools of his time, well

SITUATION
POLITIQUE
du roi de rien.

Le cinq mars
2007.



Paupière supérieure.



Paupière inférieure.

Page ci-contre: *La vision de Samuel Beckett (Paupière supérieure/Paupière inférieure)*, 2011

Gouache et encre sur papier, 132 x 100 cm

Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

Ci-dessous: *Devenir groupe*, 2012

Mur peint, dimensions variables, vue de l'exposition « Trente ans » à la Galerie Daniel Templon, Paris, 2012

Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris



d'après le pop art, qui pense, crée, décompose et recompose à partir de toutes ces couches historiques, n'hésitant pas à se saisir des multiples outils de son temps, bien au-delà de la palette et du chevalet. Pour reprendre la formule rapide d'une émission de radio de jadis, Alberola est un artiste « pluricult et multimède ». Il m'a semblé qu'une des constantes de son travail consiste à déconstruire et ré-agencer, à critiquer le prêt-à-penser, le prêt-à-voir, tout ce qui est susceptible de se figer dans le regard et par conséquent dans la pensée. Il faut arracher les « images » à leur fossilisation, réinventer de nouvelles relations, de nouvelles connexions, de nouveaux réseaux : déformer les formes, mélanger l'écrit et la peinture, le relief et l'à-plat, la peinture et la photo, mais aussi sortir de l'atelier, du musée ou des galeries, aller voir au cinéma ou dans les livres si on y est. Et ne pas craindre l'inachèvement, les points de suspension, les trous noirs d'une œuvre, laisser au spectateur la possibilité d'une entrée, d'une lecture, d'une interprétation – voire d'un achèvement qui sait? Jean-Michel travaille en ce moment à une série à partir des photos de Match et de Life sur les émeutes noires américaines de Watts et du New Jersey dans les années soixante. Il peint ces sublimes clichés de presse en les décadrant ou recadrant légèrement, puis en y intégrant des blocs géométriques noirs, pans échappant à la figuration, motifs de rupture dans le signifié immédiat, zones de libre interprétation et d'imaginaire pour le regardant. Juste un exemple de la façon dont Alberola recompose l'histoire,

beyond the palette and the easel. To use the quick formula of an old radio show, Alberola is a “multicultural and multimedia” artist. It seems to me that one of the constants of his work is to deconstruct and rearrange, to criticize the ready-thought, ready-to-see, all that is likely to solidify in the gaze and therefore in the mind. We must pull “images” out of their fossilization and reinvent new relationships, new connections, new networks; deform shapes, mix writing and painting, the relief and the flat surface, painting and photography, but also out get of the studio, museum or gallery and go to the cinema or plunge into a book if you like. And we should not be afraid of incompleteness, of ellipses, of the black holes of a work, but leave the viewer the chance to penetrate, read, interpret the work – or even perhaps, to complete it. Jean-Michel is currently working on a series based on photos that appeared in the magazines Match and Life featuring the riots of black citizens in Watts and New Jersey in the US in the sixties. He painted these sublime press shots cropping them slightly, and then inserting black geometric blocks. These are sections outside figuration, breaks in the surface of the immediate meaning, areas left free for the viewer's interpretation and imagination. It is just an example of how Alberola reconstructs history, images and signs, and replays what has been done and seen (and sometimes forgotten) already by combining it with something new; he gathers old traces, transforms them



La parole de Bob Dylan (Connexions), 2014

Acrylique sur bois, 40 x 20 x 30 cm

Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

• • • • •



Détail de machine de guerre 2, 2012–2014

Huile sur toile, 50 x 50 cm

Photo : © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

• • • • •



les images et les signes, remet en scène le déjà fait et déjà vu (mais parfois déjà oublié) en le mixant avec du neuf, prélève des traces anciennes, les transforme et les met en contact avec le présent. Dans ce processus de reconfiguration, le travail du spectateur est essentiel. Alberola fait, le spectateur interprète, Alberola propose, le spectateur dispose. Quand il peint une chaise, c'est une chaise (ou plus exactement une peinture de chaise) et c'est tout. Libre au spectateur d'y voir autre chose. Alberola déteste les symboles et autres métaphores, l'artiste ne doit pas être l'exégète de son travail.

Quand Jean-Michel Alberola s'aventure au-delà du domaine qui lui est socialement assigné, il le fait avec la même liberté et finalement la même réussite. Cela donne par exemple *Koyamaru*, un film de trois heures sur les paysans d'un village reculé du Japon que Jean-Michel a filmés pendant trois ans. Le jour où il m'a confié le DVD de son film, il m'a emmené déjeuner dans un restaurant japonais, « comme ça tu seras dans l'ambiance » disait-il, façon ludique de perpétuer ses associations et montages entre le charnel et le mental, la création et le vécu, le corps et l'esprit, le cinéma et la cuisine... Par sa modestie esthétique, son absence de pictorialisme, sa conscience innée du temps comme ingrédient majeur du cinéma, *Koyamaru* est vraiment un film de cinéaste et surtout pas un « film de peintre », cette appréciation minorante que l'on réserve aux films de ces réalisateurs qui parfois figent leur esthétique en voulant trop imiter le geste de la peinture. En filmant ces riziculteurs, Alberola s'est gardé du complexe de supériorité de l'artiste comme du complexe d'infériorité

and brings them into contact with the present. In this process of reconfiguration the viewer plays an essential role. Alberola creates, the viewer interprets. Alberola gives, the viewer is free to use as he thinks fit. When he paints a chair, it is a chair (or more precisely, the painting of a chair) and that's it. The viewer is free to see something else. Alberola hates symbols and other metaphors, as artists should not be the exegetes of their own work.

When Jean-Michel Alberola ventured beyond the area that society has assigned to him, he does it with the same freedom, and ultimately, as successfully. It is the case of *Koyamaru* for instance, a three-hour film on the peasants living in a remote village in Japan, whom Jean-Michel filmed for three years. The day he gave me the DVD of his film, he took me to lunch at a Japanese restaurant "so you will be in the right context" he said, a playful way to perpetuate his associations and combinations between carnal and psychological, creation and experience, body and mind, cinema and cooking. By virtue of its aesthetic modesty and lack of pictorialism, its innate sense of time as the major ingredient in cinema, *Koyamaru* is a truly film director's film and certainly not a "painter's film"; it eschews the elite appreciation that we reserve to the films of those directors who sometimes freeze their aesthetic in an attempt to produce a close imitation of painting. By filming these rice farmers, Alberola has kept at bay both the artist's superiority complex and the inferiority complex of a first-time director of a feature film: he simply observed the peasants

Ci-dessous: **Rien (Argon)**, 2013
Néon, boîte en plexiglas, 25 x 35 x 8 cm
Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

Page ci-contre: **Le Roi de rien X**, 2015 (détail)
Huile sur toile, 162 x 130 cm
Photo: © B. Huet/Tutti. Courtesy Jean-Michel Alberola et Galerie Daniel Templon, Paris

• • • • •

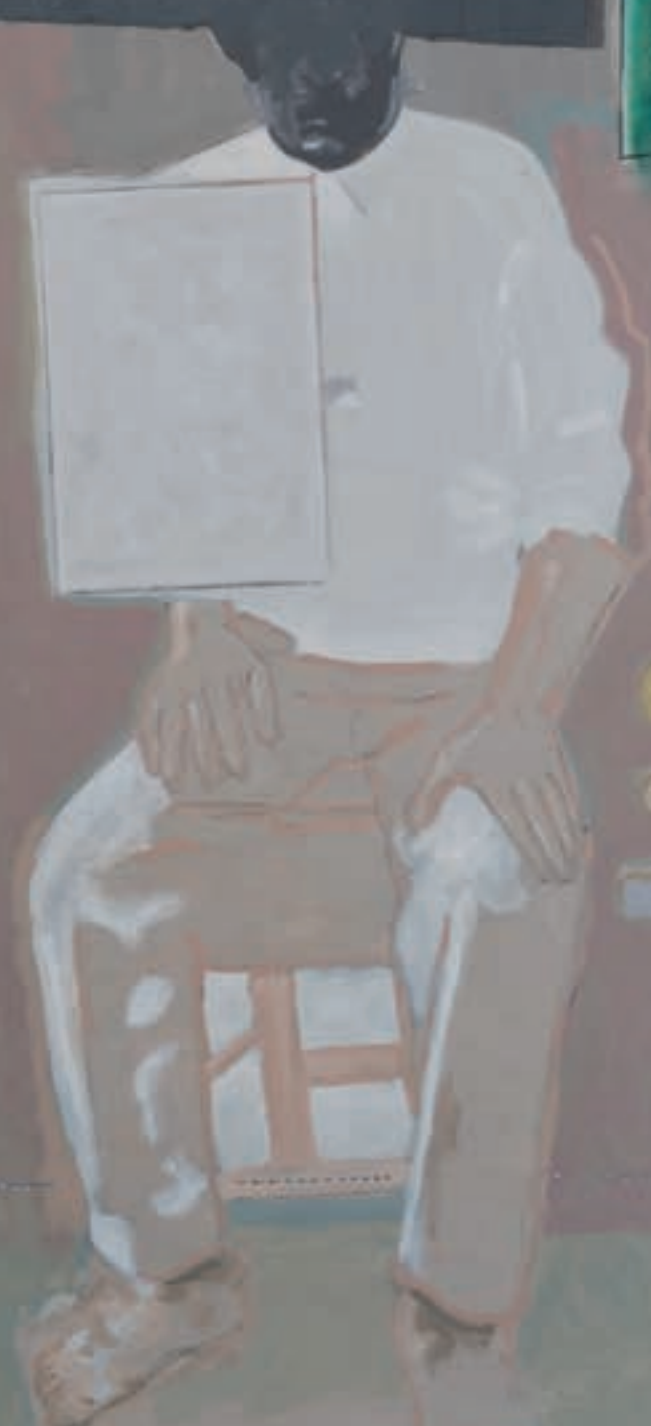


de celui qui fait son premier long métrage : il a simplement observé ces paysans avec humilité et patience, comprenant instinctivement que cela peut suffire pour faire un beau film. On pourrait faire le même genre de remarque sur *Sans titre*, l'ouvrage qu'il a cosigné avec Michel Henochsberg après une visite à Auschwitz. Les deux amis furent notamment frappés par l'obscénité du devenir-touristique de ce lieu – ou de ce non-lieu pour reprendre une formule de Claude Lanzmann. Un non-lieu où il convient peut-être de baisser la tête et de prendre du temps, ce que firent Alberola et Henochsberg : l'un dessina quelques croquis et aquarelles, l'autre (ou les deux) couchèrent leurs notes et réflexions sur le papier. Cela donne au final un livre modeste, fin, cinglant, parfois précurseur, qui interroge l'évènement historique lui-même mais aussi la façon dont il rayonne dans le temps, la manière de se tenir par rapport à lui et de le transmettre au fur et à mesure de son éloignement irréversible dans le passé.

Lors d'une de nos conversations, Jean-Michel Alberola m'a parlé de son enfance et de son absence totale de mémoire de ses premières années. Un trou, frappé d'une involontaire amnésie. Une part de son travail consiste à rechercher, retrouver, recomposer quelques-uns de ses non-souvenirs d'enfance. Peut-être s'agit-il là d'une quête fondamentale des artistes et de chacun : retrouver une image de l'enfance, qu'elle soit vivace ou fugace, nette ou floue, voire complètement effacée. Alberola ou la recombinaison féconde des traces de ce qui est oublié, la re-création des apories et béances de la mémoire, la recherche sisyphienne d'une mnésie.

with humility and patience, with the instinctive realization that this may be enough to make a beautiful film. The same kind of remark could be made about *Sans titre* (Untitled), the book he co-authored with Michel Henochsberg after a visit to Auschwitz. The two friends were particularly struck by the obscenity of the recent touristic feel to the place – or of this non-place, to quote Claude Lanzmann. A non-place where we should perhaps bow our heads and take our time, both of which Alberola and Henochsberg did: one drew some sketches and watercolours, the other (or both) jotted down their notes and thoughts on paper. The end result is a slim, modest book, scathing and sometimes prophetic that investigates the historical event itself, but also how it radiates in time, how we should live in relation with it and pass it on while it irreversibly becomes part of an ever more distant past.

During one of our conversations, Jean-Michel Alberola told me about his childhood and how he has no memory of his early years. A gap, an involuntary amnesia that affects him. Part of his work is to seek, retrieve and reconstruct some of his non-childhood memories. Maybe it is both an artist's and everybody's fundamental quest: finding a childhood image, whether vivid or fleeting, sharp or blurred or completely erased. Alberola or the fertile reconstruction of the traces of what was forgotten, the re-creation of the aporias and gaps of memory, the Sisyphian search for recollection.





Olivier Assayas



Président du Jury / President of the Jury

par Stéphane Corréard

Olivier Assayas sera heureux, je pense, d'apprendre qu'il a été choisi comme Président du Jury *par intuition*. Chaque année, cette fonction importante est occupée non seulement par une personnalité éminente, mais qui, souvent, fait écho à un moment particulièrement lumineux de ma propre relation à l'art qui, si elle ne passe pas par la « compréhension » (au sens de l'entendement intelligible), s'ancre dans l'éclat de quelques certitudes absolues qui, généralement, me viennent de la rencontre avec l'engagement d'un autre.

La compétition est par nature étrangère à l'art, mais il revient à ceux qui exercent un rôle critique de désigner les artistes à notre admiration. C'est la raison d'être que je reconnais au Jury du Salon ; pour le présider, je ne peux donc choisir qu'une de ces grandes figures dont je pressens qu'elles peuvent se hisser à la hauteur d'un Félix Fénéon ou d'un Bernard Lamarche-Vadel, à qui je dois le peu que j'ai appris à connaître de l'art.

Aussi, j'ai voulu placer ce sixtième anniversaire totalement dans les mains des artistes. Ils sont majoritaires dans le Collège critique, qui a accompagné la sélection. Et, pour la première fois, c'est l'un d'entre eux, donc, qui préside le Jury du Salon. Je n'ai pas vu tous les films d'Olivier Assayas (je suis un cinéphile pour le moins dilettante), mais d'innombrables indices me laissaient à penser qu'il ferait un excellent Président du Jury. Ses débuts de critique (aux Cahiers du Cinéma, comme tant d'autres apprentis réalisateurs avant lui), ses qualités de « passeur » (du cinéma asiatique, notamment), son action concrète en faveur d'autres artistes (dont Guy Debord, dont il a édité les films en DVD), sa relation hypersensible à la peinture (entrevue dans son film *L'heure d'été* où, clin d'œil, Juliette Binoche tient un rôle de designer industriel, pour lequel elle a notamment emprunté à matali crasset un gilet orange fluo), à la musique rock, pop et à la mouvance punk, son attention particulière à la jeunesse, et à ce qui perdure de l'adolescence dans les adultes que nous devenons (qui est si déterminant dans notre attirance magnétique pour l'art), etc.

Mais pour être complètement sincère, je dois avouer que toutes ces excellentes raisons n'ont finalement pas pesé lourd

Olivier Assayas will be happy, I believe, to learn that he was chosen as President of the Jury *by intuition*. Every year this important role is occupied not only by an eminent personality, but one that often reflects a particularly positive moment of my own relationship to art which, if not through "comprehension" (in the sense of intelligible comprehension), is rooted in the clarity of a few absolute certainties that I usually form in confronting another's involvement with art.

By definition, competition is alien to art, but it is up to those who exercise a critical role to indicate artists for our admiration. I believe this is the reason for being of the Salon jury; I felt compelled to select as its president one of these great figures who, I feel, can climb to the heights of a Félix Fénéon or Bernard Lamarche-Vadel, and to whom I owe the little knowledge of art I have.

Also, I wanted to place this sixtieth anniversary totally in the hands of artists. They form the majority in the jury of critics that contributed to the selection. And for the first time, one of them chairs the Salon jury. I have not seen all of Olivier Assayas' films (I am only an amateur cinephile), but countless clues led me to think he would make an excellent President of the Jury. His debut as a film critic (for the *Cahiers du Cinéma*, like so many other budding directors before him), his skills as a "smuggler" (of Asian cinema in particular); his actions in favour of other artists (among whom Guy Debord, whose films he edited for the DVDs); his hypersensitive relationship with painting (glimpsed in his film *L'heure d'été* when, blink, Juliette Binoche plays the part of an industrial designer for which she borrowed a fluorescent orange vest from matali crasset) and rock, pop and the punk movement; his attention to youth and to what is left over from adolescence in the adults we become (which is so crucial in our magnetic attraction to art).

But to be completely honest, I must admit that all these excellent reasons ultimately did not weigh heavily in this decision. I was dazzled by Olivier Assayas' film *Irma Vep*, which I saw on its release in 1996 and have been going back over in my mind ever since, even though I have never seen

Page ci-contre: **Olivier Assayas**, Festival de La Rochelle, 2010

De gauche à droite:

L'heure d'été, 2008

Photo: © Jeannick Gravelines / Mk2

Irma Vep, 1996

Photo: © Isabelle Weingarten / Vortex Sutra





dans ce choix. Parce que j'ai été ébloui par un film d'Olivier Assayas, *Irma Vep*, vu à sa sortie en 1996, auquel je repense constamment, bien que je ne l'aie jamais revu, et dont le souvenir coïncide en tous points à l'idée que je me fais de l'art, une expérimentation, pleine d'énergie et de désir, toute en légèreté et en profondeur, qui ne sont des termes contradictoires que pour ceux qui n'ont pas observé que tant d'œuvres peuvent à la fois s'avérer lourdes et superficielles.

J'avais d'abord pensé interroger Olivier Assayas en vue de dresser ici son portrait. Mais j'ai entrepris entre-temps la lecture du livre *Assayas par Assayas*, dans lequel il dialogue avec Jean-Michel Frodon (qui a participé à deux reprises au Collège critique du Salon, en 2010 et 2011). Paru à l'automne 2014 aux Éditions Stock, l'ouvrage se concentre sur la période qui va «Des débuts aux *Destinées sentimentales*», et s'interrompt donc en 2000. En le lisant, j'ai eu la réponse à toutes les questions que j'aurais voulu poser à Olivier Assayas. Non seulement il m'a conforté dans mon intuition, mais j'y ai trouvé tant de correspondances avec des moments vécus en compagnie des exposants du Salon, qui se trouvent eux-mêmes dans ce moment de passage, de mue, entre la période d'apprentissage et la vie d'artiste, que j'en ai ressenti une vive émotion. Lui-même en reste habituellement à la première prise : pourquoi lui aurais-je demandé de répéter, alors que tout était déjà là ? Avec l'accord de Jean-Michel Frodon, je me suis donc proposé d'opérer un prélèvement dans le livre, pour concentrer en somme ce qui, dans sa parole, permet d'approcher quelques-unes de ces certitudes dont nous avons tant besoin, et aujourd'hui plus encore, pour reconnaître l'art quand nous y sommes pour de vrai confrontés. Olivier Assayas estime pour sa part que certains de ces points ont été abordés avec plus de précision encore dans un opuscule qu'il a publié en 2005 aux Éditions des Cahiers du Cinéma, *Une adolescence dans l'après-Mai* (en ce qui concerne son rapport à Guy Debord, et aux publications de l'Internationale Situationniste, le livre étant sous-titré «Lettre à Alice Debord»). J'y renvoie d'autant plus volontiers que la première question que Jean-Michel Frodon lui pose, dans les extraits que j'ai prélevés, le concerne...

it a second time. Its memory fully coincides with the idea that I have of art: an experimentation full of energy and desire, all lightness and depth, which are contradictory terms only for those who have not realized that many works can be substantial and superficial at the same time.

I had initially thought of interviewing Olivier Assayas in order to draw his portrait here. But then I read the book *Assayas par Assayas*, in which he converses with Jean-Michel Frodon (who participated in the jury of critics twice, in 2010 and 2011). Released by the Éditions Stock in the fall of 2014, the book focuses on the period that goes from "The debut to the *Destinées sentimentales*" thus stopping in the year 2000. Reading it provided me with the answers to all the questions I wanted to ask Olivier Assayas. Not only did it confirm my intuition, but in it I found so many correspondences with moments spent in the company of the exhibitors at the Salon – who are themselves in this time of transition and metamorphosis, between their apprenticeship and the life of an artist – that I felt great emotion. Assayas himself usually keeps the first take: why would I have asked him to repeat himself when everything was already there?

With Jean-Michel Frodon's agreement, I therefore proposed to quote extracts from the book and concentrate in a summary that which, in his words, allows us to reach some of these certainties that we so need (and even more so now) in order to recognize art when we are in front of it. For his part, Olivier Assayas considers that some of these issues were addressed even more accurately in a pamphlet he published in 2005 in the Éditions Cahiers du Cinéma, *Une adolescence dans l'après-Mai* (as it concerns Guy Debord and the Internationale Situationniste publications, the book is subtitled "Letter to Alice Debord"). I'll refer to it more readily since the first question that Jean-Michel Frodon asks him, in the extracts I have quoted, concerns it...

Assayas par Assayas

Par Olivier Assayas et Jean-Michel Frodon
Extraits de l'ouvrage Assayas par Assayas – Des débuts
aux “Destinées sentimentales”, Éditions Stock, Paris, 2014

By Olivier Assayas and Jean-Michel Frodon
Extracts from Assayas par Assayas – Des débuts aux
“Destinées sentimentales”, Éditions Stock, Paris, 2014

• • • • •

En lisant *Une adolescence dans l'après-Mai*, on a l'impression que pour toi l'implication dans la contre-culture est très peu passée par le cinéma, mais beaucoup plus par la musique...

C'est vrai, ou par la politique et l'écriture. Mais tout de même aussi par le cinéma. Le cinéma n'était pas dissocié du reste, ça faisait partie d'un tout. Il s'inscrivait dans un vaste mouvement, celui du renouvellement, de la transformation du monde, qui se manifestait indifféremment dans la musique, dans la littérature, dans les journaux et dans le cinéma.

À ce moment-là, tu n'as pas encore l'idée de faire toi-même du cinéma ?

Depuis l'enfance, j'avais décrété que je voulais faire des films. C'était une évidence apparue avant même de savoir de quoi il s'agissait au juste : c'est le propre des vocations. J'avais vu *Guerre secrète*, un film à sketches autour de l'espionnage et de la guerre froide écrit par mon père et réalisé par Terence Young, Christian-Jaque, Carlo Lizzani, je dois en oublier un !, mais je me rappelle que Bourvil jouait un rôle d'homme-grenouille complètement improbable ; c'était aux Champs-Élysées, le Normandie, ou bien l'Ermitage, je ne sais plus. Et j'avais constaté qu'au générique on ne disait pas que c'était un film de mon père. Je lui ai demandé pourquoi. Il m'a répondu : « C'est le réalisateur qui signe le film. On lui confie le scénario, il le transforme, il choisit les interprètes, etc. Donc c'est son film. » Du coup je me suis dit que réalisateur était peut-être un métier plus intéressant que scénariste. Et puis ça a fait son chemin.

À ce moment-là, tu as quel âge ?

Je suis enfant, j'ai dix ans. Et donc à partir de là, disons en tout cas cette période-là, je me suis dit que plus tard je ferais des films. Vers quinze ans, je commence à peindre, de façon très anarchique certes, mais ça a très vite pris de l'importance dans ma vie, et c'est ce qui m'a permis de traverser le lycée, la fac, qui autrement auraient été encore plus indigestes.

C'était quoi, la fac ?

Paris III, en Lettres modernes. Ma préoccupation numéro un a été de m'en débarrasser le plus vite possible et de ne surtout pas perdre une année. Donc la peinture a beaucoup compté, parce que j'y consacrais une grande partie de mon temps, mais aussi parce que j'avais grandi dans le culte de la peinture. Ce n'était pas seulement l'influence de ma mère. Mon père collectionnait les livres d'art, il m'emmenait au musée. Mais il ne s'intéressait pas qu'aux classiques. C'est lui qui m'a fait découvrir Warhol, je me souviens de l'exposition des chaises électriques, je me souviens de l'exposition Francis Bacon à l'Orangerie. J'ai visité avec lui Nicolas Schaeffer dans son atelier, Diego Giacometti était un ami de la famille.

Alors évidemment, il y a une figure qui a beaucoup compté, c'est André Malraux. Mais cette fois du côté de ma mère. Elle était amie de Louise de Vilmorin qu'elle avait connue en Hongrie avant-guerre. Par elle, ma mère avait rencontré

• • • • •

Reading *Une adolescence dans l'après-Mai* we get the impression that for you involvement in counter-culture is a thing of the past for cinema, but much more so for music...

It's true, also for politics and writing. But for cinema all the same. Cinema was not separated from the rest, it was part of a whole. It was part of a larger movement of renewal, of transformation of the world, that manifested itself in music, in literature, in the press and in cinema.

Were you already thinking of a career as a film maker at that time?

I had wanted to make films ever since I was a child. It was a self-evident fact that had emerged even before I knew what it was all about: it is the nature of vocations. I saw *The Dirty Game*, an episode film around espionage and the Cold War written by my father and directed by Terence Young, Christian-Jaque, Carlo Lizzani, and some other director I must be forgetting,¹ but I remember that Bourvil played the completely improbable role of a frogman; it was at the Champs-Élysées, the Normandie, or the Ermitage, I am not sure. And I noticed that the credits did not say it was a film by my father. I asked him why. He said: "It is the director who signs the film. He gets the script, he transforms it, he chooses the actors, etc. So it's his film". So I told myself that being a director was perhaps a more interesting job than being a writer. And things went on from there.

How old were you then?

I was a ten years old. So from there, from that time anyway, I told myself that I would make films in the future. When I was around fifteen I started painting, in a very anarchic way obviously, but it soon became important in my life, and helped me to navigate high school and university, which would have been even more disagreeable otherwise.

What was university like?

I went to the Sorbonne-Nouvelle University in Paris, to study modern literature. My number one preoccupation was to be rid of it as soon as possible and especially not to lose a year. So painting was very important because I devoted much of my time to it, but also because had I grown up worshipping painting. Not only because of my mother's influence. My father collected art books, he used to take me to the museum. But he wasn't only interested in classic art. It was he who introduced me to Warhol; I remember the exhibition with the electric chairs, I remember the Francis Bacon exhibition at the Orangerie. With him I visited Nicolas Schaeffer in his studio; Diego Giacometti was a friend of the family.

Obviously, there was somebody who meant a lot to me, André Malraux. But this time on my mother's side. She was a friend of Louise de Vilmorin, whom she had met in Hungary before the war. My mother had met Malraux through her, and after her death in 1969 she befriended him. They became very close. At the time, Malraux lived in Verrières-le-Buisson, where he had an apartment in

Malraux, et après sa mort en 1969 s'était liée d'amitié avec lui. Ils sont devenus très proches. À l'époque, Malraux vit à Verrières-le-Buisson où il a conservé un appartement dans la demeure familiale des Vilmorin où habitait aussi Sophie de Vilmorin, la nièce de Louise, avec ses trois filles. Celle-ci lui servait également de secrétaire. J'allais régulièrement à Verrières, avec (mon frère) Michka, souvent le dimanche après-midi, pour retrouver les filles de Sophie qui avaient à peu près notre âge. Une année, Michka est allé en vacances avec elles à Saint-Barthélemy aux Antilles. Donc je voyais régulièrement Malraux qui m'a même offert une édition dédiée du *Musée imaginaire* pour mes vingt ans, il se citait lui-même, «*L'artiste n'est pas le transcripateur du monde, il en est le rival*»... J'aimais bien cette citation un peu emphatique, bien dans le goût de l'époque. À présent, elle me laisse perplexe, je ne me vois pas comme le *transcripateur* du monde, et encore moins comme son *rival*. Ma mère lui apportait mes tableaux, mes dessins, pour lui demander ce qu'il en pensait, la honte...

C'est un peu surprenant que Malraux ait tenu ce rôle-là pour toi, alors qu'à cette époque il est devenu une figure du gaullisme, il est assez unanimement rangé dans le camp ennemi par tous ceux, surtout les gens jeunes, qui sont proches de l'esprit de Mai 68.

J'ai beaucoup lu Malraux, les textes sur l'art en particulier, mais aussi les ouvrages autobiographiques tardifs et qui constituent le second tome des *Antimémoires*, intitulé *Le Miroir des limbes* ; aujourd'hui encore je pense que c'est ce qu'il a écrit de mieux. Je sais bien que *Les Chênes qu'on abat* faisait ricaner les gauchistes qui ne lui ont jamais pardonné d'avoir participé à la manifestation du 30 mai², mais j'ai toujours essayé, y compris adolescent, de me tenir à l'écart de ce genre de conformisme. En tant que personne il était très séduisant, direct, simple. Bien sûr il m'impressionnait, comment en aurait-il été autrement ? Mais il n'était pas intimidant, au contraire, il avait une façon d'élever son interlocuteur au niveau d'un monologue qui pouvait être indifféremment adressé à un chef d'État ou à son chauffeur. Une fois, ça m'a frappé, il s'est mis à taper du pied alors qu'il me parlait de la danse africaine, pour signifier qu'elle «*était toujours la confirmation du sol*». Une autre fois, pour préparer un voyage en Inde, l'été de mes quinze ans, il m'avait recommandé en visitant les grottes d'Ajanta de faire semblant de refaire les nœuds de mes souliers afin d'être distancé par le groupe dans lequel inévitablement je me retrouverais, pour recevoir la beauté du lieu dans le silence et l'intimité.

Alors, bon, ma mère parlait tout le temps de Malraux, il a fait ceci, il a fait cela, il a dit ceci, il a dit cela ; elle revenait émerveillée des croisières qu'elle faisait chaque année en sa compagnie et celle de Sophie. Avec mon frère on la charriait un peu, bien sûr.

Et aujourd'hui, où en es-tu ? Ça représente quelque chose pour toi, Malraux ?

Où, j'y pense. Sans trop savoir quoi en faire. Ça me frappe chaque fois que je le vois mentionné par Godard, parce que je comprends très bien les affinités. C'est omniprésent, un peu partout et plus spécifiquement dans les *Histoire(s) du cinéma*. Il y a chez Malraux, comme chez des poètes, Ezra Pound par exemple, cette idée déterminante du montage ou encore du court-circuit. L'ensemble de l'histoire de l'art, toutes civilisations confondues, est une sorte de totalité où circulent dans un hyperprésent le visible et l'invisible, le sacré et le profane, le fétiche dogon, la divinité tantrique et le retable d'Issenheim. Malraux dans son *Musée Imaginaire* a inventé une sorte de métadiscours où les concepts, les inventions, la pensée en général naissent du choc entre des images, des

the Vilmorin family home where Louise's niece Sophie de Vilmorin also lived with her three daughters. She also served him as his secretary. I regularly went to Verrières with (my brother) Michka, often on Sunday afternoons to see Sophie's girls, who were about our age. One year, Michka went on vacation with them in Saint-Barthélemy in the Caribbean. So I saw Malraux regularly, who even gave me an auto-graphed edition of *Le Musée imaginaire* for my twentieth birthday; he quoted himself, "The artist is not the transcriber of the world, he is its rival"... I liked this somewhat emphatic citation, very much in the taste of the time. Now it puzzles me: I do not see myself as the transcriber of the world, and even less as its rival. My mother used to bring him my paintings, my drawings, in order to have his opinion of them, how embarrassing...

It's a bit surprising that Malraux has held that role for you, when at that time he became a figure of Gaullism, and was quite unanimously assigned to the enemy camp by all those, especially young people, who felt close to the spirit of May 1968.

I read a lot by Malraux, particularly his writings on art, but also the late autobiographical works, which constitute the second volume of *Antimémoires*, entitled *Le Miroir des limbes* (the Mirror of Limbo); today I still think that's his best work. I know that *Les Chênes qu'on abat* (Felled oaks) was sneered at by the leftists, who have never forgiven him for taking part in the 30th May demonstration,² but I have always tried to avoid this kind of conformism since I was a teenager. As a person, he was very attractive, direct, simple. Of course he impressed me, how could it have been otherwise? But he was not intimidating, on the contrary, he had a way of raising his interlocutor to the level of a monologue that could be equally addressed to a Head of State or to his driver. Once, and I was struck by this, he started to stomp his feet while talking about African dance, to mean that it "was always the confirmation of the ground". Another time, in order to prepare for a trip to India the summer of the year I turned fifteen, he had recommended that when I visited the Ajanta caves I pretend to redo the laces of my shoes in order to be left behind by the group I inevitably would find myself in, and enjoy the beauty of the place in silence and privacy.

Anyway, my mother would talk about Malraux all the time then, he did this, he did that, he said this, he said that; she was ecstatic when she returned from the cruises she went on each year with him and Sophie. My brother and I teased her quite a bit about it, of course.

How about now? Is Malraux still significant for you?

Yes, I think so. Without knowing what to do with it. It strikes me every time I see him mentioned by Godard, because I understand their affinities very well. He is everywhere, omnipresent, and more specifically in the *Histoire(s) du cinéma*. There is in Malraux, as in some poets like Ezra Pound, for example, the crucial notion of editing or even of short circuit. The entire history of art, encompassing all cultures, is a kind of totality where the visible and the invisible, the sacred and the profane, the Dogon fetish, tantric deity and the Isenheim altarpiece circulate in a hyper present. Malraux in his *Musée imaginaire* invented a kind of meta-discourse where concepts, inventions, and thought in general arise from the clash of images, representations that are *a priori* quite foreign to each other. These two flints that produce a spark are nothing else than Godard's idea of editing.

(...)



représentations *a priori* tout à fait étrangères les unes aux autres. Ces deux silex qui produisent une étincelle, ce n'est rien d'autre que la pensée godardienne du montage.

(...)

À quoi ressemblait ce que tu peignais ?

Pas très loin de ce qu'on verra dans mon film *Après-Mai*. Au départ, c'était tout à fait abstrait, j'utilisais surtout l'huile, sur papier d'abord et puis sur toile. Après j'ai commencé à me servir d'encres de couleur. Ensuite j'ai un peu appris à dessiner et c'est devenu plus construit, marqué par le pop art. Très tôt, quand j'étais encore au lycée, et par l'intermédiaire d'un ami, Yves Prince, qui est devenu graphiste, j'ai commencé à travailler à partir de photos projetées. On a fait beaucoup de choses ensemble, on se servait de diapositives, des sérigraphies à la Warhol aussi. On utilisait également un épiscopes qui élargissait les possibilités, on pouvait projeter des documents plus variés. La projection permet de faire un travail très spécifique sur les ombres en tant qu'elles déterminent les contours... J'ai aussi beaucoup dessiné à la plume, avec un hachurage de plus en plus élaboré, inspiré par Edward Gorey ; à ce stade, c'était devenu plus ou moins figuratif... Enfin, j'ai mélangé différentes techniques, encre, décalques de photos de presse, aquarelle, trames Letraset, au résultat c'était dans l'esprit de ce que faisaient les Bazooka à la même époque, spécifiquement Loulou et Kiki Picasso. Mais leur travail était très en avance sur le mien, un savoir-faire, une pratique du dessin infiniment plus élaborés. Ils avaient la chance de travailler en collectif, de se stimuler les uns les autres, d'avoir créé une revue – assez géniale, *Bulletin-périodique* – pour s'autopublier. J'en étais très loin.

(...)

Tu as souvent évoqué ce que tu devais au cinéma expérimental. À l'époque, comment considérais-tu ces films ?

Dans les années 70, à chaque manifestation de la marginalité, on projetait toujours les mêmes films, ceux de Kenneth Anger, *Scorpio Rising, Fireworks... Un chant d'amour* de Genet, autant d'œuvres invisibles, impossibles via le circuit commercial du fait de leur durée – brève – et de leur contenu transgressif. Dans un registre pas si différent, j'ai vu *La Société du spectacle* au cinéma avant de lire le livre. Les œuvres plus radicales étaient montrées dans les salles du Quartier latin. Ça faisait partie de l'air du temps. D'ailleurs, la

What was your painting like?

Not very different from what we see in my film *Après-Mai*. At first it was quite abstract, I used mostly oil on paper and then on canvas. Later I started using colour inks. Then I somehow learned to draw and it became more constructed and influenced by pop art. Early on, when I was still in high school and through a friend, Yves Prince, who became a graphic designer, I started working from projected photos. We did a lot of things together, we made use of slides, and Warhol-style silkscreen prints too. We also used an episcopes which expanded our possibilities, we could project more varied documents. Projection allows for very specific work on the shadows as they define the outlines... I also did a lot of pen drawings, with an increasingly elaborate hatching technique inspired by Edward Gorey; at this stage, my work had become more or less figurative... Finally, I mixed different techniques, ink, tracing of press photos, watercolours, Letraset frames, and the result was in the spirit of what the Bazooka made at that time, namely Loulou and Kiki Picasso. But their work was far ahead of mine, their skills and drawing practice were far more elaborate. They had the chance to work in a collective, to stimulate each other, to have created a magazine – pretty awesome, *Bulletin-périodique* – and self-publish. I wasn't in any way close to that.

(...)

You have often mentioned how much you owe to experimental cinema. What did you think of those films at the time?

In the 1970s, at any event focussing on marginality, the same films kept being shown, Kenneth Anger's *Scorpio Rising, Fireworks... A love song* by Genet and similarly works that were invisible and impossible to see through the commercial circuit on account of their duration – short – and their transgressive content. In not so different a setting I saw *La Société du spectacle* at the cinema before reading the book. The most radical works were shown in cinemas of the Latin Quarter. It was part of the Zeitgeist. Moreover, the boundaries were blurred. I did not see the difference between experimental films and independent, or committed films. They were part of a larger movement where periods were mixed. I read Kerouac, Ginsberg's poetry, Ferlinghetti, Gregory Corso's poetry; Garrel's films belonged in the same world.

De gauche à droite :
Olivier Assayas, Autoportrait, 1973
 encre de Chine sur tirage argentique, 17,5 x 12,5 cm
Olivier Assayas en 1980



frontière était floue. Je ne voyais pas ce qui différenciail le cinéma expérimental du cinéma indépendant ou bien militant. Ils s'inscrivaient dans un mouvement plus large, où se mélangeaient les époques. Je lisais Kerouac, la poésie de Ginsberg, celle de Ferlinghetti, de Gregory Corso ; les films de Garrel appartenaient au même univers.

Les films que l'on connaît de toi aujourd'hui n'affichent pas forcément une transgression formelle, ni un engagement politique explicite. À l'époque, alors que se précise ton désir de cinéma, celui-ci s'inscrivait dans une approche politique ?

Pour l'instant, on évoque les années 70 et mon adolescence, c'est-à-dire bien avant que j'aie fait des films. Or, les chemins qui m'ont conduit à la pratique du cinéma, ainsi qu'à une forme de réconciliation avec moi-même, procèdent du rejet de cette période. Les ruptures marquées par le punk rock, comme celle de *L'Enfant secret*, sont pour moi des repères essentiels. Ils annoncent la fin de l'utopie. Ce terme « contre-culture » résume bien cette notion de totalité. Celle d'une génération, qui avait un projet de transformation de la société, qui s'affirmait par l'articulation de l'art et de la politique, et par l'articulation des idées et de leur mise en pratique dans la vie quotidienne. C'était une foi largement transnationale, au sein de laquelle chacun pouvait retrouver ses repères où qu'il se trouve dans le monde, car partout il y avait une jeunesse, un art, une presse, des publications, une musique qui relevaient d'une nébuleuse marginale, en opposition frontale avec les médias, la pensée, l'art et la culture dominants. Il y avait donc deux camps. Mais cette foi s'est bientôt dissoute, du fait de l'échec de la révolution annoncée, qui ne venait pas, et ne suscitait finalement que l'isolement croissant de milieux radicaux livrés à eux-mêmes. Comme l'a brutalement résumé Godard, ce fut alors « Sauve qui peut (la vie) ». La question était de savoir comment sortir des années 70, de convictions de moins en moins en prise avec le présent, comment survivre en somme. C'a été le début d'une autre époque, fondée sur d'autres valeurs, sur un rapport différent à soi-même et au monde, ainsi qu'à la pratique des arts. Quant à moi, il se trouve que c'est dans cette nouvelle époque que j'ai fait des films, et il me semble que les choses en lesquelles j'ai cru, dans mon adolescence, que ce soit en politique ou en art, m'auraient conduit sur un autre chemin du point de vue du cinéma, ou m'auraient même empêché d'en faire.

Alors selon toi, le cinéma que tu as fait n'est pas la continuation de ce que tu as pensé et vécu durant cette période-là ?

Il l'est dans le sens où je suis toujours la même personne et que je connais parfaitement les correspondances les plus intimes, ce qui n'a pas changé, pour le meilleur comme pour le pire. Mais disons que, pour moi, le cinéma a coïncidé avec la construction d'une identité par l'écriture, en un mouvement autant volontaire et conscient que tardif ; et dont l'enjeu était la réconciliation entre ma pratique artistique et mon rapport au monde. En effet, pour pouvoir faire des films, il m'a fallu d'abord

Your films today do not necessarily manifest formal transgression nor an explicit political commitment. Did your increasing passion for cinema fit into a political approach at the time?

At the moment we are talking about the 1970s and my adolescence, that is to say a time well before I made films. But the path that led me to filmmaking, as well as to a form of reconciliation with myself, began with a rejection of that period. The breaks marked by punk rock, like those marked by *L'Enfant secret*, are essential landmarks for me. They announce the end of utopia. The term "counter culture" aptly sums up the concept of totality. That of a generation who planned to transform society, which asserted itself through art and politics and the articulation of ideas and their practical application in everyday life. It was a largely transnational belief in which everyone could find their models wherever they were in the world, because everywhere there was a style of youth, art, press, publications, and music that were part of a marginal nebula, in direct opposition with the dominant, mainstream media, thought, art and culture. So there were two camps. But this faith was soon dissolved due to the failure of the announced revolution, which did not happen, and finally provoked the growing isolation of radical circles that were left to their own devices. As Godard brutally summed it up, it was then "Sauve qui peut (la vie)". The question was to know how to get out of the 70s, of beliefs less and less in line with the present, in short, how to survive. It was the beginning of another era based on other values, a different relationship with oneself and the world, as well as with the practice of the arts. As for me, it turns out that it was in this new era that I made films, and it seems to me that the things I believed in during my teens, whether in politics or art, would have led me on a different path from the point of view of filmmaking, or could have even prevented me from making films altogether.

So in your opinion, your practice of filmmaking is not the continuation of what you thought and experienced in that period?

It is in the sense that I'm still the same person and I am perfectly aware of the deepest correspondences, that which has not changed, for better or for worse. But let's say that, for me, cinema coincided with the making of an identity through writing, in a movement that was as conscious and voluntary as it was belated; and what was at stake was reconciling my artistic practice and my relationship with the world. In order to be able to make films, I first had to admit that there could be – in the "consumer society" – a form of non-alienated activity, which I previously denied: there was no legitimate work that was not rooted in the revolutionary period and its values; and it was impossible that it could find a place in the official channels of the alienated world. So I had to admit that cinema could actually be a non-alienated artistic practice. It was a revelation I experienced during the filming of my first short. I understood the possibility of a collective work which everyone would have fun with and that was not

• • • • •

admettre que pouvait exister – au sein de la « société de consommation » – une forme d'activité non aliénée, ce dont je doutais auparavant : il n'y avait pas d'œuvre légitime hors de son ancrage dans la période révolutionnaire, et ses valeurs ; et il était impossible que celle-ci s'inscrive dans les circuits officiels du monde aliéné. Il m'a donc fallu admettre que le cinéma pouvait être une pratique artistique non aliénée. Ça été une révélation lors du tournage de mon premier court. J'ai compris qu'était possible un travail collectif dans lequel chacun trouverait du plaisir et que cela ne trahissait en rien quelque idéalisme ou quelque utopie que ce soit. Plus encore, le cinéma pouvait même être pensé comme une forme d'utopie en action.

Il y avait également la question de la réconciliation avec le sens et la représentation. À cette période, après ses films anonymes, militants et expérimentaux, Godard recommence à faire des films qui parlent de lui, qui sont à la fois un crépuscule et un nouveau début, ainsi que de très forts symptômes du changement.

Tu as dit que ta pratique artistique, à titre personnel, durant cette période, c'était la peinture. Et que tu as évolué de l'abstraction vers davantage de figuration. Tu as le sentiment d'avoir commencé, pour toi-même, cette évolution de l'abs-trait au figuratif, qui est aussi une évolution du collectif au particulier, au « je », comme peintre avant de l'exprimer dans le cinéma ?

Difficile à dire. J'ai l'impression d'avoir plutôt fait, au cinéma, le parcours inverse. C'est la figuration qui m'a d'abord guidé dans la pratique du cinéma. Je m'en suis, par la suite, progressivement libéré : autant mes premiers courts-métrages étaient dessinés, on pourrait même dire storyboardés, autant l'évolution de mon travail va vers plus d'improvisation, moins de règles, moins de syntaxe classique – celle précisément de la figuration –, et une constante remise en cause. Pour en revenir finalement, après de longs détours, à la liberté de l'abstraction, celle que j'avais vécue adolescent dans ma pratique naïve de la peinture.

(...)

Nous voici au moment où tu t'apprêtes à réaliser ton premier long-métrage, *Désordre*. Tu peux en reconstituer la généalogie ?

Le noyau du film, c'est l'envie de raconter le destin croisé de quatre jeunes gens de mon époque depuis l'adolescence jusqu'au début de la maturité. Trouver une forme de roman-nesque contemporain, ancré dans le réel, ça n'existait pas dans le cinéma d'alors, et les gens que je fréquentais y étaient invisibles. Je le voyais comme un film de guerre sans guerre, comme ces histoires où l'on suit une patrouille en territoire ennemi, confrontée à des dangers mortels. Il y a ceux qui disparaissent, ceux qui trahissent, ceux qui survivent ; pour moi le personnage central, Henri, était avant tout un survivant. D'abord, je ne voyais pas ce qui allait donner à mon récit la tension, l'urgence que je recherchais. Le dé clic a été de comprendre ce qui les liait, un secret partagé, et le serment de ne pas le dévoiler. L'enjeu étant la façon dont celui-ci résonne en chacun d'eux et transforme leur destin. Cela donnait au récit un sous-texte plus fort, comme une basse continue, il s'agissait de la jeunesse, des idéaux, et de ce qu'on en fait quand on devient adulte.

Il y a un moment où tu comprends que tu es en train de concevoir ton premier long-métrage ?

Longtemps avant de commencer à écrire *Désordre*, il est clair que je ferai un long-métrage, et le plus tôt sera le mieux. Tout converge là, et depuis toujours. Que ce soit la peinture, les scénarios et les *Cahiers*, mes courts-métrages, ou mes voyages

in any way disloyal to some idealism or some utopia whatsoever. Conversely, cinema could even be considered as a form of utopia in action.

There was also the issue of reconciliation with meaning and representation. At that time, after his anonymous, committed and experimental films, Godard began to make films that talked about himself, which was both a sunset and a new beginning, as well as a very strong symptom of change.

You said your personal artistic expression, during this period, was painting. And that it evolved from an abstract to a more figurative style. Do you feel you started this shift from abstract to figurative – which is also an evolution from the collective to the individual, to the "I" – as a painter first and then as a filmmaker?

It's hard to say. In films, I seem to have rather taken a reverse path. At first, it was figuration that guided me in filmmaking. Thereafter I gradually freed myself from it: while my first short films were drawn, one might even say storyboarded, my work has evolved towards more improvisation, less rules, less conventional syntax – precisely that of figuration – and constant questioning. And finally I went back (after long detours) to the freedom of abstraction, the one I had experienced as a teenager in my young, naïve painting practice.

(...)

Let us get to the moment when you made your first feature film, *"Désordre"*. Can you retrace its genealogy?

The core of the film was the desire to narrate the interlacing destinies of four young people my age, from adolescence to early maturity. Finding a form of contemporary fiction anchored in reality was something not done in cinema then, and the people that I hung out with were blind to that. I envisioned it as a war film without a war, like the stories in which we follow a squad facing mortal danger in enemy territory. There are those who disappear, those who betray, those who survive; for me the main character, Henri, was primarily a survivor. First, I could not see what would impress to my story the tension, the urgency I wanted. The breakthrough came when I understood what bound them, a shared secret and an oath not to reveal it. The issue was what was its impact on each of them and how it transformed their destiny. This gave the story a stronger subtext, like a *continuo*, revolving around youth, ideals, and what we do when we become adults.

Was there a moment when you understood that you were about to make your first feature film?

Long before I started writing *Désordre*, it was clear that I would make a feature film, and the sooner the better. Everything converges there, and it has always been like that. Whether it be my paintings, my scripts and *Cahiers*, my shorts or my travels in Asia. It is my personal conviction that cinema, as an art, provides an account of the world and a representation of our experience of it as direct as possible. This belief was far from being shared, it was even quite strange in the cinephile context to which I belonged. Still, it has always held true for me. What most mattered to me was not cinema education or dissemination at school, for example. It was its nature: what is the process underlying the art? Clint Eastwood spells it out very well in *Honkytonk Man*.

I devoted a short text to it: what constitutes the art, that is to say the songs that the protagonists ended up recording, is literally made from the dust gathered on the path. It's when you're covered in dust, at the end of the road,

Page ci-contre, de gauche à droite:

Tournage de Paris s'éveille, 1991

Photo: © Isabelle Weingarten

Tournage d'Une Nouvelle vie, 1993

Photo: © Isabelle Weingarten

• • • • •

en Asie. Cela tient à mon intime conviction que le cinéma, en tant qu'art, sert à rendre compte du monde, à en restituer l'expérience, autant que possible vécue. Cette conviction était très loin d'être partagée, elle était même assez singulière dans le contexte de la cinéphilie dont j'étais contemporain. Pourtant, je m'y suis toujours tenu. Ainsi la question qui m'importait n'était pas celle de l'enseignement du cinéma, ou de sa transmission, au sein d'une école par exemple. C'était celle de sa nature: quel est le processus de l'art? Clint Eastwood l'articule très bien dans *Honkytonk Man*.

J'y ai consacré un bref texte: ce qui constitue l'art, c'est-à-dire les chansons que finit par enregistrer le protagoniste, est littéralement fait de la poussière du chemin. C'est quand tu es couvert de poussière, au bout de la route, que tu as suffisamment accumulé d'expériences pour pouvoir les exprimer à travers le medium que tu as choisi. Ce film m'a beaucoup marqué; j'y ai reconnu ce que je portais en moi depuis toujours. En résumé, c'est pourquoi je n'ai jamais eu la tentation de faire une école de cinéma. Je voulais d'abord me confronter au monde, et en nourrir mes films. Je n'ai pas exactement été chercheur d'or, ni marin pêcheur, mais j'ai fait toutes sortes de boulots, certes en rapport avec la pratique du cinéma, mais ancrés dans une réalité dure et hostile. J'y ai appris des choses qu'on n'enseigne pas dans une salle de classe. *Désordre* vient de là.

Jusque-là tu as écrit pour d'autres. Cette fois, tu écris pour toi. En quoi est-ce différent?

Quand j'écris *Passage secret* ce n'est pas très différent. Laurent (Perrin) en a conçu le principe, mais je me le suis approprié sans peine et je l'ai rédigé dans une entière liberté. *Désordre* est déterminé par la même énergie, bien qu'il traite de thèmes plus graves, plus compliqués, et surtout plus personnels. Par ailleurs quand on écrit un premier film, on fait comme s'il ne devait plus y en avoir d'autre: on jette les meubles dans le four comme Bernard Palissy. Il faut être ambitieux, essayer de faire quelque chose de neuf, qui n'est qu'à soi. Prendre tous les risques. Il y a une dimension d'utopie vécue.

(...)

Fin 1994, c'est le suicide de Guy Debord. Il m'affecte comme une mort dans ma famille. Je me souviens d'où j'étais quand je l'ai appris, ça m'a foudroyé. J'avais développé, comme de nombreux lecteurs, une relation intime à son écriture et à sa pensée. Il maintenait vivants l'esprit de la rébellion, son langage et son rapport au monde, ceux de mon adolescence. Au fil des ans cette liberté de pensée s'était perdue, au profit de la langue de bois gauchiste, des discours politiques bétonnés. Chez Debord, la rébellion était restée intacte, elle se reformulait selon les transformations du monde, ne cédant rien aux pièges d'un pouvoir qui semblait avoir retenu mieux que les révolutionnaires les leçons des révoltes passées. Ce à quoi j'avais toujours cru, ce en quoi j'avais eu foi, se prolongeait dans les textes de Debord, et nulle part ailleurs. Cela restait vivant, au présent, parce que Debord était vivant.

that you have accumulated enough experience to be able to express it through the medium you have chosen. This film had a great impact on me; in it I recognized what I had been carrying inside all the time. In short, this is why I've never been tempted to go to film school. I first wanted to experience the world, and find nourishment for my films. I have not exactly been a miner, or a fisherman, but I have done all kinds of jobs, certainly related to the world of cinema, but rooted in a harsh and hostile reality. I learned things that are not taught in a classroom. *Désordre* comes from that.

Up until then you had written for others. This time, you wrote for yourself. How was it different?

When I wrote *Passage Secret* it was not very different. Laurent (Perrin) had the basic idea, but I appropriated it easily and wrote it in complete freedom. *Désordre* is fuelled by the same energy, although it deals with more serious, more complicated, certainly more personal themes. Furthermore when writing a first film, we tend to act as if there won't be any other: we throw the furniture into the furnace just like Bernard Palissy. We have to be ambitious, try to do something new, which is unique to ourselves. Take all the risks. There is a dimension of experienced utopia.

(...)

In late 1994, Guy Debord killed himself. It affected me like a death in my family. I remember where I was when I learned of it, it struck me. Like many readers, I had developed a close connection to his writing and his thinking. He kept the spirit of rebellion, its language and its relation to the world alive, the same I experienced in my adolescence. Over the years that freedom of thought was lost in favour of the leftist jargon, of heavy political speeches. In Debord rebellion remained intact, reformulated according to changes in the world yet unyielding though faced with the traps of the powerful who seemed to have learned the lessons of past revolts better than the revolutionaries. What I had always believed in, that which I had faith in, was echoed in Debord's writings, and nowhere else. It was still alive in everyday life because Debord was alive.

His disappearance left a vertiginous emptiness. Having to relate to the work of Debord – work that was wholly shaped by the moment, by action, and by strategy – as something from the past was a real shock. There was no escaping the questions which it opened up and for which I was not necessarily prepared. When Debord was gone, this call remained, in the name of what he represented. I did not want to escape from it. Even though I was not sure how my contribution would be or how relevant. I immediately wrote an article for *Cahiers*, recalling his films and his memory. It cannot be said that the magazine had been much in tune with his style of filmmaking till then. When *In girum* came out... there were only three of us, Daney, Bonitzer (who wrote a rather quirky



Sa disparition laissait un vide vertigineux. Avoir un rapport *au passé* avec l'œuvre de Debord, tout entière déterminée par le moment, par l'action, et par la stratégie, était un véritable bouleversement. Pas moyen d'échapper aux questions que cela ouvrait et auxquelles je n'étais pas forcément préparé. Dès lors que Debord n'était plus là, restait cette injonction, au nom de ce qu'il avait représenté. Je ne voulais pas m'y soustraire. Même si je n'étais pas sûr de la manière, ou tout simplement de la pertinence, de ma contribution. J'ai écrit aussitôt un texte pour les *Cahiers*, évoquant son cinéma et sa mémoire. On ne peut pas dire que la revue ait été jusque-là très en phase avec son cinéma. Lors de la sortie de *In girum...* nous étions trois, Daney, Bonitzer (qui a écrit un texte plutôt décalé) et moi. Il se trouve qu'en 95 Thierry Jousse était rédacteur en chef, lui aussi avait été marqué par l'œuvre de Debord, et, paradoxe de l'histoire, ce sont les *Cahiers*, parmi toutes les revues, qui ont dû lui rendre l'hommage le plus digne...

Bien plus tard, j'ai fait la connaissance d'Alice Debord et je me suis employé à la restauration et à la résurrection de son *Œuvre cinématographique complète*. Mais, quand je fais *Irma Vep*, ces questions me hantent sous cette forme : qu'est-ce que le dadaïsme cinématographique? Cela m'oblige à revenir sur la période lettriste de Debord, que je connaissais mal. Je découvre Isidore Isou, qui n'était pour moi qu'un nom, et en particulier *Traité de bave et d'éternité* (1951), chaînon manquant entre Debord et la Nouvelle Vague. Isou, qui dans le Paris de l'après-guerre se vit comme le Tristan Tzara de sa génération, Juif roumain comme lui, est le prophète d'un néo-dadaïsme. Et son unique film, fulgurant coup d'éclat, ouvre la voie d'un cinéma expérimental à venir – Stan Brakhage l'a fait connaître aux États-Unis – et préfigure la Nouvelle Vague.

Isidore Isou, ou plutôt *Traité de bave et d'éternité* jette en quelque sorte un éclairage latéral sur une histoire du cinéma qui pourtant l'ignore.

Il est l'ancêtre commun de Rohmer et de Godard. À la fin des années 40, Gallimard publie ses manifestes, *Agrégation d'un nom et d'un messie, Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947). Quand il fait son film, il a vingt-quatre ou vingt-cinq ans, après c'est fini. Mais pendant une période, certes très brève, c'est un jeune poète génial. Ce qu'il est devenu par la suite ne doit pas faire oublier ce qu'il a été, ni remettre en cause la place historique qui est la sienne dans l'évolution de l'art moderne. Dans *Irma Vep*, le *scratching* – le grattage à même la pellicule – ne vient pas de Norman McLaren, mais d'Isou.

text) and me. It turns out that in 1995 the editor was Thierry Jousse, who was also affected by the work of Debord; and paradoxically, of all magazines it was *Cahiers* which paid him the most fitting tribute...

Much later, I met Alice Debord and I devoted myself to the restoration and resurrection of his *Œuvre cinématographique complète*, his complete film work. But when I made *Irma Vep*, these issues haunted me: what is Dadaism in cinema? This meant I had to go back to Debord's Lettrist period, which I wasn't very familiar with. I discovered Isidore Isou, for me but a name up till then, and in particular *Traité de bave et d'éternité* (1951), the missing link between Debord and the New Wave. Isou, who in post-war Paris cast himself as the Tristan Tzara of his generation and was a Romanian Jew like him, is the prophet of neo-Dadaism. His unique, dazzling film paved the way for future experimental cinema – Stan Brakhage introduced him in the United States – and prefigured the New Wave.

Isidore Isou, or rather *Traité de bave et d'éternité* casts a sort of side light on a history of film which nevertheless willfully ignores him.

He is the common ancestor of Rohmer and Godard. In the late 40s, Gallimard published his manifesto, *Agrégation d'un nom et d'un messie, Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Aggregation of a name and a Messiah, Introduction to a new poetry and new music, 1947). When he made his film he was twenty-four or twenty-five, and that was it. But for a while, albeit very briefly, he was a brilliant young poet. What he became later must not make us forget what he was, or question his place in the history of the evolution of modern art. The *scratching* onto the film in *Irma Vep* was not inspired by Norman McLaren, but by Isou.

(1) Werner Klingner.

(2) May 30, 1968, following a speech by General de Gaulle, a great march in support of the government was organized on the Champs-Élysées. André Malraux marched in the front row.

(1) Werner Klingner.

(2) Le 30 mai 1968, suite à un discours du général de Gaulle, une grande manifestation de soutien au pouvoir est organisée sur les Champs-Élysées. André Malraux défile au premier rang.



matali crasset



Scénographe / Exhibition designer

Entretien avec Youshaa Hassenjee

Dans le cadre du partenariat avec la Fondation Culture & Diversité

Interview with Youshaa Hassenjee

In the framework of the partnership with the Fondation Culture & Diversité

Vous êtes scénographe du Salon de Montrouge depuis 2009, comment la scénographie du Salon a-t-elle évolué depuis cette date ?

Je réalise la scénographie du Salon de Montrouge depuis que Stéphane Corréard en est le commissaire. Nous avons connu deux lieux différents. Au départ nous étions dans une vieille usine. Le parti pris était de faire une scénographie décalée. Dans le domaine de l'art, on a trop souvent des espaces tout blancs, des *white cubes*, comme dans les galeries où l'on vient montrer l'art contemporain.

Nous avions l'ambition de nous démarquer, de montrer qu'il était possible d'avoir des thématiques dans une scénographie. Comme il s'agit de l'art qui est en train de se faire, de l'art en devenir, il était d'autant plus intéressant d'avoir un parti pris scénographique très fort, et Stéphane Corréard considère justement que la scénographie doit être une œuvre à part entière.

Au départ, les artistes considéraient que le meilleur moyen de montrer leurs œuvres était le *white cube*. Petit à petit, la tendance a évolué. Ils ne nous le demandent plus maintenant. Ils ont compris que le Salon avait une identité et que cette identité spécifique pouvait les aider. Certains jouent même avec la scénographie. Chaque année, trois ou quatre artistes se distinguent de ce point de vue. Ils en prennent des morceaux, les transforment et s'en amusent. Maxime Chanson, un des lauréats du Salon [ndlr: Grand Prix du Salon en 2012], lors de l'exposition des lauréats au Palais de Tokyo, a décidé d'emporter son module. Il n'a pas pris simplement son œuvre, il a pris tout son module tel qu'il avait été exposé à Montrouge. L'année dernière, la couleur dominante de la scénographie était le jaune. On a vu des artistes choisir de peindre leurs alcôves en jaune, pour être bien identifiés et rattachés au Salon. La situation s'est donc un peu inversée par rapport aux premières éditions, mais il ne faut pas aller trop loin pour ne pas dénaturer le travail de chacun.

Il faut bien comprendre aussi que le Salon de Montrouge n'est pas une exposition organisée et définie par un seul commissaire, mais plus une plateforme dans laquelle coexistent des individualités.

Sur ces six dernières années, y a-t-il une édition dont vous êtes particulièrement fière ?

La première édition, à La Fabrique. J'étais partie sur l'idée d'expliquer ce qu'était une usine. À l'intérieur, il y avait une cage de Faraday pour faire des essais acoustiques. J'adore les vieux lieux industriels. Ce sont des endroits particuliers où l'on peut se positionner par rapport aux évolutions de la société. Dans un cube blanc, au contraire, je ne sais pas me positionner. Nous avons décidé d'avoir une scénographie constituée d'espaces, mais ces espaces devaient rester en bois. Nous avons proposé aux artistes de ne pas présenter leurs œuvres sur un fond blanc. C'est le bois de la scénographie qui servait de fond. Les artistes qui travaillaient sur quelque chose de spécifique pouvaient finaliser leurs espaces, les peindre s'ils le souhaitaient, mais la plupart ont choisi de conserver la présence du bois car cela donnait un aspect plus chaleureux, plus convivial. D'un seul coup, nous sommes sortis du cadre de présentation que sont les stands uniformisés. Nous nous décalions réellement de tous ces standards.

You have been the exhibition designer for the Salon de Montrouge since 2009. How has the Salon's design evolved since then?

I have been in charge of the exhibition design of the Salon de Montrouge since Stéphane Corréard became its director. We have seen two different places. Initially we were in an old factory. Our starting premise was to create a layered design. In the field of art we too often encounter all-white spaces, *white cubes*, like the galleries showcasing contemporary art.

Our ambition was to go for something different, to show that it was possible to have a thematic design. With art that is in the making and in becoming, it was all the more interesting to have a very strong exhibition design concept and Stéphane Corréard rightly considered the exhibition design to be part of the display in its own right.

Initially, most artists felt that the *white cube* was the best way to show their works. Gradually, the trend changed. They don't ask for it any more. They have understood that the Salon had its own identity and that this specific identity could help them. Some even play with the design. From this point of view, each year there are three or four artists who stand out. They take pieces, transform them and enjoy the process. Maxime Chanson, one of the artists awarded by the Salon [note: Grand Prix du Salon Award in 2012], decided to take his booth to the winners' exhibition at the Palais de Tokyo. He did not just take his work, but the entire booth as it was for the display of his work in Montrouge. Yellow was the dominant colour of the exhibition design last year. We saw artists choose to paint their booths yellow in order to be better identified and linked to the Salon. The situation is somewhat reversed compared to earlier editions, but one shouldn't go too far and risk distorting individual works. It should also be understood that the Salon de Montrouge is not an exhibition organized and defined by a single commissioner, but by a platform where different individualities coexist.

Is there an edition you are particularly proud of during your six years at the Salon de Montrouge?

The first edition, at La Fabrique. I had started from the notion of wanting to explain what a factory was. Inside there was a Faraday cage to conduct noise tests. I love old industrial sites. These are special places where you can take a position over changes in society. Conversely, in a white cube I am unable to take a position. We decided to have a design made up of spaces, but these spaces were to remain in wood. We asked artists not to present their works on a white background. The wood served as the background to the works. Artists working on a site-specific work were allowed to customize their space and paint them if they wished, but most have chosen to retain the wooden surface because it adds warmth and friendliness. We did away with the usual presentation option of the uniform stands at once. We are really removed from all those standards.

matali crasset

Photo: © Adrien Toubiana & matali crasset, courtesy Alessi



On vous imagine très attachée à ce Salon, puisque vous y apportez votre contribution depuis sept ans. Le Salon fête ses 60 ans cette année, c'est un moment particulier pour vous?

Oui, c'est une édition un peu spéciale. Tenir un pari comme celui-là pendant 60 ans est quelque chose d'énorme. Trouver une municipalité qui donne autant de moyens pour faire un Salon, ce n'est pas courant. Il n'y a pas d'autres exemples à ma connaissance. Cette année, la Fondation Culture & Diversité est l'invitée d'honneur du Salon de Montrouge. Je considère qu'il est important de montrer qu'il y a de nombreux acteurs qui travaillent autour de l'art contemporain et la Fondation en est un bon exemple. Elle offre une certaine accessibilité. Elle permet d'affirmer qu'il faut une diversité d'enseignements et une diversité d'accès à des métiers qui ne sont pas les plus faciles. Rappeler que dans notre société une partie de la population n'a pas accès aux métiers qui gravitent autour de l'art contemporain est un geste fort. Soit parce que ces métiers ne sont pas connus, soit à cause de la frilosité de l'entourage. Je l'ai vécu personnellement. Mes parents sont agriculteurs. Un jour, je leur ai dit que je voulais être designer. S'ils n'avaient pas eu confiance en moi, ils auraient refusé de financer des études dans un domaine dont ils ne connaissaient pas les débouchés. Aujourd'hui, lorsque des jeunes disent à leurs parents «je veux entrer dans une école d'art», beaucoup s'y opposent. Il y a de nombreux jeunes qui font d'abord une école de commerce avant de se lancer dans des études d'art. Ce sont effectivement des métiers où il est difficile d'accéder à la reconnaissance et d'arriver à gagner sa vie. Je conçois que cela puisse être difficile pour les parents, mais il est très important de compter avec des artistes dans une société. Non seulement pour la liberté d'expression, mais aussi pour défricher, redonner de la curiosité aux gens et faire en sorte qu'ils puissent aller plus loin que leur petit train-train. Les artistes sont à l'avant-garde de ce qui se passe dans notre société. Ce travail de défrichage et d'acceptation de la diversité est essentiel.

Vous regrettez la frilosité de certains parents vis-à-vis des études artistiques, mais si vos propres enfants souhaitaient devenir artistes, comment réagiriez-vous?

Je serais inquiète, comme tous les parents. En étant dans une pratique comme la mienne, je sais que cela signifie beaucoup d'implication, mais je ne pourrais pas leur dire non, car ils évoluent dans ce monde en me voyant travailler à la maison, en voyant que travailler peut être un plaisir. Je tiens moi-même cette passion de mes parents agriculteurs. Il n'y a pas que dans les métiers créatifs que des passions se développent. Mes parents réussissent à faire corps avec leur métier. C'est quelque chose de très beau. C'est important qu'il y ait une majorité de gens sur terre qui partagent cette vision.

Cette année, vous avez choisi de faire une scénographie qui célèbre le soixantième anniversaire du Salon de Montrouge. Quel a été le point de départ de votre réflexion?

Il y avait deux choses: garder le principe des petites alcôves [ndlr: modules d'exposition attribués aux artistes] pour découvrir chaque artiste, et conserver une scénographie forte.

We suppose that you are very attached to this Salon as you have contributed to it for seven years. This year the salon celebrates its 60th birthday: is this a special occasion for you too?

Yes it is, it is a bit of a special edition. Taking that kind of risk for 60 years is a huge thing. It is not usual to find a municipality that offers so much support for a Salon. As far as I know, there are no other examples of this.

This year, the Fondation Culture & Diversité will be the guest of honour of the Salon de Montrouge. I consider it important to show that there are many bodies involved in the promotion of contemporary art, and the Fondation is a good example. It offers a degree of accessibility.

It promotes the idea that we need a diversity of teachings and a diversity of access to professions that are not the easiest. And to say that in our society a part of the population has no access to trades that revolve around contemporary art is a strong gesture. Either because these trades are not widely known, or because of the reluctance of those around them. I experienced it personally.

My parents are farmers. One day, I told them I wanted to be a designer. If they had not trusted me, they would have refused to pay for my education in a field whose opportunities were not obvious to them. Today, when young people tell their parents "I want to go to art school" many oppose this decision. There are numerous young people who go to business school before embarking in art education. These are indeed professions where it is quite hard to get recognition and successfully earn a living. I understand that this may be difficult for parents, but it is very important for a society to count artists among its members. Not only to ensure freedom of expression but also to encourage and bring back people's curiosity and ensure they can go further than their little routine. Artists are at the forefront of what is happening in our society. This spadework and acceptance of diversity is essential.

You lament some parents' reluctance vis-à-vis artistic studies, but how would you react if your own children wanted to become artists?

I would worry just like all parents. I know doing the kind of work I do carries a lot of implications, but I couldn't say no to them, as they are growing up seeing me work at home, and seeing that work can be pleasurable. I myself have inherited this passion from my farmer parents. Passions can also develop in other jobs outside of creative work. My parents are able to become one with their work. It is a very beautiful thing. It's important that there is a majority of people share this vision on the planet.

This year you have chosen to create an exhibition design that celebrates the Salon de Montrouge's sixtieth birthday. What was the point of departure of your project?

Two things: keep the principle of the small alcoves [note: exhibition spaces given to the artists] to discover each single artist and retain a distinctive design. The Salon takes

Vues du 56^e Salon de Montrouge, 2011
Scénographie de matali crasset
Artistes exposés (de haut en bas) : Jocelyn Villemont, João Vilhena
La Fabrique, Montrouge
Photos: © Fabrice Gousset

• • • • •



Vue du 57^e Salon de Montrouge, 2012
Scénographie de matali crasset
Artiste exposé (au premier plan): Vincent Tricon
Le Beffroi, Montrouge
Photo: © Fabrice Gousset

• • • • •





Le Salon se déroule dans un lieu qui est assez figé, c'est un espace étroit qui n'est *a priori* ni dédié à l'art contemporain, ni à des expositions. L'endroit a été rénové et il a du caractère. Mais c'est un lieu qui n'a pas les codes de l'art. La scénographie devait donc faire oublier l'espace où l'on se trouve. J'ai voulu proposer une trame qui n'est pas logique, une trame qui est en fait inspirée d'un thème principal : les chemins de traverse. C'est un clin d'œil aux gens qui prennent les chemins buissonniers pour devenir artistes. Et j'ai effectivement représenté les 60 ans du Salon de Montrouge avec une bougie afin de saluer l'implication de la mairie pour défendre l'art contemporain.

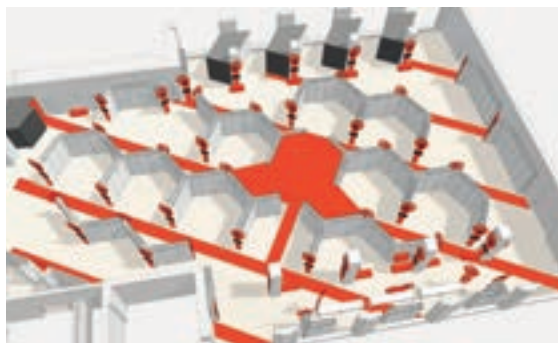
Comment ces idées ont-elles cheminé dans votre esprit ?

À partir du moment où j'ai eu l'idée du chemin de traverse, j'avais également une trame de circulation dans l'espace. Il était évident que les bougies allaient devenir l'élément ponctuant la scénographie et qu'il fallait les positionner entre les artistes pour les séparer et les identifier.

Mais il était hors de question de faire des bougies pour faire des bougies. Elles devaient être fonctionnelles. Le haut de ces bougies est éclairé par l'arrière comme s'il s'agissait de la mèche. Cet éclairage ne sert pas à éclairer les œuvres, elles servent à éclairer le nom du ou des artistes, ainsi que le texte critique. Elles doivent transmettre l'idée de vie, de dynamisme, et on a fait attention à les positionner dans des sens différents. Les bougies sont conçues à la « gloire » de l'artiste. Par ailleurs, comme j'ai une bonne connaissance du lieu, je sais aussi jouer avec les contraintes. Je ne dessine pas comme je veux, car le dispositif de la scénographie est un système modulable qui a été acheté il y a trois ou quatre ans. Je tiens compte des endroits où je ne peux rien fixer au mur par exemple. Dans ce cas précis, je compense avec des panneaux qui sont rajoutés. Ce qui n'est pas un problème, car je sais exactement ce dont je dispose.

Pouvez-vous nous faire une visite guidée de la scénographie ?

Quand on se balade dans les allées du Salon de Montrouge, la promenade doit être propice aux rencontres. Cela se matérialise par la façon dont les espaces sont organisés. Il n'y a pas de chemin principal. Les visiteurs sont invités à suivre les chemins de traverse. C'est l'idée générale de l'organisation de l'espace et on le voit très bien avec une vue de dessus.



places in a fixed location, a narrow space that was not created with either contemporary art or exhibitions in mind. The place has been renovated and has character. But it is a place that does not have the codes of art. The exhibition design had to make people forget the space where they are. I wanted to provide a framework that does not make sense, a framework which is actually inspired by a main theme, that of byways. This is a nod to the people who play truant to become artists. And I actually represented the 60th birthday of the Salon de Montrouge with a candle to celebrate the involvement of the Town Hall in defence of contemporary art.

How did these ideas evolve in your mind ?

From the moment I got the idea of the byway, I also had a notion of how to organize the space. It was obvious that the candles were to become the element punctuating the exhibition design, and that they had to be placed between the artists to separate and identify them.

But it was out of the question to make candles just for the sake of it. They had to be functional. The candles are backlit at the top as if by a wick. This lighting is not used to illuminate the works, but the name of the artist and the critical text. They should convey the idea of life and vitality. We took care to set them up in different directions. Candles are designed for the "glory" of the artist. Moreover, as I know the place well I can also play with the constraints. I do not have complete freedom with the project because the design is based on a modular system that was purchased three or four years ago. I take into account the places where I can't put anything on the wall for example. In this case, I make do with adding some panels. This is not a problem because I know exactly what I have.

Could you give us a virtual tour of the exhibition set up ?

When we walk through aisles of the Salon de Montrouge, the walk must be conducive to encounters. This is materialized in the way that the spaces are arranged. There isn't a marked path. Visitors are invited to follow the byways. That's the general idea underlying the organization of the space, which we can observe quite well on the exhibition plan.





Il y a d'abord une arche pour présenter la Fondation Culture & Diversité, la structure associée au Salon de Montrouge cette année. Ensuite, on peut emprunter les allées, mais il n'y a ni allée centrale, ni sens de circulation. Il y a des moyens techniques pour se repérer. Comme l'espace est relativement petit, on ne peut pas se perdre. On va avoir différents espaces avec des diagonales, des allées en travers, des formes d'alcôves où je propose à deux artistes de cohabiter, et où il y a une confrontation entre des œuvres que l'on découvre en suivant les lignes rouges. Il y a aussi une grande table de banquet qui sert à montrer le travail d'un artiste avec des cimaises éclairées par une lumière naturelle.

On retrouve également le principe des alcôves au centre de la scénographie. Ce nouveau cœur est investi par les artistes qui utilisent le numérique. Il faut que la scénographie serve ces pratiques multiformes. En plus des «black boxes», j'ai repris un principe testé l'an dernier et qui avait fonctionné: plutôt que de mettre toutes les œuvres numériques dans des «black boxes» où il n'y a pas de lumière, je positionne certaines d'entre elles à proximité, dans des petits ateliers où les artistes disposent d'un espace baigné de lumière. Et puis, il y a ces bougies qui représentent des flammes que l'on va voir dépasser, qui flottent au-dessus de la scénographie. Leur nombre correspond bien entendu à l'âge du Salon: 60 bougies pour 60 ans.

À qui s'adresse la scénographie d'un Salon comme celui de Montrouge? Aux artistes qui y exposent leurs œuvres? Au public qui vient à la rencontre de ces artistes ou aux organisateurs qui cherchent à valoriser l'espace?

C'est un peu tout cela en même temps, mais il y a une hiérarchie. Je travaille d'abord pour montrer le travail des artistes et ensuite pour les visiteurs. L'organisateur, lui, est satisfait si les artistes et les visiteurs sont contents. En cassant les codes, je m'adresse à tout le monde, pas seulement aux initiés. Lorsque j'utilise de la couleur, ce choix a du sens. Je sors volontairement des espaces blancs qui font peur. Le public le vit de façon différente. Notre monde est trop codifié, on suit trop souvent la façon de faire habituelle. Or, quelquefois, en faisant simplement un pas de côté, on regarde les choses différemment et cela donne du relief. D'un seul coup l'art contemporain ne devient plus quelque chose d'inaccessible. Certains de mes amis ne vont jamais voir d'expositions d'art contemporain. Dans les galeries, il y a un accueil assez froid. Pourtant, ces mêmes amis se sentent très bien à Montrouge. Ils trouvent forcément quelque chose qui leur parle, un artiste qui va ressortir. C'est un endroit qui se visite sans statut. Il n'y a pas besoin d'être une pointure de l'art contemporain. Au Salon, il suffit de laisser parler ses émotions de façon simple et de se dire «moi aussi je peux

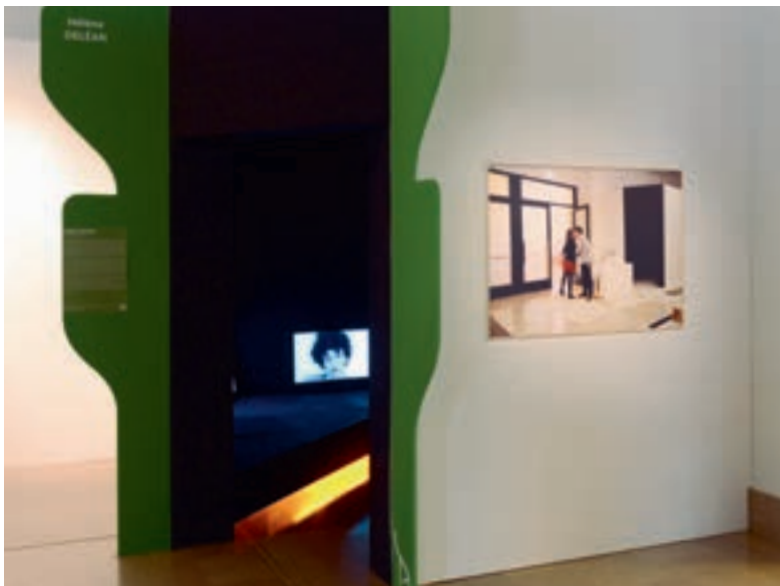
First, there is an arch to present the Fondation Culture & Diversité, the structure associated with the Salon de Montrouge this year. Then we can walk along the aisles, but there is no main aisle or fixed direction. There are some technical means that help visitors find their way. As the space is relatively small, we can't get lost. There will be different areas with diagonal paths, crossing aisles and booths shared by two artists where there is an interaction between works that are discovered by following the red lines. A big banquet table will be used to show the works of an artist hanging from picture rails lit by natural light.

The idea of the artist's alcove recurs in the middle of the room. This new space will be reserved to the artists who use digital technology. The design needs to cater for these multiple practices. In addition to the "black boxes", I have refreshed an idea that I tested last year which had worked: rather than putting all digital works in "black boxes" where there is no light, I positioned some of them nearby, in small studios where artists are given a space bathed in light. And then there are the candles representing flames, which we will see floating over the exhibition space. Of course, their number matches the age of the Salon: 60 candles for 60 years.

Who is the intended target of the exhibition design for a Salon like the one in Montrouge? The artists showing their work? The public coming to see them, or the organizers who are trying to revive the space?

All of these, but there is a hierarchy. I work to display the artists' work in the first place, and then for visitors. The organizer is happy if both the artists and the visitors are happy.

By breaking codes, I speak to everyone rather than just to the initiated. When I use colour, this choice makes sense. I willingly avoid white, unsettling spaces. Visitors experience things differently. Our world is too codified, people are too ready to follow the usual way of doing things. Sometimes, by simply taking a side step you look at things differently, and this is a relief. At that moment, contemporary art is not so unattainable. Some of my friends will never go to a contemporary art exhibition. Galleries often give you quite a cold reception. Yet these same friends feel very good in Montrouge. They always find something that speaks to them, an artist that stands out. This is a place that can be visited by anybody. There is no need to be a big name in contemporary art. At the Salon people can let their feelings rule the conversation and say "I can have a work of contemporary art too, because I have fallen in love with the work of an artist I met there".



avoir une œuvre d'art contemporain parce que j'ai eu un coup de foudre et que j'ai rencontré un artiste qui m'a plu. D'ailleurs, lorsque je vous explique la scénographie, j'explique les choses à ma façon, mais les visiteurs ne retiendront peut-être pas les chemins de traverse, mais plutôt les bougies. Chacun va y prendre ce qu'il veut. Les gens se souviendront peut-être du rouge. D'ailleurs, je ne souhaite pas spécialement qu'ils se souviennent de la scénographie, mais plutôt d'un moment où ils ont découvert les artistes, où ils auront, pour certains, acquis une œuvre pour la première fois.

Vous dites que votre métier « consiste à organiser la vie autour d'intentions et de valeurs communes ». Quelles sont les intentions dont vous avez voulu vous saisir à travers votre scénographie ?

Il y a toujours eu l'idée de confrontation. Certains artistes vont être rapprochés pour créer des chocs. Des œuvres doivent entrer en résonance. Il faut que des choses se mettent en perspective sur une thématique commune où différents niveaux de lecture sont proposés. Les visiteurs qui viennent voir le projet d'un artiste dans une alcôve en découvrent un deuxième.

Il y a des perspectives qui font que l'on va parfois découvrir le travail de l'un avec l'autre. Cela permet souvent de mieux voir les œuvres. On dit souvent que pour montrer quelque chose, il faut parler des extrêmes. Là, on n'est pas forcément sur des extrêmes, mais des travaux différents peuvent donner des critères de lecture que l'on n'aurait pas su trouver en regardant les œuvres de chaque artiste de manière isolée.

La deuxième intention que j'ai eue était de défendre une particularité. Ce qui est intéressant dans le principe du Salon de Montrouge, c'est que les artistes sont sélectionnés par un Collège Critique qui va leur accorder du temps. Les jeunes artistes ont souvent du mal à parler de leurs œuvres. Cet accompagnement leur permet de confronter leur travail au regard d'un professionnel qui va les suivre et les aider à communiquer sur leurs intentions.

Dans certains cas, ces discussions peuvent aller jusqu'à leur apprendre comment montrer leurs œuvres. Je me souviens de la première année. Les artistes voulaient tout mettre sur leurs cimaises. Aujourd'hui, l'idée est de faire du chemin avec eux et qu'ils réussissent à faire ressortir ce qui les caractérise. Il ne s'agit plus de tendre des perches dans tous les sens pour que les collectionneurs, les journalistes ou les visiteurs s'approprient le maximum de choses. Mon but est que chacun dans sa diversité puisse être connu, que l'on puisse comprendre la personnalité de l'artiste. Je dois donc faire en sorte que chacun ait son propre espace, mais pas seulement à la verticale sur des panneaux où des cimaises sont accrochées. Je ne veux pas leur donner un plan sur un mur. Les artistes doivent être

As I explain the exhibition set up, I do it in my way, but the visitors might be struck by the candles rather than by the diagonal paths. Everybody will take away what they wish to take away from it. Perhaps people will remember the colour red. I am not really interested in them remembering the design of the exhibition, but rather the discovery of the artists, and for some, their first ever purchase of a work of art.

You say that your job “consists in organizing life around shared values and objectives”. What are the objectives that you wanted to achieve with your design?

The notion of confrontation was always there from the start. Some artists will be put side by side to create shocks. Works must resonate. Things must be put in perspective on a common theme where different reading levels are proposed. Visitors who come to an alcove to see the project of a particular artist will discover a second artist. The design offers the opportunity to discover the work of one artist through the other. This often allows a better understanding of the works. We often say that to show something, we must speak of extremes. We are not necessarily dealing with extremes here, but different works may offer keys for interpretation that we would not have been able to seize by looking at the works of each artist in isolation.

The second objective I had was to defend a precise characteristic. What is interesting in the concept of the Salon de Montrouge is that the artists are selected by a Panel of Critics who will give them time. Young artists often have difficulty talking about their works. This support allows them to discuss their work with a professional who will follow them and help them to communicate their intentions.

In some cases, these discussions may even go as far as teaching them how to show their works. I remember the first year. Artists wanted everything to be hung on the wall. Today, the idea is to accompany them so that they can successfully bring out what distinguishes them. It is no longer a case of festooning the place with hanging picture rails in all directions for collectors, journalists or visitors to take it all in. My goal is that everyone may be seen in their diversity, and that the artist's personality shines forth. So I have to make sure that everyone has their own space, not just vertically on panels with hanging picture rails. I do not want to give them a plan on a wall. Artists must be free to arrange things on the ground and to present several works so that the visitor understands their approach, looking at things in more detail to identify



libres de disposer des choses au sol et de présenter plusieurs œuvres afin que le visiteur comprenne son approche, qu'il aille plus en détail pour cerner son parti pris. Mon travail doit leur permettre de montrer un univers tout entier.

Quels sont les projets sur lesquels vous travaillez actuellement?

Je travaille à la fois sur des produits et des espaces. Je suis designer industriel, c'est mon cœur de métier. Mais très rapidement on m'a demandé d'intervenir dans l'espace. En ce moment je travaille sur un projet de rénovation d'une bibliothèque municipale, la bibliothèque de la Cité à Genève. C'est un projet auquel je tiens particulièrement parce qu'il touche à la culture. Les bibliothèques doivent permettre aux gens qui n'ont pas les moyens d'acheter des livres d'avoir un accès direct à la culture. C'est un outil social et culturel de la mairie. C'est un outil de transmission qui permet de savoir ce que l'on garde dans notre patrimoine. Mon travail consiste à tout rénover et à trouver une nouvelle logique car le numérique est en train d'arriver. De nombreux domaines sont par ailleurs fragilisés. Il faut redéfinir les logiques pour retrouver un moteur de développement. Cette bibliothèque est contrainte de se réinventer. L'espace que je conçois doit l'aider à le faire.

On imagine que vos projets se nourrissent les uns des autres...

Je me nourris en développant des projets variés. J'adore travailler sur du «domestique». Je peux comparer, essayer d'avoir les mêmes pratiques dans l'espace urbain et dans l'espace privé. Ce n'est pas forcément toujours le cas. Il y a des intentions que l'on peut avoir dans le «domestique», mais pas dans le domaine public. Tout cela se nourrit. Plus on fait de choses différentes, plus l'approche personnelle que l'on développe s'enrichit et notre expérience grandit. Quand on fait du mobilier comme je le fais, on acquiert une bonne notion de l'espace. C'est la raison pour laquelle on fait souvent appel à moi pour me proposer de travailler sur l'espace. J'envisage plutôt les choses dans un ensemble, non de manière isolée, c'est-à-dire que je ne m'intéresse pas uniquement à la fonction et à la forme d'un objet, je m'intéresse à l'espace qui est autour, à la manière dont un lit ou un plateau que je conçois va s'intégrer dans un scénario de vie. L'objet doit mettre en scène quelque chose, avoir un rôle. Il doit être une invitation à passer à l'action. Ce sont ces notions-là qui m'intéressent : essayer de comprendre comment les gens s'inscrivent dans un espace ; pourquoi, à un moment donné, ils vont se mettre à discuter dans un lieu plutôt que de rester chacun dans leur coin. Je me suis aperçue que l'on peut agir là-dessus. Une chose très simple consiste à affaiblir les notions de statut. Si on fait un hôtel quatre étoiles, on peut faire en sorte que les gens se disent «je vais arrêter de jouer un rôle, je vais aller discuter avec le voisin, je ne vais pas rester dans mon coin, et donc passer un moment beaucoup plus agréable».

their meaning. My work must enable them to show their world in its totality.

What projects are you working on at the moment?

I work on both products and spaces. I'm an industrial designer, they are my core business. But very quickly I was asked to work with space. Right now I'm working on a project to refurbish a municipal library in the City of Geneva. This is a project I particularly care about because it affects culture. Libraries must enable people who cannot afford to buy books to have direct access to culture. It is a social and cultural instrument of the municipality. It is a place of dissemination where we can learn about what we have in our heritage. My job is to just renovate and find a new logic that accommodates the coming digital age. Many areas have also been weakened. We must redefine our ways of doing things to find an engine for development. This library is forced to reinvent itself. The space I am designing must facilitate the process.

We suppose that your projects feed each other...

I thrive by developing various projects. I love working on "domestic" projects. I can compare and try to apply the same principles in urban space and private space. This is not necessarily the case. There are goals that we can achieve in the "domestic", but not in the public domain. It's all food for thought. The more we do different things, the more our personal approach develops in complexity and our experience grows. Making furniture, as I do, makes you acquire a good notion of space. That is why people often come to me with requests to work on space. Rather, I look at things in context, not in isolation; that is to say, I'm not merely interested in the function and shape of an object, I am interested in the space that surrounds it, the way a bed or a tray I have designed will fit into a life scenario. The object must tell us something, have a role. It must work as a call to action. These are the concepts that most interest me: try to understand how people fit into a space; why, at some point, they will strike up a conversation in a place rather than each stand in their own corner. I realized that we can act upon this. A very simple thing that we can do is to weaken the notion of status. If we make a four-star hotel, we can make people say "I'll stop playing a role, I'll go talk to my neighbour, I will not stand in my corner but have a much better time".

Vues du 59^e Salon de Montrouge, 2014
Scénographie de matali crasset
Artistes exposés (de haut en bas) : Jean-Marie Georgelin, JaZoN Frings
Le Beffroi, Montrouge
Photos: © Fabrice Gousset

• • • • •





**LE LANGAGE C'EST
LA MAISON DES HOMMES**

La Fondation Culture & Diversité



Structure associée / Associate structure

La Fondation et ses missions

par Marc Ladreit de Lacharrière

Président de la Fondation Culture & Diversité



La Fondation Culture & Diversité, créée en 2006, a pour mission de favoriser l'accès à la culture et aux études supérieures artistiques pour les jeunes issus de l'éducation prioritaire. Pour répondre à cette mission, elle développe des programmes selon trois axes d'actions : des programmes de sensibilisation culturelle en faveur de la cohésion sociale, des programmes en faveur de l'égalité des chances dans l'accès aux grandes écoles de la Culture et des prix décernés à des actions culturelles menées à destination de publics éloignés de la culture.

Cela fait maintenant neuf ans que la Fondation Culture & Diversité informe, prépare et accompagne des jeunes de l'éducation prioritaire dans leur découverte des arts, leur entrée au sein des grandes écoles de la Culture et leur permet de voir, de savoir et de faire ce qui sera, demain, la création de notre pays. Unis dans une même démarche collaborative, de nombreux partenaires éducatifs, culturels et institutionnels se mobilisent chaque année autour de nos 22 programmes et actions, auxquels plus de 23 000 élèves et étudiants ont pu participer depuis la création de la Fondation.

Notre champ d'action, initialement défini aux frontières du théâtre, des arts plastiques et de l'histoire des arts, s'élargit à mesure que les programmes se développent. En 2015, la Fondation développe des programmes d'éducation artistique et culturelle qui permettent à des élèves de découvrir et de pratiquer le théâtre, les arts plastiques, la danse contemporaine, la photographie, l'improvisation théâtrale, la musique symphonique et le patrimoine. En parallèle, elle accompagne des jeunes qui souhaitent s'orienter vers les métiers de la création dans leur préparation aux concours d'entrée des grandes écoles de la Culture.

Fondation opérationnelle qui met en place et mène ses propres projets, nous travaillons dans la durée, en nous engageant auprès des jeunes tout au long de leur scolarité. Mais que pourrions-nous faire sans nos partenaires ? Nous avons choisi d'œuvrer en synergie : l'accompagnement de ces 23 000 jeunes est une action collective, et se fait chaque jour avec et grâce à nos partenaires culturels (institutions et grandes écoles de la Culture) et grâce aux 220 établissements scolaires partenaires relevant de l'éducation prioritaire dans toute la France, dont les équipes administratives et pédagogiques accompagnent tous nos programmes au quotidien. Je tiens à remercier particulièrement les équipes du ministère

The Foundation and its missions

by Marc Ladreit de Lacharrière

Chairman of the Fondation Culture & Diversité



The Fondation Culture & Diversité (in English, Foundation for Culture & Diversity), founded in 2006, aims to provide easier access to culture and artistic studies for young students from educational priority areas. To reach this goal, it develops programs divided into three categories: programs to raise cultural awareness and thus bolster social cohesion, programs to develop equal opportunities in terms of access to art schools and universities, and prizes awarded to cultural projects aimed at people who have limited access to culture.

For nine years, the Fondation Culture & Diversité has been informing, preparing and supporting young people from underprivileged areas in their discovery of the arts and their attempts to access art schools and universities. This gives them a chance to see, know and shape our country's future cultural life.

Each year, numerous educational, cultural and institutional partners embrace our collaborative approach of culture to implement 22 programs and projects, which have enabled the participation of over 23,000 students since the Foundation was created.

Our field of action, which we originally limited to theater, fine arts and history of arts, broadens as programs develop. In 2015, the Foundation will be designing programs for artistic and cultural education, to let students discover and practice theater, fine arts, contemporary dancing, photography, theatrical improvisation, symphonic music and develop their knowledge of our heritage. Concurrently, it will support young people who are looking into creative careers as they prepare for the exams to access art schools and universities.

We are an operational foundation: we set up and carry out our own projects, and serve a long-term approach consisting in working with young people all along their school years. What could we do without our partners? We have chosen collaborative work: the support we have been providing to over 23,000 young minds is a collective action, carried out on a daily basis thanks to our cultural partners (institutions and art schools/universities) and the 220 educational-priority partner schools throughout France; their administrative and educational teams have shown daily support for our projects. I would like to give special thanks to teams from the French Ministry of Culture and



de la Culture et de la Communication et du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche avec lesquelles nous travaillons en étroite collaboration.

Faire de la diversité des talents, des points de vue et des chemins parcourus un facteur d'enrichissement de notre société, tel est l'objectif principal que nous nous fixons. Le Salon de Montrouge soutient depuis maintenant 60 ans la jeune création et permet ainsi, chaque année, à près de 70 artistes émergents d'exprimer leur art, leur identité, leur diversité. La Fondation Culture & Diversité et la Ville de Montrouge à travers son Salon d'art contemporain se sont découverts un certain nombre de valeurs communes : l'égalité des chances, l'accessibilité, le savoir pour tous, la diversité, l'accompagnement, l'intégration ainsi que l'éducation artistique et culturelle. C'est donc sans aucune hésitation que nous avons accepté l'invitation de Stéphane Corréard de nous associer à la 60^e édition du Salon.

Nous avons souhaité faire de ce partenariat une nouvelle opportunité pour les élèves de la Fondation. Une dizaine d'élèves des programmes en faveur de l'Égalité des Chances ont ainsi pu participer à l'organisation du Salon à différents niveaux. Suivre l'organisation d'un tel événement nous a semblé être une réelle opportunité pour ces jeunes en fin d'études ou en début de carrière. Qui sait ? Certains d'entre eux seront peut-être sélectionnés dans quelques années pour présenter leur travail sur les cimaises du Salon. Nous aurons alors accompli notre mission.

Ces élèves sont nos meilleurs ambassadeurs : ils sont la meilleure preuve de cette conviction qui est la nôtre, la conviction que les arts et la culture participent à l'épanouissement personnel de chacun, à la réussite scolaire et professionnelle de tous, au mieux vivre-ensemble et à une société plus harmonieuse.

Communication, Ministry of National Education and Ministry of Higher Education and Research, with whom we have been working hand in hand.

Our main goal is to make diversity of talents, points of view and paths an added value for our society. The Salon de Montrouge has been supporting young creative minds for over 60 years by giving nearly 70 up-and-coming artists a chance to express their art, their identity and their diversity each year. The Fondation Culture & Diversité and the City of Montrouge – via its contemporary art show – have many values in common: equal opportunities, accessibility, equal access to knowledge, diversity, support, integration, as well as artistic and cultural education. That is why we didn't think twice and accepted Stéphane Corréard's invitation to be a partner of the Salon's 60th instance.

We wish to make this partnership a new opportunity for the Foundation's students. About ten students from the foundation's Equal Opportunities program had the chance to participate in the Salon's organization in various aspects. Following such an event seemed like a great opportunity for these young people who are finishing their studies or starting on their careers. And who knows? Maybe in a few years, some of them will be selected to have their work featured on the Salon's cyma. This would be the ultimate proof of our mission's success.

No one illustrates our work better than they do: they are the embodiment of our belief that arts and culture are a major asset in everyone's thriving as well as academic and professional success, to improve our way of coexisting and create a more harmonious society.



Nous remercions tout particulièrement les élèves qui ont participé à l'organisation du 60^e Salon :

. *Youshaa Hassenjee* a réalisé l'interview de matali crasset présente dans ce catalogue

. *Clotilde Nguyen* a suivi le travail de matali crasset dans la réalisation de la scénographie du Salon

. *Frédéric Blancart* et *Nelly Taravel* ont suivi deux membres du Collège Critique au cours de la sélection des artistes et de leur collaboration pour l'élaboration de leur espace d'exposition

. *Guillaume Fovet-Camprasse* et *Gaëtan Kiaku* ont réalisé les vidéos de présentation des artistes sélectionnés pour le Salon

. *Mehdi Mendas* et *Stève Albaret* ont réalisé le making-of du Salon

. *Stève Albaret* a également réalisé les témoignages des anciens artistes du Salon.

We would like to give special thanks to the students who took part in the 60th Salon's organization:

. *Youshaa Hassenjee* carried out the interview with matali crasset, which is to be found in this catalog

. *Clotilde Nguyen* followed matali crasset's work for the Salon's stage design

. *Frédéric Blancart* and *Nelly Taravel* followed two members of the Collège critique as they were selecting artists, and collaborated to the design of their exhibition space

. *Guillaume Fovet-Camprasse* and *Gaëtan Kiaku* made presentation videos on the artists selected for the Salon

. *Mehdi Mendas* and *Stève Albaret* shot the "making-of" video of the Salon

. *Stève Albaret* also shot interviews with artists who were previously featured by the Salon.





L'Égalité des Chances dans l'accès aux écoles d'art et de design

Parmi l'ensemble des programmes en faveur de l'Égalité des Chances dans l'accès aux grandes écoles de la Culture, deux programmes préparent particulièrement les jeunes à intégrer les écoles supérieures d'art sous tutelle du ministère de la Culture et membres du réseau ANdEA – l'Association nationale des écoles supérieures d'art, structure associée au Salon de Montrouge en 2013.

Chaque année, environ 150 élèves de Première sont sensibilisés aux formations et diplômes proposés par les écoles supérieures d'art, et informés sur la pédagogie de ces écoles et les débouchés professionnels offerts à la sortie. Les élèves sont ensuite accompagnés par les écoles partenaires et la Fondation Culture & Diversité dans leur préparation aux concours. Ainsi, après avoir été sélectionnés par un jury, environ 40 élèves de Terminale suivent une préparation intensive aux concours, à la fois pratique et théorique, pendant les périodes de vacances scolaires ou les week-ends. Accompagnés par des professionnels et des professeurs des écoles partenaires, ils découvrent ainsi la pédagogie des écoles d'art, enrichissent leur culture générale et développent leur dossier plastique. Les élèves passent ensuite les concours sans quota ni voie parallèle d'accès.

Suite à leur participation aux Stages Égalité des Chances, les élèves bénéficient d'une aide pendant toute la durée de leurs études et jusqu'à leur insertion professionnelle, qui s'articule autour de quatre volets d'accompagnement : financier et logistique, pédagogique, à l'ouverture culturelle et à l'insertion professionnelle.

Depuis la création de ces programmes en 2007, plus de 200 élèves ont participé aux Stages Égalité des Chances. Parmi eux, 110 ont passé les concours et 85 ont été admis au sein d'une école supérieure d'art ou de design. Près de trente écoles membres de l'ANdEA accueillent aujourd'hui ces étudiants.

Les trajectoires sont multiples pour les élèves qui ne passent pas les concours des écoles d'art. Nombreux sont ceux qui s'orientent vers des formations en arts appliqués, en architecture, en cinéma, en école ou à l'université. Ces orientations demeurent des réussites, les élèves ayant su déceler auparavant leur potentiel et leurs envies.

C'est grâce à nos écoles partenaires que ces programmes peuvent voir le jour. Elles s'engagent à nos côtés dans la durée à travers un soutien humain, pédagogique et logistique. Les programmes Égalité des Chances en école d'art et de

Equal opportunities to access Art Schools and Universities

Among the many programs for Equal Opportunities to access art school and universities, two programs are particularly relevant to prepare young people for those studies, under supervision of the Ministry of Culture and members of the ANdEA – the French National Association of Art Schools and Universities, a partner of the 2013 Salon de Montrouge. Each year, about 150 students in their penultimate high-school year are informed of courses and diplomas issued by universities specializing in art, and receive information on these universities' teaching methods, as well as the future career opportunities they offer. Then, students are supported by partner art schools and universities and the Fondation Culture & Diversité as they prepare for the exams. Then, after being selected by a jury, about 40 last-year high-school students follow an intensive preparation course for the exams. It is both practical and theoretical, and takes place during school breaks and weekends. With support from professionals and partner universities, they discover art universities' teaching method, acquire deeper general knowledge and develop their fine arts portfolio. Finally, students take the exams. There is no quota or other way to access these universities.

After participating in the Equal Opportunities courses, students receive help during their entire studies until they find a job. This help comprises four aspects: financial/logistic help, pedagogical help, help to acquire cultural knowledge and to find a job.

Since the programs were created in 2007, over 200 students have participated in the Equal Opportunities courses. Among them, 110 took the exams, and 85 of them were admitted into an art or design school/university. About thirty member universities of the ANdEA host these students.

Those who eventually don't take the exams for art schools and universities follow various paths. Some move on to applied arts, architecture, cinema, either in specialized or in public universities. We deem that a success nonetheless, as the students who followed these paths were given the opportunity to discover their potential and aspirations.

We have been able to implement our programs thanks to our partner art schools and universities. They have shown long-term commitment by providing human, pedagogical and logistical support. The Equal Opportunities programs for art and design universities are designed in collaboration with the École nationale supérieure des beaux-arts, the École nationale



design sont développés en partenariat avec l'École nationale supérieure des beaux-arts, l'École nationale supérieure de création industrielle, l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, l'École nationale supérieure d'arts de Paris Cergy, la Haute école des arts du Rhin, l'École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) d'Orléans, l'ESAD de Reims et l'ESAD de Saint-Étienne et l'Association des 14 classes préparatoires publiques aux écoles supérieures d'art (APPEA).

Ces programmes sont développés sur le territoire francilien dans la durée grâce au soutien des académies de Créteil, Paris et Versailles qui nous permettent de développer des relations pérennes avec 47 lycées d'enseignement général, professionnel ou technologique.

Arek Kouyoumdjian, étudiant en 3^e année à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne

Il y a trois ans, alors que j'étais en classe de Terminale littéraire au Lycée Maximilien Perret d'Alfortville, j'ai eu la chance de pouvoir participer au programme «Égalité des Chances en École d'art» de la Fondation Culture & Diversité. Une journée d'information aux Beaux-Arts de Paris m'avait apporté des informations supplémentaires sur les concours, les attentes et avait définitivement confirmé mon désir d'intégrer une école d'art après le lycée. Le stage «Égalité des Chances» qui s'est déroulé à L'ENSCI-Les Ateliers était très complet. Entre ateliers pratiques et cours théoriques, visites d'expositions et entretiens avec des enseignants, il nous plongeait vraiment dans l'ambiance et l'exigence d'une école d'art, le temps d'une semaine.

Grâce à cette immersion courte et intensive, j'ai eu envie de tenter le concours des quatre Écoles d'art de Bretagne (EESAB) moins d'un mois après, où j'ai été admis pour trois d'entre elles. J'ai donc choisi la ville de Brest où j'étudie depuis trois ans et je prépare actuellement mon Erasmus à la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam pour ma première année de Master.

Aujourd'hui, les générations suivantes passent après nous par ces mêmes programmes et c'est à notre tour de leur transmettre nos expériences. La Fondation continue de nous accompagner et de nous soutenir à travers plusieurs actions et nous propose de belles surprises, comme de participer à ce 60^e Salon de Montrouge.

Emmanuel Hermange, Directeur des Arcades à Issy-les-Moulineaux et Président de l'APPEA (Association nationale des classes préparatoires publiques aux écoles supérieures d'art)

La Fondation soutient l'APPEA depuis sa création en 2008 dans le cadre d'un partenariat axé sur un enjeu commun : l'accès des lycéens issus de milieux modestes aux écoles supérieures d'art et de design.

Face aux nombreuses formations préparatoires privées créées en réponse au niveau de difficulté croissant des concours, plusieurs collectivités territoriales ont ouvert des classes préparatoires publiques. Mais accueillant de petits effectifs, elles sont plus sélectives et demeurent peu connues. L'APPEA a été créée avec la collaboration du ministère de la Culture et de la

supérieure de création industrielle, the École nationale supérieure des Arts Décoratifs, the École nationale supérieure d'arts de Paris Cergy, the Haute école des arts du Rhin, the École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) in Orléans, the ESAD in Reims, the ESAD in Saint-Étienne, and last but not least the APPEA, an association of 14 public providers of preparation courses for art universities.

These programs enjoy long-term development in the Paris region thanks to support from the Créteil, Paris and Versailles educational authorities. They have enabled us to establish long term partnerships with 47 academic and vocational high schools.

Arek Kouyoumdjian, 3rd year student at the École européenne supérieure d'art de Bretagne

Three years ago, as I was a liberal arts major in my final year at the Maximilien Perret high school in Alfortville, I was lucky enough to take part in the "Equal Opportunities for Art Schools and Universities" course offered by the Fondation Culture & Diversité.

I attended an info day at the École des Beaux-Arts in Paris, and thus found more information about entry tests and their requirements. This made me even more willing to go to art school after graduating. The "Equal Opportunities" course, which took place at the ENSCI-Les Ateliers, was really comprehensive. It included practical workshop, theoretical classes, visits to exhibitions and interviews with teachers. During a week, it familiarized us with the atmosphere and the exigence of art school.

Thanks to this short but intense immersion experience, I was eager to take the entry tests for the four Écoles d'art de Bretagne (EESAB) not even a month later. I passed three of the four tests. I then chose the city of Brest, where I have been studying for three years. In addition, I'm currently preparing my Erasmus exchange at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam, for the first year of my Master degree.

Today, younger students are taking part in the programs we once were enrolled in. It's our turn to share our experience with them. The Fondation is still supporting us through several actions, and offers us nice surprises like the opportunity to participate in the 60th Salon de Montrouge.

Emmanuel Hermange, Chairman of Les Arcades in Issy-les-Moulineaux and of the APPEA (National association of the public providers of preparation courses for art universities)

The Fondation has been supporting the APPEA since it was created in 2008. Their partnership serves a common purpose: giving high school students from underprivileged areas access to art schools and universities.

Since entry tests are becoming more and more difficult, many private preparation courses were created. To make up for that, several regional authorities opened public preparation courses. But since their capacities are smaller, they are more selective and have little publicity. The APPEA was created in collaboration with the Ministry of Culture and



Communication pour favoriser le développement et la visibilité de ce réseau national de classes préparatoires publiques. La Fondation sollicite l'expertise des directeurs et des enseignants du réseau dans l'élaboration du programme « Égalité des chances en École d'art » et leur contribution à toutes ses étapes (jury de sélection, workshops, entretiens d'orientation). L'APPEA participe ainsi chaque année à l'accompagnement d'une quarantaine de lycéens franciliens issus de milieux modestes dans la découverte des formations supérieures en art, des professions auxquelles elles conduisent puis dans la préparation aux concours. Parmi les élèves qui ont bénéficié du programme depuis 2008, 55 ont intégré une classe préparatoire de l'APPEA. C'est peu au regard des moyens mis en œuvre. Mais dans le contexte actuel, la diversité socioculturelle ne peut se faire qu'à une échelle très modeste. Car la principale difficulté n'est pas de remédier aux difficultés financières mais de vaincre les barrières symboliques et culturelles.

Alain Lardet, Président d'honneur des Designer's Days

Accompagner l'action de la Fondation Culture & Diversité est une expérience singulière et gratifiante.

Pour ce qui concerne la section de nos jeunes qui se destinent aux écoles d'art et tout particulièrement aux métiers du design, nous nous devons de contribuer à une juste orientation, tant ces métiers sont en pleine mutation et qu'il convient que ceux qu'ils attirent sachent bien où ils vont. De nouveaux champs s'ouvrent, parfois assez éloignés des idées reçues sur une pratique désormais multiforme que le numérique, la notion de services et les nouveaux matériaux ont considérablement enrichie.

Les visites d'expositions et les rencontres avec des professionnels que nous proposons complètent nos propres échanges tout au long de cette année initiatique à maints égards. Les travaux menés en workshop, les conseils prodigués par les encadrants des différents groupes constituent à n'en pas douter des atouts supplémentaires pour les défis qui attendent nos jeunes amis qui doivent trouver leur voie et s'y épanouir. Je parlais d'expérience gratifiante pour nous car les résultats sont là et que le bonheur de ceux qui réussissent donne tout son sens à l'action de la Fondation.

Communication, to develop and bolster the publicity of this national network offering public preparation courses. The Foundation uses the expertise of the chairpersons and teachers of that network to design the "Equal Opportunities for art schools and universities" program. Their contribution is vital with each step of the process (application-review jury, workshop, counseling interviews). Each year, the APPEA takes active part in supporting about forty high school students from underprivileged areas of the Paris metropolitan area as they discover the world of higher artistic education, the jobs it offers, and prepare for the entry tests.

55 of the students who participated in the program since 2008 enrolled in an APPEA preparation course. This may not be a very impressive number compared with the means we have been using. But given today's situation, social and cultural diversity can only be achieved on a very small scale. The main obstacle is not financial. It lies in symbolic and cultural barriers that are much harder to overcome.

Alain Lardet, Honorary Chairman at Designer's Days

Supporting the Fondation Culture & Diversité is an unusual and rewarding experience.

For our young minds looking into art universities, and especially jobs revolving around design, we need to provide accurate counseling as these jobs are constantly changing: these young people need to know where they are going.

New opportunities tend to appear. They sometimes are very far from what one would imagine: design is not one but an infinity of different jobs, and its field is constantly widened by digital progress, the concept of service, and new materials. We offer visits to exhibitions and meetings with professionals to complete this important initiatory year.

Tasks carried out in workshop-type configurations and advice provided by group supervisors are extra assets for youngsters willing to take up rough challenges. They have to find their path and thrive in the sector.

For us, it's a rewarding experience as it has brought tangible results, and the joy of those who succeed makes the Foundation's action worth it.



Eddie Bouakkaz, étudiant en 2^e année à l'École nationale supérieure de création industrielle

J'ai découvert la Fondation Culture & Diversité en 2011 par l'intermédiaire de mon professeur d'arts plastiques Marie-Laure Buisson-Yip, qui m'a conseillé d'intégrer la classe Égalité des Chances en École d'art et de design.

À cette époque, je savais qu'après mon Bac Littéraire je voulais m'orienter vers une filière Arts Appliqués sans vraiment pouvoir spécifier mon souhait.

J'ai eu la chance de participer au programme de la Fondation durant mon année de Terminale. J'avais rendez-vous avec la Fondation un samedi après-midi sur deux. Plusieurs sorties étaient organisées. Cela consistait en des visites culturelles, des rencontres de designers et la présentation de diverses écoles. Ces rencontres ont conforté mes choix pour mon orientation dans le domaine du design.

J'ai donc pris la décision de postuler dans différentes écoles de design pendant mon année de Terminale, et également de postuler à des classes préparatoires. Pendant cette période assez chargée en travail, la Fondation m'a aidé à approfondir mes lettres de motivation tout en ne perdant pas de vue ce qui correspondait à mes attentes.

Aujourd'hui cela fait deux ans que j'ai intégré l'ENSCI-Les Ateliers et je me rends compte que la Fondation m'a très bien renseigné sur les spécificités des différentes écoles, et que l'ENSCI était bien l'école la mieux appropriée pour moi. Je suis également toujours en contact avec les membres et les élèves de la classe Égalité des Chances en école d'art et de design.

Eddie Bouakkaz, Second-year student at the École nationale supérieure de création industrielle (industrial design)

I discovered the Fondation Culture & Diversité in 2011 through my art teacher Marie-Laure Buisson-Yip, who recommended that I join the equal opportunities course for art and design universities.

At this time, I knew that after graduating from high school as a liberal arts major, I wanted to study applied arts. But my project still was pretty vague.

I was lucky enough to participate in the Foundation's program during my last year of high school. Every other Saturday afternoon, I had a meeting with the Foundation. Several outings were organized. These consisted in cultural visits, meetings with designers and presentations on various universities. These meetings strengthened my will to study design.

I decided to apply for various design universities during my last year of high school, and also applied for preparation courses. During this time, I had a lot of work, but the Foundation enabled me to improve my application letters while keeping my wishes and expectations in mind.

I have been studying at ENSCI-Les Ateliers for two years now. My experience showed me that the Foundation's advice on the various universities was very accurate, and that ENSCI is indeed the perfect university for me. In addition, I am still in contact with members and students of the Equal Opportunities class for art and design universities.

Accompagner les élèves tout au long de leurs études

.....

Afin d'assurer au mieux la réussite académique et la future intégration professionnelle des élèves des programmes Égalité des Chances, la Fondation a développé un système d'accompagnement conçu au regard des problématiques communes à ces élèves et des spécificités de leur parcours. Nous soutenons les élèves à différentes étapes de leurs études grâce à un accompagnement logistique, financier, pédagogique, une offre culturelle privilégiée et une aide à l'insertion professionnelle. Institutions culturelles, professionnels, associations travaillent en partenariat avec la Fondation pour permettre aux élèves de poursuivre leurs études dans les meilleures conditions possibles et de les soutenir dans leur insertion professionnelle.

Nicolas Laugero Lasserre, Directeur de l'Espace culturel Pierre Cardin, Président du Club Artistik Rezo et parrain de la Fondation

Pour ouvrir les esprits, il faut diffuser la culture à un maximum de personnes et la jeunesse est un moment opportun. Je pense qu'il est plus facile de s'ouvrir à 20 ans car c'est lorsque l'on est jeune que l'on prend des habitudes de sortie. Quand des enfants ne vont pas au théâtre, aux concerts ou au musée, ils reproduisent leurs habitudes à l'âge adulte. Je veux casser cette fatalité. J'admire l'action de la Fondation : ouvrir à la culture et donner un accès à des filières artistiques à des jeunes qui en sont privés. Marc Ladreit de Lacharrière, le créateur de la Fondation, est un homme qui a réussi sans oublier d'aider les autres. C'est un travail fondamental qui est mené au quotidien par Éléonore, la Déléguée générale de la Fondation, et à mon petit niveau je veux y participer. Plus de 1 000 étudiants soutenus par la Fondation bénéficient gratuitement du Club Artistik Rezo. En parallèle, j'ai une filleule qui s'appelle Marion : une photographe, jeune diplômée des beaux-arts d'Angers que je conseille, accompagne et soutiens.

Josée Gruber, Chef du Département des publics et de la vente au Musée d'Orsay

Dans le cadre de sa mission de service public, le Musée d'Orsay a vocation à ouvrir ses collections et ses expositions au plus grand nombre. Il a également l'ambition de contribuer à permettre l'accès aux métiers des musées et du patrimoine à des jeunes issus de milieux modestes. Le Musée a donc souhaité en 2011 s'associer à l'étape d'accompagnement des programmes Égalité des Chances mis en place par la Fondation Culture & Diversité. Depuis quatre ans le Musée d'Orsay, à travers son Département des publics et de la vente, accueille pendant les vacances scolaires des étudiants inscrits aux programmes de la Fondation pour des emplois correspondant à des besoins occasionnels. C'est ainsi que des jeunes ont eu la possibilité d'acquérir une première expérience ou de compléter leurs expériences au sein d'un établissement culturel via cinquante-quatre contrats pour des postes de caissier-contrôleur ou de chargé d'accueil et d'information. C'est toujours avec le même plaisir que l'encadrement les accueille et les forme, leur intégration est rapide. Les responsables apprécient de participer à cette mission du Musée auprès de jeunes éloignés du milieu culturel.

Supporting students throughout their studies

To ensure the academic success and professional integration of students from the Equal Opportunities program, the Foundation designed a support system based both on these students' common issues and on their specific paths. We help students at various steps of their studies thanks to a logistical, financial, pedagogical support. We also give them access to a privileged cultural offer and assist their integration into the world of work. Cultural institutions, professionals and associations work hand in hand with the Foundation so students can pursue their studies in the best possible conditions, and to assist them in their occupational integration.

Nicolas Laugero Lasserre, Chairman of the Espace culturel Pierre Cardin, of the Club Artistik Rezo, and sponsor of the Foundation

If we want minds to blossom, we need to give as many people as possible access to culture, and at the right time, i.e. during their youth. I think it's easier to open up your mind when you're 20: habits embraced during someone's young age often stay when they reach adulthood. Children who never go to the theater, to concerts or museums, odds are that they won't either as adults. I want to stop this dynamic. The Foundation's action is admirable: they make culture and art studies accessible to young people who would normally be miles away from it. Marc Ladreit de Lacharrière, who created the Foundation, is a successful man who never forgot to help the others. This essential work is conducted on a daily basis by Éléonore, the Foundation's Delegate general. I do everything in my power to contribute to it as well. Over 1,000 students supported by the Foundation have free access to the Artistik Rezo Club. Concurrently, I sponsor Marion, a photographer who recently graduated from the Beaux-Arts school in Angers. I give her my counseling and support.

Josée Gruber, Head of the Audience and sales department at the Musée d'Orsay

The Musée d'Orsay has a mission for civic service: making its works and exhibitions accessible to the highest possible number of people. It also strives to give young people from underprivileged areas access to museum and heritage-related jobs. Therefore, in 2011, the museum became a supporting partner of the Equal Opportunities programs implemented by the Fondation Culture & Diversité. For four years, during school breaks, the Musée d'Orsay, through its Audience and sales department, has been opening its doors to students enrolled in the Foundation's programs. They practiced small jobs to fill temporary gaps in our staff. This gave these young people the opportunity to get a first experience or complete their experience in a cultural organization. We issued fifty four contracts, enabling them to run the cash register, the front desk, the information point and the ticket control point. Their supervisors experience constant satisfaction in welcoming and training them, and are glad to notice how quickly they find their marks. In general, supervisors are delighted to participate in the museum's mission to reach young people who normally don't have access to culture.

• • • • •

La Fondation engagée dans l'éducation artistique et culturelle

Dès son origine, la Fondation a souhaité permettre à des jeunes issus de l'éducation prioritaire de découvrir de nouveaux champs artistiques et de s'essayer à leur pratique. Nous avons en effet pour conviction première que la pratique d'un art contribue au partage des repères culturels, à l'épanouissement de chacun, au développement de la confiance en soi et participe à l'apprentissage du vivre-ensemble. Plus de 12 000 élèves ont ainsi participé à l'un des programmes mis en place par la Fondation en partenariat avec le Théâtre du Rond-Point, La Source, l'Orchestre Colonne, le BAL, la Compagnie Déclic Théâtre, le Centre chorégraphique national de Grenoble et la Fondation du patrimoine. Ces programmes associent des rencontres avec les œuvres, les artistes et les institutions culturelles, les apprentissages essentiels pour appréhender la culture et des ateliers de pratique artistique.

Les initiatives existent et elles sont nombreuses au-delà des actions de la Fondation. Bien des enseignants, bien des artistes, des institutions et des associations culturelles travaillent avec les collectivités territoriales au quotidien pour familiariser les élèves au théâtre, au cinéma, à l'écriture, au patrimoine, à l'art. L'éducation artistique et culturelle est aujourd'hui une priorité gouvernementale et nous sommes très fiers de travailler aux côtés du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et du ministère de la Culture et de la Communication à l'organisation du prix de l'Audace artistique et culturelle qui met en lumière, depuis maintenant trois ans, la multitude des projets d'éducation artistique développés sur l'ensemble du territoire national.

Gérard Garouste, artiste et Président de La Source

La Source m'a permis de réaliser un rêve: fonder un lieu de libération et de création pour donner aux enfants défavorisés des clés pour avancer: la tolérance, la découverte au contact des artistes et la curiosité. Il y en a d'autres, comme leur révéler que l'univers est fait de questions.

À La Source, en contact avec un artiste, les enfants apprennent à se servir de leur imaginaire. En apprenant à faire, ils apprennent à voir, à être, à se connaître. Ce passage à l'acte s'accompagne d'une prise de responsabilité, d'un engagement personnel et collectif qui les aident à affirmer leur identité, à construire leur place dans la société et à se projeter dans l'avenir.

En rythmant le séjour artistique par une série d'exercices et par la découverte de références artistiques ouvrant de nouvelles possibilités plastiques, les collégiens issus de milieux modestes développent leur créativité ainsi que des valeurs comme le travail d'équipe, la persévérance, le respect de l'autre et le sens

The Foundation's commitment for Artistic and Cultural Education

Since its creation, the Foundation has striven to give young people from underprivileged areas the chance to discover and try out new artistic fields. We think that practicing an art contributes to sharing cultural references, to everyone's thriving, to the development of self confidence and to learning how to coexist. Over 12,000 students have participated in programs implemented by the Foundation, in collaboration with the Théâtre du Rond-Point, La Source, the Orchestre Colonne, the BAL, the Compagnie Déclic Théâtre, the Centre chorégraphique national de Grenoble and the Fondation du patrimoine. These programs include meetings with works, artists and cultural institutions, essential knowledge to apprehend culture, as well as practical artistic workshops.

There are many initiatives that have gone way past the Foundation's action. Many teachers, artists, institutions and cultural associations work with local authorities on a daily basis, to develop students' knowledge of theater, cinema, writing, heritage and art. Artistic and cultural education is one of our government's current priorities, and we are proud to work alongside the Ministry of National Education, the Ministry of Higher Education and Research as well as the Ministry of Culture and Communication, to organize the "Audace artistique et culturelle" award, which has been highlighting the many artistic education projects implemented throughout France for three years.

Gérard Garouste, artist and Chairman at La Source

With La Source, I fulfilled a dream of mine: opening a place for liberation and creation, so underprivileged kids have the key assets to move forward: tolerance, discoveries in contact with artists, curiosity. Other elements are important.

For instance, we must teach them that the universe is made of questions.

At La Source, by being in contact with an artist, children learn to use their imagination. By learning how to do, they learn how to see, how to be, and how to know themselves. This implies taking responsibilities and a personal and collective commitment that help them assert their identity, find their place in society and think of the future.

By taking part in practical exercises during their artistic course and discovering artistic references offering new possibilities, middle school students from underprivileged areas develop their creativity while embracing values such as team work, dedication, respect for the others and critical mind. Away from their daily lives, they have learned how to do



critique. Coupés de leur quotidien, ils ont appris le travail régulier, la ponctualité, la nécessité de l'effort... Ils ont appris à trouver leur place dans un chantier collectif et à s'y tenir. Pour que cette transmission s'opère, il faut du temps, de l'espace, une chaîne de personnes investies : c'est cela qu'offrent La Source et la Fondation Culture & Diversité.

Jean-Claude Gallotta, danseur, chorégraphe et directeur du Centre chorégraphique national de Grenoble

Issu moi-même de l'immigration, je sais ce que la danse peut apporter à l'individu, en quoi elle peut modifier son inscription dans la vie sociale. Par le rapport à l'autre, le geste créatif, la discipline qu'elle impose, l'axe de vie qu'elle propose, la danse peut être un formidable outil.

En dansant, l'enfant découvre au travers d'un langage artistique qu'il est unique et apprend à mettre en forme cette individualité et à trouver sa place et sa liberté au sein du groupe.

La danse développe des notions d'exigence, de concentration et de préparation. La danse pratiquée comme un art collectif peut devenir un appui solide dans son vécu et dans la construction du futur adulte qu'il sera.

Quelle satisfaction de parvenir ainsi à « conquérir » de jeunes personnalités, très étrangères *a priori* à la danse et à la société qui les environne ! En travaillant aujourd'hui avec la Fondation Culture & Diversité, nous sommes très heureux de permettre ces rencontres.

Danser consiste à être attentif au territoire de l'autre, sur la scène bien sûr, mais aussi au-delà.

Asiya Bathily, comédienne de 2007 à 2010 au sein du programme de sensibilisation au théâtre en partenariat avec le Théâtre du Rond-Point

Au théâtre, on rit beaucoup, on partage, on apprend à aller vers les autres, à s'ouvrir. J'ai l'impression qu'on vit, tout simplement. On y apprend à parler en public, à se décomplexer, à ne plus avoir peur. Je n'osais pas parler devant un public. Maintenant j'ai moins peur.

Mes amis les plus proches, je les ai connus au théâtre. Ça m'a permis d'avoir un autre regard sur les arts. Par exemple, je sais que si je n'avais pas fait de théâtre, je n'aurais jamais écrit. Ça m'a permis d'avoir suffisamment de confiance en moi pour oser me lancer dans un projet artistique.

regular work, be on time, make efforts... They learned how to find their place in a collective work, and keep it.

For this to happen, time, space and a chain of committed people are required: that is what La Source and the Fondation Culture & Diversité offer.

Jean-Claude Gallotta, dancer, choreographer and chairman of the Centre chorégraphique national in Grenoble

I myself come from an immigrant background, so I know what dancing can bring to an individual, how it can change their place in society. Through the collaboration with others, the creative gesture and the discipline it requires, through the lifestyle it offers, dancing can be a great asset.

By dancing, children discover through an artistic form of expression that they are unique, and learn how to embrace this uniqueness while finding their place and their freedom within a group.

Dancing develops concepts such as exigence, concentration and preparation. Dancing as a collective form of art can become a solid base in their experience, and help them construct the identity of their future adult.

It is incredibly rewarding to "conquer" young people who on the first look might seem very far from the dancing world! By working with the Fondation Culture & Diversité, we are happy to organize these meetings.

Dancing consists in minding the other's territory, on and off stage.

Asiya Bathily, actress for the theatrical awareness program in collaboration with the Théâtre du Rond-Point from 2007 to 2010

Acting involves lots of laughing, we share many things and learn to open ourselves up to others. That's basically what life is all about. We learn to speak in public, to forget our complexes, to overcome our fears. I used to be too shy to speak in front of a public. Now, I'm less scared.

I have met my closest friends through acting. This gave me an entire new outlook on arts. For example, I know that I would never have picked up writing if I hadn't acted first. This gave me enough self confidence, enough guts to embark on an artistic project.



Vivre cette expérience, c'est découvrir la vie plus tôt, et en accéléré. On passe par différents stades : on se découvre, on cohabite, on s'apprécie, on construit quelque chose ensemble qui finit par nous lier si fortement qu'on en vient à s'aimer. Ensuite, nos routes divergent, on s'abandonne, se perd de vue, on se perd parfois nous-mêmes mais, parce que le théâtre nous a permis de nous révéler, on comprend que rien n'est éternel, pas même notre peine. On finit par être de nouveau en phase avec nous-mêmes et, finalement, on devine que les blessures que la vie se chargera de nous infliger guériront toujours car, après être passé par tous les stades émotionnels dans cette aventure, on en ressort avec le sentiment d'être vraiment invincible.

Living this experience enables you to discover what life is earlier, and faster too. There are various steps: we get to know each other, cohabit, like each other, build something together; this becomes a bond strong enough for us to love each other. Then, our paths diverge, we part, lose track of each other or even of ourselves... Because acting brings out who we really are, we understand that nothing lasts forever, not even our sorrow. We then get to be ourselves again, and eventually guess that the wounds that life inflicts on us always heal: after experiencing all kinds of emotions in this great adventure, we end up feeling invincible.



Le Trophée d'Impro Culture & Diversité

en partenariat avec la Compagnie Déclic Théâtre

L'improvisation théâtrale favorise l'épanouissement personnel et la cohésion sociale. Elle développe la créativité, l'imagination et la sensibilité artistique et participe à la maîtrise de la langue et de la culture générale. Elle incite également à mieux écouter, à respecter les règles, elle promeut ainsi le respect de l'autre.

Depuis maintenant cinq ans, la Fondation développe en partenariat avec la Compagnie Déclic Théâtre, le Trophée d'Impro Culture & Diversité qui permet à des collégiens de découvrir cette pratique et de participer à un tournoi national.

Aujourd'hui, grâce à ce programme, les ateliers d'improvisation sont développés dans 18 collèges de 8 villes en France. Guidés par des comédiens professionnels, les collégiens y apprennent les fondements de l'improvisation et les techniques-clés de l'art dramatique. Ils participent à des matchs dans leur collège, dans leur ville, au niveau régional lors de tournois de qualification, puis au niveau national avec la finale.

Déjà bien implanté sur le territoire, le Trophée tend encore à se développer avec l'objectif d'être présent dans 16 villes à l'horizon 2016. Les bienfaits de l'improvisation théâtrale ne sont en effet plus à prouver et nous souhaitons permettre au plus grand nombre de collégiens de participer à cette aventure.

Jamel Debbouze, comédien et parrain du Trophée d'Impro Culture & Diversité

L'improvisation théâtrale m'a permis de m'affirmer, de gagner ma propre considération. C'est la même chose pour ces enfants. Cette pratique est un exutoire indispensable pour tous ces jeunes qui ont du mal avec les mots et qui se sentent au ban de la société. Cela permet de les raccrocher à la culture, à la société, à la vie. L'improvisation a sauvé des vies, je sais de quoi je parle! Tu joues, tu es applaudi, cela fait aimer le monde. Être écouté donne une considération incroyable. Mettre un autre costume que le sien, c'est presque un facteur de résilience.

Heureusement qu'il y a des structures comme la Compagnie Déclic Théâtre, sans lesquelles les jeunes des quartiers n'auraient plus de contact avec la société!

En faisant travailler la machine à rêves, l'improvisation ouvre un univers exponentiel... Et, pourquoi pas, la faire entrer au collège, au même titre qu'une autre matière? Ce projet était utopique: organiser un tournoi d'improvisation au niveau national! Et puis l'idée a germé grâce à la Fondation Culture & Diversité.

The Culture & Diversité Improv Tournament

in collaboration with the Compagnie Déclic Théâtre

Theatrical improvisation is a maker of personal thriving and social cohesion. It lets participants' creativity, imagination and artistic sensitivity blossom, while improving their language skills and general knowledge. It also stimulates them to listen to each other, respect rules, and thus promotes respect for others in general.

For five years, the Foundation has been organizing the Culture & Diversité Improv Tournament in collaboration with the Compagnie Déclic Théâtre. This enables middle school students to discover this art by participating in a national tournament. Today, thanks to this program, improv lessons have been implemented in 18 middle schools in 8 different cities in France. Counseled by professional actors, students learn the basics of improvisation and drama's key elements of technique. They participate in matches in their school, in their city and on a regional scale during the qualifiers. Then, a national final takes place.

The Tournament has already been established on a significant part of the French territory, and intends to reach 16 cities in 2016. The benefits of theatrical improvisation are no secret. We want to give the biggest possible number of middle school students a chance to participate in this adventure.

Jamel Debbouze, comedian and sponsor of the Culture & Diversité Improv Tournament

Theatrical improvisation taught me how to assert myself, to earn my own self confidence. It goes the same way for children. This practice is a crucial release for these young people, who aren't very good with words and feel left out of society. This gives them access to culture, society, and life, basically. Improvisation has saved some lives, I've seen it with my own eyes! Acting and receiving applause makes you feel good about the world. And being listened to makes you feel important. Putting on a costume is a way of hanging in there. Thankfully, there are structures such as the Compagnie Déclic Théâtre. Without them, young people from underprivileged neighborhoods would have no contact with society whatsoever!

By stimulating these people's imagination, improvisation opens a world's worth of perspectives... And while we're at it, wouldn't it be a good idea to make it a subject in middle school? In the beginning, this project was nothing but a utopia: organizing a national improvisation tournament! But the idea grew bigger and bigger thanks to the Fondation Culture & Diversité.

Ci-dessous, en haut: Finale du Trophée d'Impro Culture & Diversité au Théâtre COMEDIA en mai 2014
Photos: © Thomas Raffoux

Ci-dessous, en bas: Représentation des élèves de la MJC Prémol avec le Centre chorégraphique national de Grenoble lors du 7^e anniversaire de la Fondation Culture & Diversité, en juin 2013
Photo: © Bestimage

• • • • •

Aujourd'hui 8 villes et 18 collèges participent au Trophée d'Impro. C'est un véritable défi que de vouloir étendre le Trophée. Et nous allons le relever car, grâce au soutien de François Hollande et à l'appui des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture, d'autres villes rejoindront le Trophée d'Impro et feront improviser leurs collégiens ! Il faut développer cette pratique dans les collèges. L'improvisation, mais aussi la danse – qui m'a aidé à repousser les limites de mon corps – sont mes deux meilleurs diplômes.

Today, 8 cities and 18 middle schools take part in the Improv Tournament. Expanding the Tournament is a true challenge. But we will make it thanks to support from President François Hollande, the Ministries of National Education and Culture: other cities will join the Improv Tournament and push their middle school students onto the stage! This art needs to be popularized in middle schools. Improvisation, as well as dancing – which enabled me to stretch the limits of my own body – are the two most important lines of my diploma.



Les partenaires de la Fondation Culture & Diversité

.....

Nous tenons à remercier l'ensemble de nos partenaires qui nous accompagnent au quotidien dans le développement et la mise en place de nos programmes.

Les programmes en faveur de l'Égalité des Chances sont développés conjointement avec les grandes écoles de la Culture avec qui nous définissons le contenu des réunions de sensibilisation des jeunes et des Stages Égalité des Chances. Elles s'engagent auprès de la Fondation Culture & Diversité dans la durée par un soutien humain, pédagogique et logistique :

- . l'École du Louvre
- . l'École nationale supérieure des beaux-arts, l'École nationale supérieure de création industrielle, l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, l'École nationale supérieure d'arts de Paris Cergy
- . l'Association des 14 classes préparatoires publiques aux écoles supérieures d'art (APPEA)
- . La Fémis
- . l'Institut national du patrimoine, l'École nationale des chartes et la classe prépa Paris Ouest Nanterre - École du Louvre
- . les Écoles nationales supérieures d'architecture (ENSA) de Bordeaux, Grenoble, Lille, Marne-la-Vallée, Normandie, Paris-Val de Seine et Strasbourg
- . l'École supérieure de journalisme de Lille et les 14 formations en journalisme reconnues par la profession
- . les Écoles supérieures des arts appliqués (ESAA) Boule, Duperré et l'École Estienne
- . la Haute école des arts du Rhin, l'École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) d'Orléans, l'ESAD de Reims et l'ESAD de Saint-Étienne
- . l'École nationale supérieure Louis-Lumière
- . le Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle (CFPTS) et la Colline - théâtre national
- . La Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national

Les programmes en faveur de la cohésion sociale développent des actions d'éducation artistique et culturelle alliant sensibilisation et pratiques artistiques pour des jeunes issus d'éducation prioritaire. Ils reposent sur la conviction que le partage de repères culturels est un formidable facteur de cohésion sociale. Ces programmes sont développés en partenariat avec des institutions culturelles d'excellence :

- . La Source
- . le Théâtre du Rond-Point
- . le BAL
- . l'Orchestre Colonne
- . la Compagnie Déclic Théâtre
- . le Centre chorégraphique national de Grenoble
- . la Fondation du patrimoine

Nous tenons également à remercier les institutions avec qui nous développons trois prix :

- . le prix de l'Audace artistique et culturelle en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et le ministère de la Culture et de la Communication
- . le Prix Culture pour la paix en partenariat avec la fondation Chirac
- . le prix Voyager pour apprendre les métiers d'art en partenariat avec l'UNESCO.

Partners of the Fondation Culture & Diversité

We would like to thank all our partners who support us on a daily basis as we develop and implement our programs.

The Equal Opportunities programs are developed in collaboration with art schools and universities. With them, we define the content of awareness-raising meetings for young people and of the Equal Opportunities courses. Their long-term commitment for the Fondation Culture & Diversité takes the shape of human, pedagogical and logistical support:

- . The École du Louvre
- . The École nationale supérieure des beaux-arts, the École nationale supérieure de création industrielle, the École nationale supérieure des Arts Décoratifs, the École nationale supérieure d'arts de Paris Cergy
- . The Association of 14 providers of public preparation courses for art universities (APPEA)
- . The Fémis
- . The Institut national du patrimoine, the École nationale des chartes and the École du Louvre preparation course at Paris Ouest Nanterre university
- . The Écoles nationales supérieures d'architecture (ENSA) in Bordeaux, Grenoble, Lille, Marne-la-Vallée, Normandie, Paris-Val de Seine and Strasbourg
- . The École supérieure de journalisme in Lille and the 14 journalism training courses acknowledged by the trade
- . The Écoles supérieures des arts appliqués (ESAA), Boule, Duperré and the École Estienne
- . The Haute école des arts du Rhin, the École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) in Orléans, the ESAD in Reims and the ESAD in Saint-Étienne
- . The École nationale supérieure Louis-Lumière
- . The Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle (CFPTS) and the la Colline national theater
- . The Comédie de Saint-Étienne, the Centre dramatique national

Programs for social cohesion develop artistic and cultural education actions that combine awareness-raising events and artistic practice for young people from underprivileged areas. They are based on the belief that sharing cultural references is a great maker of social cohesion. These programs are developed in collaboration with high-end cultural institutions:

- . La Source
- . The Théâtre du Rond-Point
- . The BAL
- . The Orchestre Colonne
- . The Compagnie Déclic Théâtre
- . The Centre chorégraphique national in Grenoble
- . The Fondation du patrimoine

We also wish to thank the institutions that helped us design three awards:

- . The "Audace artistique et culturelle" award in collaboration with the Ministries of National Education, Higher Education and Research, and Culture and Communication
- . The Culture for peace award in collaboration with the Chirac foundation
- . The "Voyager" award to learn crafts in collaboration with UNESCO.



- 57 **Tatiana Wolska au Palais de Tokyo / Tatiana Wolska at the Palais de Tokyo**
- 59 **Interventions dans l'espace public / Interventions in public space**
- 67 **Exposition « Parti(e) du Paysage » / « Parti(e) du Paysage » Exhibition**
- 73 **Œuvre collective / Group work**
- 75 **Exposition « Aftermath » / « Aftermath » Exhibition**

Cahier « Événements spéciaux 60^e anniversaire » / “Special 60th anniversary events” section

Tatiana Wolska au Palais de Tokyo

Lauréate du Grand Prix du Salon en 2014, Tatiana Wolska est invitée à imaginer une intervention *in situ* au Palais de Tokyo, visible du 11 avril au 13 septembre 2015 (commissaire : Daria de Beauvais).

Tatiana Wolska at the Palais de Tokyo

The recipient of the Grand Prix du Salon in 2014 Tatiana Wolska was invited to present a site specific work at the Palais de Tokyo. It will be visible from 11 April to 13 September 2015 (curated by Daria de Beauvais).

Interventions dans l'espace public

Quatre participants récents du Salon investissent le square de l'Hôtel de Ville, le square de l'avenue de la République, le parc Jean Moulin et le parc Renaudel à Montrouge. Leurs interventions seront visibles durant toute la durée du Salon.

Interventions in public space

Four recent participants of the Salon will carry out interventions in the square of the Hôtel de Ville, the square of the avenue de la République, the Parc Jean Moulin and the Square Renaudel in Montrouge. Their interventions will be visible for the complete duration of the exhibition.

Exposition « Parti(e) du Paysage »

La galerie nomade Simon Cau réunit dix anciens participants du Salon pour une exposition collective sur le paysage, dans l'ancienne pharmacie du 47, avenue de la République à Montrouge.

“Parti(e) du Paysage” Exhibition

The travelling gallery: Simon Cau has gathered ten former participants of the Salon for a group exhibition on landscape in the old apothecary at 47, avenue de la République in Montrouge.

Œuvre collective

Pour fêter ce soixantième anniversaire, 55 artistes passés par le Salon ont répondu à notre invitation de créer une œuvre collective et évolutive sur les parois de l'ascenseur du Beffroi.

Group work

To celebrate this sixtieth anniversary, 55 artists who participated at the Salon accepted our invitation to create a group work that will keep evolving on the walls of the Beffroi elevator.

Exposition « Aftermath »

Membre du Collège Critique, Alexis Jakubowicz rassemble les cinq artistes lauréats de la bourse Ekimetrics au cœur du Salon, dans une présentation axée sur les pratiques liées à Internet, aux données numériques, à la technologie et aux réseaux d'information.

“Aftermath” Exhibition

A member of the Jury of critics, Alexis Jakubowicz has put together the five artists that were awarded the Ekimetrics bursary at the heart of the Salon, in a presentation focussed on practices connected with the Internet, digital data, technology and information networks.



Tatiana Wolska au Palais de Tokyo / Tatiana Wolska at the Palais de Tokyo

• • • • •



Tatiana Wolska (née en 1977, vit et travaille à Nice) est invitée à imaginer une intervention *in situ* à l'occasion des soixante ans du Salon de Montrouge – ceci après avoir réalisé une exposition dans le cadre des Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent en avril 2014. Pour la première fois, l'artiste confronte une pratique presque intimiste de la sculpture, à petite et moyenne échelle, à la monumentalité d'une architecture. De cette contrainte naît une installation qui mêle la force à la délicatesse et sublime les liens entre espace intime et espace public, sous la forme d'une structure proliférante ; un *Principe d'incertitude* évoquant autant la mécanique quantique que le doute du spectateur face à une forme mystérieuse et envahissante.

Économie des moyens et simplicité du geste sont les fondements de la pratique du dessin et de la sculpture de Tatiana Wolska. Lent et minutieux, son travail de sculpture transcende, plus particulièrement, la simplicité des matériaux de récupération qu'elle utilise pour en extraire toute la poésie. Bois, plastique, métal, etc. font partie des matières qu'elle affectionne particulièrement et qui sont à l'origine de sculptures à l'aspect organique, démentant l'usage premier du matériau. À partir de ce processus de transformation de la matière dite « pauvre », Tatiana Wolska crée de nouvelles formes qui, si elles demeurent marquées par l'imaginaire de l'artiste, appellent et accueillent celui du spectateur.

Daria de Beauvais, *commissaire*

Cette exposition bénéficie du soutien de la Ville de Montrouge et du Salon de Montrouge. Elle bénéficie également du soutien de Badoit rouge et de l'Institut Polonais Paris.

Tatiana Wolska (b. 1977, lives and works in Nice) is invited to devise a site specific intervention on the occasion of the 60th anniversary of Salon de Montrouge – after her exhibition in April 2014 as part of the Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. For the first time, the artist confronts her quasi intimate sculptural practice in small and medium scale to the monumental proportions of the architecture. The result of this constraint is an installation that combines strength and delicateness while sublimating the relationship between personal and public spaces, in a proliferating form; a *Principe d'incertitude* evoking as much the quantum mechanics as the spectator's doubts facing a mysterious and intrusive shape.

An economy of means and simplicity in the execution are the foundations of Tatiana Wolska's drawing and sculptural practice. Slow and meticulous, her sculptural practice transcends in particular the simplicity of the found materials she uses in order to extract their full poetic potential. Wood, plastic, metal, etc., are some of her favorite materials and form the basis of her organic-seeming sculptures, contradicting the materials' original function. Through this transformation process of so-called "poor" materials, Tatiana Wolska creates new forms that summon and welcome the viewer's imagination, though clearly marked by that of the artist.

Daria de Beauvais, *curator*

This exhibition benefits from the support of Ville de Montrouge and of Salon de Montrouge. It also benefits from the support of Badoit rouge and of Institut Polonais Paris.

Vues de l'installation de **Tatiana Wolska**, *Principe d'incertitude*, Palais de Tokyo, Paris, 2015

Photos : © Aurélien Mole

Téléchargement libre de l'eBook Tribew « Tatiana Wolska, de Montrouge à Tokyo » : www.tribew.com/ebook/wolska



Interventions dans l'espace public / Interventions in public space

Propos recueillis par Augustin Besnier / Interviews by Augustin Besnier

Stéphanie Cherpin Parc Jean Moulin – Montrouge

«Lorsque j'ai participé au Salon de Montrouge en 2010, je travaillais avec la galerie Thomas Bernard-Cortex Athletico, ce qui est toujours le cas aujourd'hui. Pour moi, le Salon a moins été un "tremplin", dans la mesure où mon parcours était déjà amorcé (et se poursuit aujourd'hui par des expositions en France et à l'étranger, de l'enseignement, etc.), que l'occasion de produire de nouvelles pièces et de faire de belles rencontres, comme avec Kevin Rouillard, alors étudiant, qui a été stagiaire sur la production et l'accrochage des pièces au Salon, et qui m'a souvent assistée depuis. Il est aujourd'hui artiste, diplômé de l'ENSBA depuis juin 2014, et fait partie de la sélection du Salon de Montrouge 2015.

La sculpture est omniprésente dans mon travail. Elle s'est imposée à moi. Je n'ai en effet jamais vraiment fait le choix conscient d'un médium. Cela n'a pas d'importance que l'œuvre trouve sa finalité dans un unique médium, que l'on soit "polyvalent" ou monomaniac. Ce sont des déterminations qui sont sans intérêt. L'important est qu'il y ait un *autre*, un dehors, une forme de contrepouvoir à la pratique. En ce qui me concerne, de nombreuses choses agissent contre, pour ou avec mon travail de sculpture. Je peux en parler en utilisant le vocabulaire de l'écriture, ou du montage, ou encore de la composition musicale, plus qu'en évoquant des formes ou des volumes.

L'histoire liée à l'expérience de la fabrication d'une pièce est toujours une donnée très importante pour moi, c'est pourquoi j'apprécie particulièrement le travail *in situ*. Au final, l'œuvre se trouve chargée de toutes les épreuves qu'elle a traversées, elle en porte les marques, les informations. Je tente donc de comprendre le territoire dans lequel elle va naître et d'en glaner le maximum d'indices (architecturaux, sociaux, paysagers, etc.) qui, une fois traduits en gestes et matériaux, viendront "charger" la pièce. Cependant, dans l'espace public, je pense toujours au fait que les gens devront vivre avec l'œuvre, partager une certaine forme d'intimité avec elle, de manière temporaire ou pérenne. C'est pourquoi il est important pour moi de renforcer cette notion de proximité par une forme d'usage, ou par un matériau qui fait écho au lieu de vie dans lequel s'inscrit la pièce.

En visitant le parc Jean Moulin, j'ai eu la sensation d'être dans une cour cernée par d'imposantes constructions. L'espace du parc est très habité : aires de jeux, skatepark, tables de pique-nique, il y a aussi de très beaux et grands arbres, ce qui n'est pas commun dans un espace de cette taille. J'ai donc assez rapidement eu le désir de faire une pièce en hauteur mais néanmoins légère et discrète pour éviter la concurrence, perdue d'avance, avec un environnement architectural très imposant. Il s'agira donc d'une sculpture très graphique reprenant la forme et l'esprit des *kakemonos* japonais, mais dans une version plus guerrière qui est celle des *sashimono*, ces étendards qui faisaient partie de l'équipement samouraï traditionnel lors des batailles. *Sashimono* signifie "ce qui désigne". Ce rapport au langage, au signe, à la reconnaissance, m'intéresse particulièrement. L'œuvre, qui utilise des matériaux issus de l'environnement urbain et contemporain (aluminium, fibre de carbone, toile de polyester, etc.), pourra faire office de point de rencontre.»

"When I participated in the Salon de Montrouge in 2010, I worked with the Thomas Bernard- Cortex Athletico gallery, which is still the case today. For me, the show was less a "springboard" (to the extent that my journey had already begun and continues today with exhibitions in France and abroad, teaching, etc.) than the opportunity to create new work and meet some wonderful people, like Kevin Rouillard, a student who worked as an intern for the production and the hanging of pieces at the Salon, and has often assisted me since. Now an artist, he graduated from the ENSBA in June 2014 and was selected to participate in the 2015 Salon de Montrouge.

Sculpture is omnipresent in my work. It just happened. In fact, I have never really made a conscious choice of a medium. It is not important to determine if our work finds its purpose in a single medium, or if one is "versatile" or monomaniac. These are irrelevant decisions. The important thing is that there is an *other*, an outside, a sort of counterweight to one's artistic expression. In my case, there are many things that work against, for or with my sculptural work. More than evoking shapes or volumes, I can talk about them using the vocabulary of writing, editing, or musical composition.

The story connected to the experience of creating a piece is still a very important factor for me, so I especially appreciate site specific work "in situ". In the end, the artwork is charged with all the "ordeals" that it went through, it is informed by them and bears their mark. So I try to understand the context in which it will originate and to glean as many facets as possible (architectural, social, landscaping, etc.) that once they have been "translated" into gestures and materials will characterize the work. However, as concerns a public space, I always take into account the fact that people will have to live with the work and share some form of intimacy with it, on a temporary or permanent basis. This is why it is important for me to reinforce this notion of proximity by some form of use or material that reflects the life of the location where the artwork will be erected.

Visiting the Parc Jean Moulin I had the feeling of being in a courtyard surrounded by impressive buildings. The space of the park is inhabited: playgrounds, a skate park, picnic tables. There are also some beautiful, tall trees, which is not common in an area of this size. So I quickly felt the urge to make a high structure, yet a light and discreet one to avoid a competition lost in advance with a very imposing architectural environment. It will be a very design-oriented sculpture reminiscent of the shape and the spirit of the Japanese *kakemonos*, but in a more warrior-like version, the *Sashimono*s. These banners were part of the traditional samurai military equipment. *Sashimono* means "that which designates". I am particularly interested in this relationship with language, signs and recognition. The piece is made up of materials from the contemporary urban environment (aluminium, carbon fibre, polyester fabric, etc.) and will act as a meeting point."

Simon Nicaise

Square de l'Hôtel de Ville – Montrouge

• • • • •

«Le Salon de Montrouge de 2009 a été mon premier rendez-vous après ma sortie de l'école. Il s'est donc depuis forcément passé beaucoup de choses. Pendant ce Salon, j'ai eu la chance de rencontrer un certain nombre d'artistes et de critiques avec lesquels j'ai gardé de très fortes relations amicales et artistiques. Peu après, la même année, j'ai été lauréat du Prix Jeune Création, puis du Prix Sciences Po pour l'art contemporain en 2012. Depuis, j'ai participé à de nombreux projets collectifs et personnels en France et à l'étranger. Je prépare actuellement avec Lionnel Gras et Gilles Furtwängler une exposition personnelle à Circuit, un centre d'art à Lausanne, pour l'année prochaine. En parallèle de mon activité, j'ai aussi toujours eu un engagement associatif, que ce soit avec la galerie Störk que j'ai dirigée avec Morgane Fourey pendant trois ans ou, depuis quelques années, la webradio *DUUU Unités Radiophoniques Mobiles que j'ai fondée avec d'autres artistes passés par le Salon de Montrouge. C'est cela qui me plaît, de garder l'enthousiasme d'une pratique personnelle et de la partager avec des artistes qui me sont chers.

La sculpture occupe intégralement mon travail. Je procède souvent par collage et assemblage en me référant soit à mon environnement proche et aux matériaux qui le composent, soit à des figures archétypales de la sculpture comme autant de références et de modèles avec lesquels je noue des relations d'ordre affectif.

L'espace public est souvent le lieu où je prélève des objets pour les ramener à mon atelier. J'ai toujours eu des interrogations sur l'art dans l'espace public, car j'ai toujours un peu l'impression d'exposer dans le jardin des gens sans leur consentement. Pour le projet à Montrouge, j'ai réuni deux espaces qui pourraient se situer entre un musée et un commerce de proximité. C'est donc davantage un esprit de rencontre et de partage avec le public qui m'amène à ce nouveau projet, qui est aussi lié à ce que sont les sculptures publiques dans mon imaginaire : des masses en train de tomber.

Mon projet *Museomorphic* pour le square de l'Hôtel de Ville propose l'édification d'un kiosque à glaces, tout à la fois temple de chefs-d'œuvre miniatures, cabane à glaces et musée de sculptures éphémères.

Ce musée des glaces réunit, sur le mode d'un atelier de moulage, un répertoire de chefs-d'œuvre de la sculpture à échelle réduite, reprenant les codes de la muséographie classique conjugués avec ceux des vendeurs de glaces et une esthétique de stand de rue. Les chefs-d'œuvre antiques et classiques s'y transforment en sculptures à manger.

Ce projet s'inscrit dans la tradition des ateliers de moulage, dont l'objectif était de rassembler au sein d'un même musée les reproductions des monuments les plus importants de la sculpture. Institution publique d'études, les musées des moulages étaient pensés à leur origine comme des auxiliaires en matière d'initiation à l'histoire de l'art et répondaient à des besoins de formation. Habité par cette idée de rendre permanents les états les plus éphémères, mon travail inscrit dans la durée ce qui ne paraît qu'évanescence. *A contrario*, les éléments supposés résister à l'ordre du temps sont transposés dans une actualité qui les fragilise. Dans un même mouvement, le public active les sculptures et les fait exister, se déplacer, tout en signant leur "fonte" programmée. Éphémères, elles sont vouées à être consommées, à se déformer et à se dissoudre, tout en créant de nouvelles formes simplifiées jusqu'à leur disparition.»

"The 2009 Salon de Montrouge was my first appointment after completing my education. Much has happened since then, evidently. During that Salon I had the opportunity to meet a certain number of artists and critics with whom I still have a strong personal and artistic connection.

Shortly after the Salon that same year I was awarded the Prix Jeune Création and the Prix Science Po pour l'art contemporain in 2012. Since then I have participated in many group shows and personal exhibitions in France and abroad. At the moment I am preparing a personal exhibition with Lionnel Gras and Gilles Furtwängler in Circuit, an art centre in Lausanne, for next year.

Alongside my work, I have also always been involved with associations, for example with the Störk gallery, which I directed with Morgane Fourey for three years and, in recent years, Internet radio *DUUU Unités Radiophonique Mobiles, which I founded with other artists that showed their work at the Salon de Montrouge. This is what I like, retaining the excitement of a personal artistic activity and sharing it with artists who are dear to me.

My work is exclusively concerned with sculpture. I often adopt a collage and assembling technique, taking into account either my immediate environment and its component materials, or archetypal figures of sculpture as references and models with whom I establish emotional connections.

The public space is often the place where I pick objects to bring to my studio. I have always questioned art in the public space, because it invariably makes me feel that I am showing work in somebody's garden without their consent. For the project in Montrouge, I joined two spaces that might look like a cross between a museum and a convenience store; the spirit of conviviality and sharing with the public underlies this new project, which is also related to how I envision public sculptures in my mind: masses falling.

My project *Museomorphic* for the City Hall square includes an ice cream kiosk, a temple of miniature masterpieces, an ice shack and a museum of ephemeral sculptures at once.

As in a casting workshop, this ice cream museum contains a series of sculpture masterpieces in a reduced scale, reclaiming the codes of classical museography in combination with those of ice cream vendors and street stall aesthetics. Ancient and classic masterpieces are transformed into edible sculptures.

This project fits into the tradition of the casting workshops, whose objective was to bring together in one single museum the reproductions of the most important monuments in sculpture. Public education institutions and casting workshops responded to training needs, and were conceived as supporting structures in the introduction to the history of art.

Based on a notion of making the most ephemeral states permanent, my work gives duration to that which appears evanescent. Conversely, elements that are supposed to withstand the test of time are actualized and made fragile as a result. In the same movement, the visitors activates the sculptures and makes them exist, move, while being the authors of their programmed "melting". Ephemeral, they are doomed to be consumed, to be deformed and dissolve, while creating new simplified forms until they disappear."

Simon Nicaise,
Museomorphic
(*sorbet Vénus de Milo*), 2015
Sorbet, 20 x 4 x 4 cm





Nøne Futbol Club

Square du 75, avenue de la République – Montrouge



«Le Prix du Conseil général des Hauts-de-Seine que nous avons reçu lors de notre participation au 58^e Salon de Montrouge en 2013 nous a offert l'opportunité de participer aux Modules – Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent à la biennale de Lyon (2013) ainsi qu'à la biennale Jeune Création Européenne (2013/2015). Par la suite, la visibilité que donne le Salon et les rencontres que nous y avons faites nous ont permis d'exposer à la Gaîté lyrique lors du FabFest en 2013, à la Galerie White Project pour l'exposition *Légère inquiétude* (2014) ainsi qu'à la deuxième édition de Private Choice en 2014.

Notre travail s'organise en plusieurs séries que nous produisons en parallèle, en passant de l'une à l'autre. Chaque série explore différents médias et formes en fonction de l'idée que nous cherchons à exprimer, et la sculpture y occupe une grande place. Nous utilisons souvent des objets issus de la consommation courante ou qui participent d'un imaginaire commun (voitures, panneaux publicitaires, tapis, lampadaires), que nous altérons ou détournons afin d'y superposer un nouveau sens.

Investir l'espace public, c'est la chance de s'inscrire dans une réalité, de venir directement à la rencontre du public sans le filtre du lieu d'exposition classique, et de présenter dans la sphère sociale une image, un geste ou une idée de la façon la plus immédiate possible.

Notre proposition pour le square de l'avenue de la République à Montrouge se déploie en deux temps. La journée, au milieu de la fontaine, un visage est tendu sur une structure en aluminium servant d'ordinaire à tendre des messages promotionnels. De forme octogonale, la structure (creuse) en aluminium est percée de trous. L'eau du bassin, pompée et canalisée dans cette structure, ressort en jets par les trous, transformant l'œuvre en fontaine. À la tombée de la nuit et jusqu'à la fermeture du parc, les lampadaires, dont les ampoules ont été remplacées par des gyrophares, s'allumeront et clignoteront, transformant notre appréhension du lieu.»

"The Prix du Conseil Général des Hauts-de-Seine award we received during our participation in the 58th Salon de Montrouge in 2013 gave us the opportunity to participate in the Modules – Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent at the Lyon Biennial (2013) and the Biennial of the Young European Creation (2013/2015). Thereafter, the visibility given by the Salon and the people we met there allowed us to show our work at the Gaîté lyrique for the 2013 FabFest, at the White Project Gallery for the exhibition *Légère inquiétude* (2014) as well as at the second edition of Private Choice in 2014.

Our work is organized into several series that we produce contemporaneously, going from one to the other. Each series explores different media and forms depending on the concept that we seek to express, and sculpture has an important place. We often use objects of everyday use or those that have a place in our collective imagination (cars, billboards, carpets, lamps) altering or diverting them from their use in order to superimpose a new meaning.

A display in a public space means the opportunity to be part of a reality and meet the public directly without the filter of a conventional exhibition space, presenting in the social sphere an image, a gesture or an idea with maximum immediacy.

The installation we have prepared for the square of the Avenue de la République in Montrouge has two distinct stages. During the day, in the middle of the fountain, a face juts over an aluminium structure that it is ordinarily used to display promotional messages. This (hollow) octagonal aluminium structure is pierced with holes. Water is pumped and channelled through this structure and is released through the holes in jets, transforming the work into a fountain.

The light bulbs in the park street lamps have been replaced with beacons, which come on at sunset and flash until the park closes, transforming our perception of the place."

Stéphane Vigny

Parc Renaudel – Montrouge

• • • • •

«Depuis ma participation au Salon de Montrouge en 2009, j'ai travaillé avec plusieurs galeries et exposé en France et à l'étranger. À l'époque du Salon, je travaillais avec la galerie LHK. Après sa fermeture, j'ai travaillé avec la galerie Claudine Papillon jusqu'en 2014. Puis je suis entré à la galerie Martine Aboucaya au début de l'année 2015. J'ai par ailleurs participé à différentes expositions collectives dans plusieurs autres galeries parisiennes, à la Fondation d'entreprise Ricard, à l'Espace Culturel Louis Vuitton et au Palais de Tokyo. À partir de 2010, j'ai fait quelques expositions à l'étranger, au Brésil, en Belgique ou plus récemment en Corée. Je prépare actuellement, pour la fin de l'année 2015, un projet monographique au château de Maisons-Laffitte et une exposition personnelle à la galerie Martine Aboucaya.

Hormis quelques rares exceptions, le travail en volume dans ma pratique artistique est exclusif. Ayant débuté par des manipulations d'objets usuels, en les modifiant ou en les associant, je travaille également aujourd'hui selon des techniques de sculpture au sens traditionnel du terme. Toutefois, toujours conduit par l'idée de puiser ma matière de travail dans un "déjà-là", mes sculptures conservent souvent une dimension de copie ou de reprise d'éléments préexistants. J'ai reproduit, par exemple, une série de sculptures de Brancusi en béton cellulaire, ou encore des objets fonctionnels issus de techniques traditionnelles de construction (chalet et table en fuste par exemple). Le projet réalisé à Montrouge répond à la fois à ce principe de reproduction et de greffe puisqu'il s'agit d'une reprise d'un objet de plein air et de loisir encore présent dans certains parcs, et qui est ici associé à un traitement de surface en rustication tel qu'il fut pratiqué jusque dans les années 1920-1930 dans de nombreux parcs.

Lorsque je présente mon travail dans l'espace public, qu'il soit urbain ou rural, je tente toujours de répondre spécifiquement au contexte du lieu dans lequel j'interviens. Les contraintes étant plus importantes que dans le cadre d'une exposition en galerie, la réalisation d'une œuvre dans l'espace public, et à plus forte raison en extérieur, nécessite je crois une prise en compte plus complète du visiteur/usager. L'intérêt selon moi de présenter une sculpture dans l'espace public porte moins sur la sculpture elle-même que sur la relation qui va naître entre celle-ci et le public. D'où ce choix aujourd'hui pour cette œuvre de proposer une sculpture qui puisse être utilisée. L'idée de rendre une sculpture moins "pure" en acceptant sa possible fonctionnalité convient assez bien à l'esprit de ma pratique, qui empiète souvent sur des terrains voisins de l'art, comme par exemple le design ou le paysagisme.

Pour le parc Renaudel, j'ai donc conçu avec l'aide d'un maçon-rocailler une table de ping-pong en béton. Fonctionnelle et inspirée des tables de ping-pong en béton "classiques" encore visibles dans certaines aires de jeux urbains, cette table a fait l'objet d'un traitement particulier. Elle est en effet ouvragée en rustication ciment, à la manière des garde-corps, kiosques, ponts et bancs que l'on trouve encore aujourd'hui dans de nombreux parcs parisiens notamment. Cette pratique, qui a connu un large succès depuis son invention au milieu du XIX^e siècle et qui consiste principalement à imiter le bois avec du ciment est aujourd'hui passée de mode. Les modèles de table de ping-pong en béton sont eux plus récents : ils apparaissent dans les années soixante et répondent aux critères esthétiques et urbanistiques du moment. Bien que formellement très différents, ces deux éléments ont en commun leur destination : les jardins publics, mais aussi l'usage du béton armé (dont l'invention est directement liée à celle du rustication). J'ai donc voulu faire se rencontrer ces deux esthétiques éloignées historiquement, par la création d'un objet à tendance anachronique et au style métissé.»

"Since my participation in the Salon de Montrouge in 2009, I have worked with several galleries and my work was shown in France and abroad. At the time of the Salon I was working with the LHK gallery. After its closure, I worked with the Claudine Papillon gallery until 2014. Then I entered the Martine Aboucaya gallery at the beginning of 2015. I have also participated in various group exhibitions in several Parisian galleries, at the Ricard Foundation, the Espace Culturel Louis Vuitton and the Palais de Tokyo. Since 2010, I have participated in a number of exhibitions abroad, in Brazil, Belgium and more recently in Korea. I am currently preparing a monographic project at the Maisons-Laffitte castle and a solo exhibition at the Martine Aboucaya gallery for the end of 2015.

With very few exceptions, my artistic practice has mainly revolved around sculpture. Having started by modifying or combining everyday objects, I now also adopt sculpting techniques in the traditional sense of the term. However, I am always driven by the notion of finding material for my work in what is "already there", and my sculptures often retain the dimension of a copy or recovery of pre-existing elements. For example, I have reproduced a series of sculptures by Brancusi in cellular concrete, or some functional objects from traditional building techniques (such as a cottage and a wooden log table). The project in Montrouge reflects both the ideas of reproduction and grafting, since it is a revival of an outdoor leisure facility that can still be found in some parks and is here associated with a rustication surface treatment reminiscent of the one applied until the years 1920-1930s in some parks.

When I present my work in a public space, be it urban or rural, I always seek to respond to the specific characteristics of the context in which I intervene. As the constraints involved are more significant than in the case of an art gallery exhibition, I believe that a project for a public space, and even more so for an outdoor space, needs to take into account the visitors/users further. When presenting a sculpture in a public space, I think that the focus is less on the sculpture than on the relationship that will be established between the work and the visitors. Hence the choice to present, with this particular project, a sculpture that can be used. The idea of making a sculpture less "pure" by accepting a possible functional use for it fits quite well into my artistic practice, which often encroaches upon contiguous fields like architecture and landscape design.

Therefore, for the Parc Renaudel I designed a concrete table-tennis table with the help of a stonemason. Functional and inspired by "classic" concrete table tennis tables that can still be found in some urban playgrounds, this table-tennis table was treated with a special technique. Indeed, it was built with rusticated cement, like the railings, gazebos, bridges and benches that can still be found today in many Parisian parks. This technique, which became very popular after its invention in the mid-nineteenth century and mainly involves imitating wood with cement, is now out of fashion. As for concrete ping-pong tables, these are more recent: they appeared in the sixties and satisfied the aesthetic and urban principles of that time. Albeit formally very different, these two elements share the same destination, that is public gardens, but also the same material, reinforced concrete (the invention of which is directly linked to that of rustication). Thus I decided to bring together these two historically distant aesthetic trends by creating an object with an anachronistic feel to it and a mixed style."

Stéphane Vigny,
Château de tôles, 2013
Tôle, 800x750x130 cm
Jardin des Plantes, Flac hors
les murs, Paris, 2013
Photo: © F-G Grandin





Exposition « Parti(e) du Paysage » / “Parti(e) du Paysage” Exhibition

Au 47, avenue de la République – Montrouge

par Simon Cau
Commissaire / Curator



Une terrasse de pierres blondes taillées à la main. Autour, une vaste pelouse habitée par des arbres familiers : un vieux poirier plié par le poids des années, un cèdre bleu et un séquoia plantés par mon grand-père, des cerisiers où l'on grimpeait enfant, un jeune marronnier. Derrière, au bout du jardin, un fin grillage et une petite barrière blanche qui marquent la frontière avec le champ où des vaches viennent paître. Au bas du pré, la haie court le long de la route et découpe selon une ligne irrégulière les deux ou trois maisons dont celle du maire du village. Au-delà, des pâturages se succèdent dans la lumière orangée d'une fin de journée estivale jusqu'à la colline du Satenot, dernier contrefort du Morvan.

Voilà le paysage que je peux voir depuis la maison de ma grand-mère quelque part dans la Nièvre. Cette description correspond plutôt bien à la définition du paysage comme étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ou celle de partie de pays que la nature présente à un observateur. Dans les deux cas cependant, le paysage est présenté comme un fragment, une pièce isolée d'un ensemble géographique plus vaste.

L'écrivain et scientifique Bernard de Fontenelle exprimait dans son *Éloge de Varignon*¹ cette difficulté à appréhender le paysage dans son entièreté : « Un paysage dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre, n'a pourtant point été vu. » Il suggère la solution de le voir « d'un lieu assez élevé, où tous les objets auparavant dispersés se rassemblent sous un seul coup d'œil ». Si grimper au sommet d'une montagne permet assurément d'apprécier un site élargi et dégagé, la perspective obtenue n'en est pas moins limitée à une juxtaposition de points de vue, notre champ visuel étant restreint horizontalement à 220° et verticalement à 140°.

Pour pallier cette limite du regard humain, l'Écossais Robert Barker déposa en 1787 le brevet de son invention, le Panorama, un tableau cylindrique destiné à permettre au visiteur placé au centre de voir tout l'horizon dont il serait environné. Spectacle grand public, ce procédé, comme ses déclinaisons récentes, du cinéma panoramique à 360° aux vues satellitaires et “dronautiques”, ne sont toutefois pas parvenus à rendre visible en tout point le paysage en lui-même.

A terrace of sand-coloured hand-cut stones. Around it, a vast lawn inhabited by familiar trees: an old pear tree bent under the weight of the years; a blue cedar and a sequoia once planted by my grandfather; cherry trees that we climbed as children; a young chestnut tree. Behind, at the end of the garden, a fine mesh and a small white fence marking the border with the field where cows grazed. At the bottom of the meadow, the hedge runs along the road and cuts along an irregular line across two or three houses including that of the village mayor. Beyond, the pastures lie in succession in the orange light of an ending summer day up to the Hill Satenot, the last foothill of the Morvan.

This is the landscape I can see from the my grandmother's house somewhere in Nièvre. This description matches rather well the definition of the landscape as a stretch of country that we see from a particular angle, or that of a part of the country that nature presents to an observer. In both cases, however, the landscape is presented as a fragment, an isolated part of a wider geographical area.

In his *Éloge de Varignon*¹ science writer Bernard de Fontenelle expressed the difficulty of apprehending landscape in its entirety: “A landscape, all the parts of which we have seen one by one, however, has not been seen.” His suggested solution is to look at it from “a fairly high place, where all the previously dispersed objects come together in a single glance”. If climbing to the top of a mountain certainly offers the opportunity to enjoy a wider and clearer view, the perspective obtained is still limited to a juxtaposition of viewpoints, as our visual field is restricted to 220° horizontally and 140° vertically.

In order to overcome this limitation of the human eye, in 1787 the Scotsman Robert Barker filed the patent for his invention, the Panorama. This was a cylindrical painting housed in a rotunda that enabled visitors standing in the middle to see the entire horizon around them. Despite its wide appeal, both this invention and its recent versions in the panoramic 360° cinema and satellite and drone images have not succeeded in making the landscape visible in its totality.

Page ci-contre:

Ludovic Sauvage,
Vers l'ouest, 2014

Double projection de diapositives, bois, plâtre, dimensions variables

Ci-dessus:

Benjamin Efrati,
Minore Desperado
(clip pour le groupe *Acropolis Bye Bye*),
2013

Animation HD, 3 min.

Photo: © Miracle

De gauche à droite:

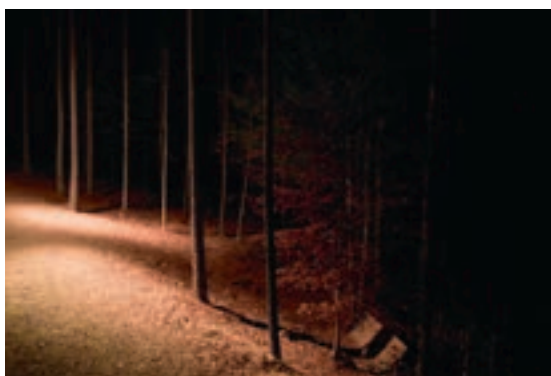
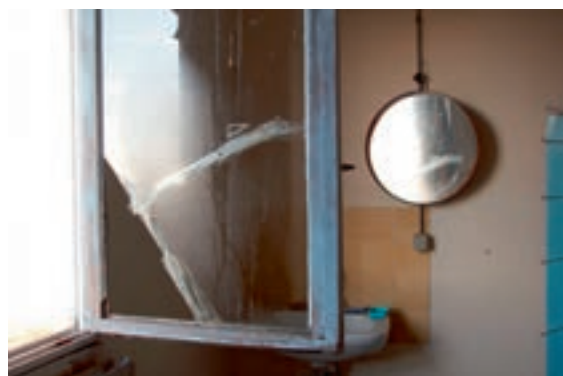
Thibaut Duchenne, *Logement des saisonniers*, 2013

Photographie, 40 x 60 cm

Alice Guittard, *Jasper House*, 2015

Vidéo, 3 min. 50 sec.

• • • • •



Ces innovations sont en fait autant d'illustrations de la relation essentielle qui lie le paysage au regard humain, et surtout de notre besoin de sonder celui-ci et d'en repousser plus loin les limites. Le paysage naturel comme ensemble n'existe pas ou, plutôt, tout paysage n'est constitué que de parties de paysage, des facettes perçues par le prisme de l'œil qui le voit.

Qu'il reste mental ou qu'il soit matérialisé, le paysage résulte toujours d'une représentation, d'une «artialisation»². Développée par Alain Roger d'après une formule de Montaigne, cette notion explique la naissance du paysage par une médiation de l'art, lequel nous a permis de passer du «degré zéro du paysage»³, le pays, au paysage lui-même. C'est le regard porté sur un espace donné, le degré d'appréciation qu'on lui accorde qui en font un paysage.

On comprend mieux dès lors que le paysage, autrefois uniquement vu comme la représentation d'un site naturel, puisse désormais être entendu également comme celle d'un espace construit, réel ou imaginaire, avec ou sans personnages.

Parallèlement, le concept de paysage s'est élargi pour désigner de manière plus générale une situation, l'état à un moment donné d'un milieu spécifique. On parle par exemple de *paysage politique* ou encore de *paysage artistique* comme une scène indépendante, une société autonome qui évoluerait selon ses propres codes, dont on ferait partie ou dont on serait parti. Ainsi, d'un ancrage spatial individuel, le terme de paysage a évolué pour faire également référence à un positionnement social vis-à-vis duquel on se situerait.

L'idée du paysage a été explorée, triturée par des générations d'artistes. Pourtant, malgré tout ce qui a pu être peint, écrit, photographié, filmé, nombreux sont les créateurs qui continuent de la sonder et de s'y frotter de manière frontale ou détournée. Comment poursuivre et renouveler l'approche d'une chose si vaste et ambivalente qu'on ne peut jamais l'embrasser qu'en partie et qui, en un sens, nous englobe, qu'on le veuille ou non?

Dans le cadre du 60^e anniversaire du Salon de Montrouge, j'ai convié dix artistes passés par les cimaises de la Fabrique

These innovations are indeed the illustration of the essential relationship that links landscape and the human gaze, and above all our need to explore it and push its limitations further. There is no such thing as a whole natural landscape, as any landscape is made up of parts of landscapes, facets perceived by the prism of the eye looking at it.

Whether in the mind or materialized, a landscape is always the result of a representation, of an "artificialization"². Developed by Alain Roger who drew it from a formula by Montaigne, this formula explains the birth of landscape through the mediation of art, which allowed us to go from the "ground zero of landscape"³, the country, to landscape itself. The landscape is created by the gaze directed towards a given space and the degree of appreciation accorded.

Thus we understand better how landscape, once viewed as the representation of a natural place, can be also considered as a constructed, real or imaginary place with or without characters.

At the same time, the concept of landscape has expanded to refer more generally to a situation, the state of a specific environment at a given time. We talk for example of *political landscape* or *artistic landscape* as independent environments, an independent society that evolves according to its own codes, to which we belong or for which we campaign. Thus, from an individual rooting space, the term landscape has evolved to also refer to a social positioning where we would find our place.

Landscape is a topic that has been explored and dissected by generations of artists. And yet, despite all that has been painted, written, photographed and filmed, many artists continue to study it and confront it in a straightforward or roundabout way. How to continue and renew the approach to something so vast and ambiguous that we can only capture partially and which, in a sense, engulfs us, whether we want it or not?

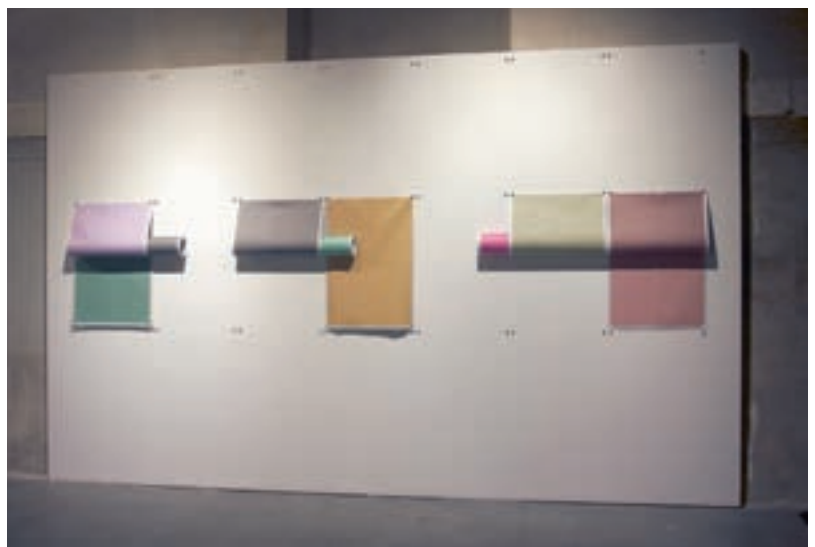
As part of the 60th anniversary of the Salon de Montrouge, I invited ten artists whose work was hung from the picture

De haut en bas:

Paul Maheke, *Tropicalité, l'île et l'exote*, 2014
Vidéo, 12 min. 30 sec.

Jérémi Grandsenne, *Sans titre (série Grande Prairie)*, 2011
Encre sur page de livre, 23 x 18 cm

Yannis Perez, *Presse Libre (jour 2)*, 2014
Impression numérique sur papier journal, accrochage quotidien,
dimensions variables



De haut en bas:

Constance Nouvel, *Transition I*, 2014

Photographie argentique et numérique, 98 x 234 cm

Thomas James, *Out of Office*, 2015

Technique mixte, dimensions variables

Éléonore Joulin, *The Lollipop Guild* (vue d'exposition, Abilene Gallery, Bruxelles, 2014)

Vidéo, 19 min. 22 sec.





ou du Beffroi lors des dernières éditions, à investir l'immeuble du 47 avenue de la République pour partager leur vision de cette notion riche et évolutive. Sous des angles différents, chacun d'entre eux questionne dans sa pratique nos représentations du paysage et la relation à l'espace dans lequel notre regard se projette. L'exposition « Parti(e) du paysage » offre ainsi le reflet d'une pluralité de points de vue.

En rassemblant ces « anciens » du Salon, il s'agit aussi de s'interroger sur la place qu'ils occupent actuellement sur la scène artistique. Au-delà des situations individuelles, c'est le rôle du Salon qui se dessine. S'est-il, lui aussi, définitivement inscrit dans le paysage et de quelle manière ?

Cet événement hors-les-murs interroge enfin indirectement la dimension générationnelle, à la fois temporelle et humaine, que peut revêtir un élément de paysage, en l'occurrence urbain. Autrefois lieu de vie accueillant appartements et commerces de proximité (boulangerie, pharmacie et cabinet médical), le petit immeuble du coin de la place Émile Cresp, au cœur d'un carrefour stratégique en pleine évolution, emportera silencieusement avec lui une part de mémoire et de vie. L'occasion pour les artistes de procéder à une dernière *artificialisation* avant sa destruction...

(1) Bernard de Fontenelle, *Éloge de Pierre Varignon*, Histoire de l'Académie royale des sciences, 1722.

(2) Alain Roger, *Le court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

(3) Alain Roger, *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.

rails in the Fabrique or the Beffroi sections during the last editions to invade the building at 47 Avenue de la République and share their vision of this rich, ever developing theme. From different angles, each in their own style, they all question our representations of the landscape and the relationship with the space in which our gaze is projected. The exhibition "Parti(e) du paysage" thus offers the reflection of multiple viewpoints.

By gathering these "veterans" of the Salon we also discover the place they currently occupy on the art scene. Beyond individual situations, the role of the Salon is being defined. Has it definitely become part of the the landscape? And how?

Finally, this extra-mural event indirectly questions the generational dimension, both temporal and human, that a landscape element – in this case an urban landscape – can take.

Formerly a lived-in place housing flats and local shops (a bakery, a chemist's and surgery), the small building on the corner of the Place Émile Cresp, at the heart of a strategic crossroads in redevelopment, will take away with it a part of memory and life. An opportunity for the artists to carry out a final *artificialization* before its destruction.

(1) Bernard de Fontenelle, *Éloge de Pierre Varignon*, Histoire de l'Académie royale des sciences, 1722.

(2) Alain Roger, *Le court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

(3) Alain Roger, *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.

Artistes présentés / Artistes présentés

Thibaut Duchenne
Benjamin Efrati
Jérémie Grandsenne
Alice Guittard

Thomas James
Éléonore Joulin
Paul Maheke
Constance Nouvel

Yannis Perez
Ludovic Sauvage



Œuvre collective / Group work



Sur une invitation de Stéphane Corréard, 55 anciens participants du Salon ont conçu une œuvre originale, collective et évolutive sur les parois de l'ascenseur du Beffroi. Cette intervention monumentale témoigne aussi du souhait constant de la Ville de suivre l'évolution des artistes passés par le Salon.

Upon Stéphane Corréard's invitation, 55 former participants of the Salon designed an original, collective and evolving work on the walls of the Beffroi's lift. This monumental intervention also accounts for the City's will to follow the evolution of artists who were previously featured by the Salon.

Liste des artistes / List of artists

(entre parenthèses: l'année de participation au Salon de Montrouge /
between brackets, the year of their participation at the Salon)

Giulia Andreani (2012)
Driss Aroussi (2014)
Florent Audoye (2013)
Camille Ayme (2012)
Clément Bailleux (2013)
Luc Barrovecchio (2008)
Pauline Bazignan (2014)
Emilie Bazus (2012)
Stéphane Belzere (1998)
Claudine Bes (2008)
Joachim Biehler (2012)
Emmanuelle Blanc (2014)
Stéphane Bouelle (2012)
Nathalie Boutté (2012)
Anna Byskov (2009)
Gaëlle Callac (2014)
Xuefeng Chen (2009)
Les Sœurs Chevalme (2011)
Boris Chouvellon (2009)
Darco (1998-2001)
Nadège Dauvergne (2012)
Michel Devaux (2011)
Béatrice Dumiot (2012)
Tarik Essalhi (2011)
Mary Faure (2008)
Dominique Forest (2009)
Nikolas Fouré (2010)
Elise Franck (2012)

Audrey Frugier (2009)
Anthony Gripon alias Le Faiseur (2012)
Aurian Guerard des Lauriers (2010)
Benjamin Hochart (2009)
Mohamed Kahouadji (2013)
Pierre Laniau (2011)
Sylvie Léger (2008)
François Machado (2013)
Anne-Laure Maison (2008)
Mari Minato (2014)
Mr Post (2012)
Marianne Muller (2012)
Charles Neubach (2013)
Solène Ortoli (2014)
David Ortsman (2011)
Pénélope (2014)
Louise Pressager (2014)
Thilleli Rahmoun (2007)
Arnaud Sabot (2008)
Julien Salaud (2010)
Keen Souhlal (2012)
Kazumi Tai (2008)
Nicolas Témieau (2012)
Thomas Tronel-Gauthier (2010)
Vincent Vallade (2008)
Caroline Veith (2007-2008)
Lei Xie (2008)

Mari Minato,
Sans Titre (série
«Gaulois»), 2014
(détail)
Bande adhésive, bande
d'aluminium, acrylique,
dimensions variables
Le Beffroi, Montrouge, 2014
Photo: © Fabrice Gousset

fleuryfontaine, *Double hameçon, Miche de pain, Fontaine*, 2014
Insectes taxidermisés, boîtes d'entomologie, dimensions variables

• • • • •



Exposition /'aftər,maTH/ /'aftər,maTH/ Exhibition

par Alexis Jakubowicz
Commissaire / Curator



Une exposition de groupe au cœur de l'exposition du 60^e Salon, avec Lola B. Deswarte, Julien Borrel, fleuryfontaine, Julien Levesque et Arash Nassiri, assemblée par Émilie Bouzige et Alexis Jakubowicz pour le Secteur Ekimetrics.

Longtemps, sans pour autant que l'entreprise l'assume officiellement, Google a fait porter cette phrase sur ses publications : *Don't be evil*. L'injonction résumerait assez bien, dans l'esprit des ingénieurs de Mountain View, les engagements d'une société qui œuvrerait pour un monde meilleur. Il n'y a qu'à renverser cette proposition, littéralement, pour en faire la satire. De la promesse de Larry Page et Sergeï Brin au *Brave New World* d'Aldous Huxley, il n'y a qu'un octet, chargé de toute l'ironie d'un Candide balloté d'apocalypse en apocalypse aux airs de son maître Pangloss qui ne cesse pourtant de lui vanter *le meilleur monde possible*.

/'aftər,maTH/ ou *Aftermath* puise dans cette métaphysique du progrès leibnizien, faisant mine d'affirmer que le monde repose « sur un certain ordre propre, fixe et déterminé, et des lois de progression »¹. Les artistes réunis sur la foi de leurs approches théoriques ou pratiques des nouvelles technologies, font l'archéologie de cette promesse. Nourri par la littérature et le cinéma, le terme *aftermath* désigne en anglais les conséquences d'une catastrophe. Il met en avant au Salon de Montrouge l'union de la science et de la fiction, initiant les esprits raisonnables au doute radical. Car c'est l'ambivalence de l'*aftermath*, que l'on pourrait dénaturer en « après-math » ou « post-logique », qui tend l'oreille aux sirènes d'un monde qui prêche tantôt pour le désastre numérique, tantôt pour son ré-enchantement et qui oscille entre rationalisme et peur panique. Les artistes réunis dans le Secteur Ekimetrics introduisent de manière systématique des éléments perturbateurs dans le « cours des choses » et traquent sous ce terme générique le *monde d'après*. Liées dans une même fiction archéologique, leurs œuvres sont comme les vestiges d'une ère post-industrielle qui associe l'allégorie de la caverne platonicienne au fantasme populaire des X-Files.

Le cœur de la scénographie de matali crasset prend donc un tour cryptique, aux sens propre et figuré : la chambre de fleuryfontaine puise dans l'héritage cybernétique pour constater « le passage de la modernité à la gouvernance algorithmique ». Sous le titre *Everything is going extremely well*, emprunté à 2001 : *l'odyssée de l'espace*, le duo formé par Galdric Fleury et Antoine Fontaine assemble une chambre d'enfant meublée de reliques qui synthétisent une réflexion sur l'ingénierie sociale ou le passage d'une discipline solide au contrôle des flux. Pas âme qui vive à l'horizon, sinon les naufragés (*New Born – Bel horizon*, 2014) ou les fantômes (*L'Infante*) parfois robotisés (*IDDLE*) de Lola B. Deswarte, qui s'animent dans le prolongement des meubles. Ce sont encore des revenants qui marchent d'un seul pas simulateur dans la vidéo *Riot Walker* d'Arash Nassiri. L'artiste fabrique une manifestation à partir des mouvements d'individus passés au cours d'une même journée devant sa caméra, et ce faisant

A group exhibition at the heart of the Salon, with Lola B. Deswarte, Julien Borrel, fleuryfontaine, Julien Levesque and Arash Nassiri, curated by Émilie Bouzige and Alexis Jakubowicz for the Secteur Ekimetrics.

Although it was never officially adopted by the company, for a long time the following sentence was printed on Google publications: *Don't be evil*. In the minds of the Mountain View engineers this injunction would sum up quite well the commitment of a company presumably working for a better world. Reversing this proposition, quite literally, is enough to poke fun at it. The promise that Larry Page and Sergey Brin made to Aldous Huxley's *Brave New World* has left us a single byte, charged with all the irony of a Candide hurtled from Apocalypse to Apocalypse encouraged by his teacher Pangloss who nevertheless insists on extolling to him the *best possible world*.

/'aftər,maTH/ or *Aftermath* draws upon the metaphysics of Leibniz's progress, pretending to assert that the world is based on "a specific order, fixed and determined, and the laws of progress"¹. The artists, put together on the basis of their theoretical approaches or their artistic practice vis-à-vis new technologies, produce the archaeology of that promise. Nourished by literature and cinema, the term *aftermath* often refers to the consequences of a disaster. At the Salon de Montrouge it highlights the union of science and fiction, initiating reasonable minds to the practice of radical doubt. For it is the ambivalence of the aftermath, which could be distorted in "after-math" or "post-logic", which lends an ear to the sirens of a world that preaches digital disaster sometimes, and sometimes its re-enchantment, and oscillates between rationalism and panic fear. The artists gathered in Secteur Ekimetrics area systematically introduce destabilizing elements in the "course of things" and identify under this generic term the *world after*. Comprised in the same archaeological fiction, their works are like the remains of a post-industrial era that combines the allegory of Plato's cave with the popular fantasies of X-Files.

The heart of matali crasset's set design therefore takes a cryptic turn, both literally and figuratively: fleuryfontaine's room draws upon the cyber heritage to comment on "the shift from modernity to algorithmic governance". Under the title *Everything is going extremely well* borrowed from 2001, *The Space Odyssey*, the duo formed by Galdric Fleury and Antoine Fontaine assembled a children's room furnished with relics that embody a reflection on social engineering or the application of a strong discipline to the control of flows. Not a soul to be seen, except the castaways (*New Born – Bel horizon*, 2014) or the sometimes robotic (*IDDLE*) ghosts (*Infante*) by Lola B. Deswarte, who come alive as extensions of furniture. Other ghosts walk with a single simulated step in the video *Riot Walker* by Arash Nassiri. The artist filmed the movements of people passing by his camera on a single day and turned them into a march, reviving the memory of the



convoque la mémoire des émeutes américaines de 1964 et 1968. L'ensemble des œuvres qui en découlent, réunies sous le titre prophétique *Times*, met en branle notre rapport à l'information comme une antémémoire. Autrement nommée *cache*, celle-ci permet en informatique d'enregistrer temporairement des copies de données provenant d'une autre source de données, afin de diminuer leur temps de chargement. Le terme prend bien entendu un sens particulier si on le considère du point de vue d'*Aftermath* qui se propose, à bien des égards, comme un repaire. On réalise alors, en percevant le son d'un carillon, le funeste destin du meilleur monde possible. L'installation de Julien Levesque traduit le flux des messages provenant de Twitter qui comprennent le mot clé *requiem*. L'annonciation du drame est imminente : la messe brouille les gazouillis du petit oiseau bleu. *Don't be evil?* Difficile de ne pas voir que la révélation technologique porte en germe ses propres révolutions. Qu'on songe seulement à celle qu'a tenté de lancer Théodore Kaczinsky, professeur de l'université de Berkeley et brillant mathématicien, dont l'avatar Unabomber a adressé, pendant 18 ans, des colis piégés à ceux qu'il jugeait responsables des ravages du progrès. *Aftermath*, le terrorisme donc ? D'autres heureusement répondent à sa révolution anarcho-primitiviste avec plus d'optimisme.

Car le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication comme on les nomme, engage le capitalisme industriel, ou du moins ce qu'il en reste, vers une révolution entièrement latérale. L'émergence d'un modèle fondé pour moitié sur les *creative et collaborative commons*, assure Jérémy Rifkin dans son essai sur *La troisième révolution industrielle*, pourra sauver le monde de sa promesse globale. Julien Borrel incarne sans doute le mieux cette voix au Salon de Montrouge, portée par l'esthétique des tutoriels, des guides d'apprentissage hérités de l'open source et de la philosophie Do It Yourself. L'artiste réalise à l'écran le fantasme démocratique porté par le progrès en transfigurant le banal en événement schizophrénique. Sa *Vaisselle*, sans plainte, devient un objet d'extrême rationalisation, d'innombrables possibles, tandis qu'il laisse voir par ailleurs les contours d'un monde sans compression. *Aftermath* alors ? L'art évidemment.

1. Gottfried Wilhelm Leibniz, «Échantillon de découvertes sur les secrets admirables de la nature» (1688), in *Leibniz, Discours de métaphysique et autres textes*, présentation et notes de Christiane Frémont, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 293.

US riots of 1964 and 1968. The set of works derived from this, gathered under the prophetic title *Times*, sets in motion our relationship to information as a cache.

A cache allows the computer to temporarily store copies of data from another data source, to reduce their uploading times. Naturally, the term takes on a special meaning if considered from the *Aftermath* perspective, in many ways proposed as a refuge. Perceiving the sound of a carillon, we sense an impending doom for the best possible world. Julien Levesque's installation translates a flow of messages from Twitter that include the keyword *requiem*.

Tragedy will be announced imminently: the mass interferes with the little blue bird's tweeting. *Don't be evil?* It is hard not to see that the technological revelation carries the seeds of its own revolution. Just think of the one attempted by Théodore Kaczinsky, professor at the University of Berkeley and brilliant mathematician, whose avatar Unabomber, for 18 years, sent parcel bombs to those he considered responsible for the depredations of progress. *Aftermath*, terrorism then? Fortunately, others react to the anarchic-primitivist revolution with more optimism.

For the development of new information technologies and communication, as they are called, is driving industrial capitalism, or at least what remains of it, towards a wholly lateral revolution. The emergence of a model based on creative and collaborative commons, assures Jeremy Rifkin in his essay *The Third Industrial Revolution*, will save the world from its global destiny. At the Salon de Montrouge, Julien Borrel probably best embodies that voice, conveyed by the aesthetics of tutorials and study guides produced by the open source and the Do It Yourself philosophy. The artist creates on the screen the democratic fantasy inherent in progress, transfiguring the banal in a schizophrenic event. His uncomplaining *Vaisselle* is the outcome of extreme rationalization and countless possibilities, while it also reveals the contours of an uncompressed world. *Aftermath* then? Art, of course.

1. Gottfried Wilhelm Leibniz, «Échantillon de découvertes sur les secrets admirables de la nature» (1688), in *Leibniz, Discours de métaphysique et autres textes*, présentation et notes de Christiane Frémont, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 293.





Collège Critique



Le Collège Critique du 60^e Salon de Montrouge

Coordination : Augustin Besnier

Eva Barois De Caebel, *commissaire d'exposition, lauréate de l'ICI Independent Vision Curatorial Award 2014*

Aurélien Bellanger, *romancier, lauréat du Prix de Flore 2014*

Simon Bergala, *artiste (exposant du Salon de Montrouge 2010), commissaire d'exposition*

Christian Berst, *directeur de la galerie Christian Berst, Paris*

Marie de Brugerolle, *historienne de l'art, commissaire d'exposition*

Gaël Charbau, *critique d'art, commissaire d'exposition*

Marianne Derrien, *critique d'art, commissaire d'exposition*

Elisabeth Franck-Dumas, *journaliste*

Dorith Galuz, *psychanalyste, collectionneuse*

Alexis Jakubowicz, *critique d'art, commissaire d'exposition, responsable des éditions et des nouveaux médias de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette*

Vincent Labaume, *artiste, écrivain*

Arnaud Labelle-Rojoux, *artiste (invité d'honneur du Salon de Montrouge 2009), écrivain, commissaire d'exposition*

Bernard Marcadé, *critique d'art, commissaire d'exposition*

Emmanuelle Pireyre, *romancière, poète, lauréate du Prix Médicis 2012*

Michel Poitevin, *collectionneur*

François Quintin, *critique d'art, commissaire d'exposition, directeur délégué de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette*

Marc-Olivier Wahler, *directeur de la Chalet Society, commissaire d'exposition, lauréat du Prix Meret Oppenheim 2013*

The selection committee of the 60th Salon de Montrouge

Coordination: Augustin Besnier

Eva Barois De Caebel, *curator (ICI Independent Vision Curatorial Award laureate in 2014)*

Aurélien Bellanger, *novelist (Prix de Flore award laureate in 2014)*

Simon Bergala, *artist (exhibitor at the Salon de Montrouge in 2010), curator*

Christian Berst, *gallery owner*

Marie de Brugerolle, *art historian, curator*

Gaël Charbau, *art critic, curator*

Marianne Derrien, *art critic, curator*

Elisabeth Franck-Dumas, *journalist*

Dorith Galuz, *psychoanalyst, collector*

Alexis Jakubowicz, *art critic, curator, head of publications and new media at the Fondation d'entreprise Galeries Lafayette*

Vincent Labaume, *artist, writer*

Arnaud Labelle-Rojoux, *artist (guest of honour at the Salon de Montrouge in 2009), writer, curator*

Bernard Marcadé, *art critic, curator*

Emmanuelle Pireyre, *novelist (Prix Médicis award laureate in 2012), poet*

Michel Poitevin, *collector*

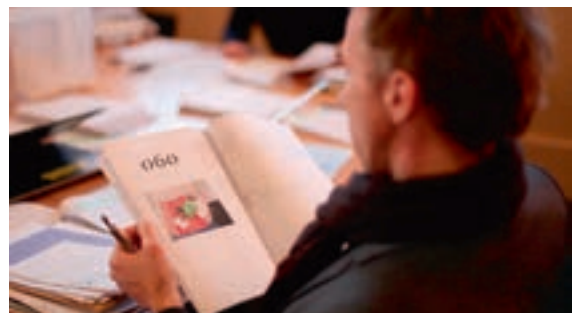
François Quintin, *art critic, curator, Delegate director of the Fondation d'entreprise Galeries Lafayette*

Marc-Olivier Wahler, *curator (Meret Oppenheim award laureate in 2013), Director of the Chalet Society*

Pages précédentes:
Muzo, Les membres du jury découvrent un dossier exceptionnel, 2015
Acrylique sur papier, 50 x 65 cm

Ci-dessous:
Photos: © Mehdi Mendas

• • • • •





sélection officielle / official selection



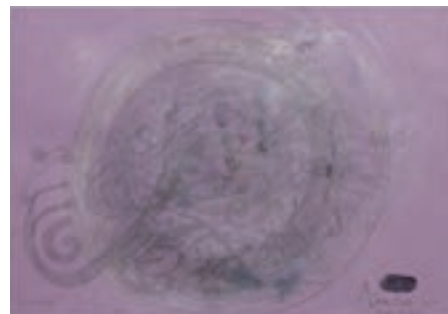
Samara Annou	84	Nieto	172
Lola B. Deswarte	86	Térence Pique	174
Clément Balcon	88	Benjamin Renoux	176
Thomas Barbey	90	Mathieu Roquigny	178
Raphaël Barontini	92	Kevin Rouillard	180
Marion Bataillard	94	Agata Rybarczyk	182
Safouane Ben Slama	96	Jean de Sagazan	184
Marion Bénard	98	Yun-Jung Song	186
Hélène Bertin	100	Caroline Trucco	188
Irène Billard	102	Céline Vaché-Olivieri	190
Willem Boel	104	Yann Vanderme	192
Stanislas Bor	106	Bénédicte Vanderreydt	194
Julien Borrel	108	Elsa Werth	196
Pierre Buttin	110	Aurélia Zahedi	198
Marion Catusse	112	Nayel Zeaiter	200
Jerome Cavaliere	114	Zim & Zou	202
Clara Citron	116		
Pascal Couchot	118		
Élia David	120		
Énora Denis	122		
Valentin Dommaget	124		
Kenny Dunkan	126		
Caroline Ébin	128		
Alexandre Eudier	130		
Elsa Fauconnet	132		
Mélanie Feuvrier	134		
fleuryfontaine	136		
Vincent Gautier	138		
Amélie Giacomini & Laura Sellies	140		
Paul Heintz	142		
Wei Hu	144		
Marie Jacotey	146		
Tarik Kiswanson	148		
Karolina Krasouli	150		
Arthur Lambert	152		
Julien Levesque	154		
Linardaki & Parisot	156		
Julie Luzoir	158		
François Malingrèy	160		
Randa Maroufi	162		
Filip Mirazovic	164		
Lahouari Mohammed Bakir	166		
Kenneth Morehouse	168		
Arash Nassiri	170		

1 – Les Envahisseurs, 2014
Mine de plomb et crayon de couleur sur papier,
24 x 34 cm
2 – Le Diamant de la Reine Jeanne,
2014
Mine de plomb sur papier, 24 x 34 cm

3 – La Masse, 2014
Mine de plomb, crayon de couleur et paillettes
sur papier, 24 x 34 cm
4 – L'Espace invisible, 2014
Mine de plomb et paillettes sur papier,
24 x 34 cm

5 – Prise d'otage, 2014
Mine de plomb sur papier, 20 x 20 cm
Photos : © Fabrice Gousset

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



Samara Annou

par Marianne Derrien



« Il faut encore avoir du chaos en soi pour pouvoir enfanter une étoile qui danse. »

(Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*)

“One must still have chaos within oneself, to give birth to a dancing star.”

(Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathoustra*)

Agiter le monde pour comprendre sa mise en ordre, se mettre à la recherche des forces qui réinventent le sacré, c'est ainsi que la transformation de la société par l'art semblerait se substituer à la philosophie et aux religions. À la fois publique, politique, intime, profane et sacrée, la religion est un espace dans lequel les hommes tentent de vivre ou d'imposer leur rapport à un dieu. Au sein de ce rapport visible et invisible, les dimensions propres au sacré et au non-sacré sont constamment réinventées. Équilibre fragile du monde entre le bien et le mal, les artistes « rechargent » les œuvres d'une capacité magique. L'art serait un affrontement perpétuel avec la limite, pure intensité psychique et vitale qui n'a de cesse d'être vécue comme un crime envers le monde visible. Au centre de cette lutte, Samara Annou est une de ces artistes entrés en dissidence afin d'y explorer les tonalités de l'humain. En considérant l'existence de mondes parallèles, ses œuvres se produisent dans l'ombre, « hors du champ visuel de cet œil central, qui surveille en permanence l'imaginaire collectif ».

Samara Annou explore les mondes nocturnes, oniriques, souterrains où la fureur et la folie, le deuil et la mélancolie s'ancrent à nouveau dans une expérience personnelle et singulière. En forgeant un langage codé de signes récurrents plongés dans le chaos et le désastre, elle exécute des rébus visuels aux mille visages contenus dans des labyrinthes d'images sombres à la beauté lugubre et ténébreuse. Dans cette architecture chaotique à la fois fantastique et mystique, cet univers terrifiant et enchanteur d'êtres hybrides aux multiples dents et griffes, affublés de queues de dragon, révèle les angoisses et les superstitions de notre époque surchargée d'informations. Certains de ces dessins sont signés avec le pseudonyme de l'artiste, AÏNEZZER, accompagné de son empreinte digitale comme pour authentifier l'œuvre et son ADN : une œuvre double faisant corps avec l'artiste. Entre vie et mort, croyances et forces, autorité et pouvoir, une multitude d'obsessions, de prophéties et de symboles infernaux prolifèrent au sein de ces dessins.

Réveiller le diable secoue nos consciences et nos affects. Apocalypse en continu versus Einstein/Nostradamus, ces dessins faits de macrocosmes et de microcosmes de fin des temps permettent de mieux « diaboliser » une époque en perpétuelle collision entre le politique et le religieux. Œuvres sacrilèges où l'enfer se mêle au paradis, le satirique à la morale comme dans certains tableaux de Jérôme Bosch, Samara Annou renforce leur potentiel chamanique et mystique en assurant leur rôle d'intermédiaires afin d'en dessiner des espaces symboliques distincts. Seuil entre deux mondes avec les esprits et pour un nouvel imaginaire.

Shaking the world to understand its order, seeking forces that reinvent the sacred: thus art seems to replace the role of philosophy and religion in the transformation of society. At once public, political, intimate, sacred and profane, religion is a space in which men attempt to live or to impose their relationship with God. At the heart of this relationship, both visible and invisible, the specific nature of the sacred and of the non-sacred are constantly reinvented. In a world where the balance between good and evil is fragile, artists “refuel” the works with magical ability. Art is a perpetual confrontation with boundaries, pure mental and vital intensity that never ceases to be experienced as a crime against the visible world. At the crux of this struggle, Samara Annou is one of those artists who have embraced dissidence in order to explore all the colours of humanity's nature. Positing the existence of parallel worlds, her works take life in the shadows, outside the visual field of this central eye, which continuously monitors the collective imagination”.

Samara Annou explores nocturnal, oniric, subterranean worlds where fury and madness, grief and melancholy are anchored once again in a personal, unique experience. By forging a coded language of recurring

signs plunged into chaos and disaster, she executes visual rebuses of a thousand faces contained in the labyrinths of dark images with a grim, sinister beauty. In this chaotic architecture that is both fantastic and mystical, the terrifying and enchanting world of hybrid beings with multiple teeth and claws and dragon tails reveals the fears and superstitions of our information-overloaded times. Some of these drawings are signed with the artist's pseudonym AÏNEZZER alongside her fingerprint, as if to authenticate the work and its DNA: a double work forming one body with the artist. Between life and death, beliefs and forces, authority and power, a multitude of obsessions, prophecies and infernal symbols proliferate in these drawings.

Waking the devil shakes our consciences and our affections. Continuous apocalypse versus Einstein and Nostradamus, these drawings made up of end-of-time macrocosms and microcosms allow to better “demonize” a time marked by perpetual collision between politics and religion. In these sacrilegious works hell merges with paradise and satire with morals, as in some paintings by Hieronymus Bosch; Samara Annou strengthens their shamanic and mystical potential by ensuring their role as intermediaries in order to trace their distinct symbolic spaces. A threshold between two worlds with the spirits and for a new vision.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Lola B. Deswarte

par Michel Poitevin



Lola B. Deswarte est née à Créteil. Elle vit et travaille à Paris. Sa position de «femelle de l'espèce humaine» semble maintenant à peu près diagnostiquée. Je ne l'affirme pas, elle l'écrit au début de son porte-folio. Lola est «une magicienne, une fée, et peut-être aussi une sorcière» (Anne Frémy). Voilà un autre avis plus tempéré qui la place parmi les femmes qui ont du caractère. Elle est, plus simplement, une jeune femme actuelle avec une activité, une passion et une énergie débordante pour exister intensément. Son travail, sans a priori péjoratif, est naturellement féminin, au sens où les techniques, l'émotion, les sentiments, les sensations relèvent du caractère spécifique de son sexe.

Il y a en elle et dans son œuvre cette dualité qui correspond à notre époque. Vous pouvez rencontrer *IDDLE*, «masse humanoïde laineuse à multiples paires de pattes, constituée de la recomposition des chandails que je portais lorsque j'étais enfant», qu'elle tente de faire mouvoir au-delà de ses pieds. Vous pourrez aussi croiser *Belly Pain*, sorte de Nana callipyge entièrement brodée de perles qui la rendent à la fois fragile et lourde. Lola est une femme, elle nous l'a dit et le confirme. Ces travaux sont féminins dans leur conception comme dans leur réalisation. Elle a un brevet d'aptitude en broderie main (cité dans sa bio), mais aussi une formation en effets spéciaux à Hollywood (UCLA) qui fait nettement moins «fillette». Un autre exemple, *Sisters*, est une série de dessins représentant des créatures inspirées par Shiva, dieu à multiples bras symbolisant la polyvalence souvent exigée des femmes. Mais déjà l'autre visage apparaît. *Belly Pain* est certes une Nana mais elle est aussi tout ce que supportent et subissent les ventres des femmes, «lieu de douleurs souvent sourdes, terrain des tempêtes de la reproduction, de l'angoisse, de la peur, du mouvement, du plaisir aussi». Voilà qu'apparaît l'autre Lola, plus contestataire, plus révoltée, réactive aux événements du monde.

New Born - Bel Horizon est une vidéo en images de synthèse réalisée en «perruque». Par cette formule, elle nous dit l'avoir réalisée avec le matériel de son entreprise pendant ses heures de travail. Pourquoi dis-je cela? Pas pour la dénoncer (elle l'écrit dans son porte-folio), mais pour le contexte. Lola a un travail alimentaire, elle fabrique des

éléments documentaires, des infographies, pour un journal télévisé. Chaque jour, en fonction des événements et des demandes des rédactions, elle réalise en urgence des spots qui accompagnent la parole du présentateur. Elle considère que «le résultat est souvent vain et obscène, mais le plus obscène est la façon dont les rédactions choisissent les événements, et en ignorent d'autres». Devant cette situation, elle s'est imposé de «reconstituer» un drame comme elle ne le fait pas pour les JT, en portant son choix sur une zone souvent oubliée. Ainsi est né *New Born - Bel Horizon*, reconstitution du naufrage d'une embarcation de réfugiés africains, puis de la dérive visuelle jusqu'à la plage où une femme échouée nous donne l'espoir d'une renaissance.

Lola, féministe ou révoltée, ou les deux, c'est plus sûrement une femme, une artiste.

Lola B. Deswarte was born in Créteil. She lives and works in Paris. Her position as “female of the human species” now seems more or less diagnosed. It is not me who says it, but she herself who states it in presenting her portfolio. Lola is “a magician, a fairy, and maybe even a witch” (Anne Frémy). But there is a more moderate opinion that places her instead among women who have character. She is simply a young, contemporary woman with an activity, passion and boundless energy that allow her to live intensely. Work, without a pejorative preconception, is naturally feminine, in the sense that techniques, emotions, feelings, and sensations are intrinsic of the specific nature of her sex.

She and her work bear the marks of the duality that pervades our time. Meet *IDDLE* “a humanoid woolly mass with multiple pairs of legs, made up of an assortment of sweaters that I used to wear as a child”, which she attempts to move beyond her feet. You might also cross paths with *Belly Pain*, a sort of callipygian Nana embroidered with pearls that make her look both heavy and fragile. Lola is a woman, as she has told us and now confirms. These works are feminine both in design and realisation. She holds a certificate in hand embroidery

(mentioned in her biographical details), but also received training in special effects in Hollywood (UCLA), which is definitely less of a “girly” thing. Another sample of her work, *Sisters*, is a series of drawings portraying creatures inspired by Shiva, the god with multiple arms symbolizing the versatility that is often demanded of women. But we can already see the other face emerge. *Belly Pain* is certainly a Nana but it is also all that the bellies of women must endure and suffer, “the seat of often dull pain, territory for the tempests of reproduction, of anxiety, of fear, of movement, and of pleasure too”. Here appears another Lola, more defiant, more rebellious, and responsive to world events.

New Born - Bel Horizon is a computer graphics video that Lola produced “taking liberties”. By this she means that she created it using her employer's equipment during work hours. Why am I saying it? Not because I wish to expose her (in fact she stated it herself in her portfolio), but to put things in context. Lola has a day job where she creates documentary material and infographics for a televised newscast. Every day, depending on the events and the demands of the newsroom, she produces rushed video clips that accompany the newsreader's reporting. She believes that “the result is often futile and obscene, but what is more obscene is the way newsrooms pick certain events, and ignore others”. In the face of this situation, she has set herself the task of “rebuilding” drama, unlike what she does for the televised news, directing her choices to an often forgotten topic. Thus was born *New Born - Bel Horizon*, the reconstruction of a shipwreck involving African refugees, and of a visual drift to the beach where a woman washed ashore gives us hope for a rebirth.

A feminist or a rebel, or both, Lola is more assuredly a woman, an artist.

Soutien: Ekimetrics

1 – *New Born – Bel Horizon*, 2014
Images de synthèse 3D, 3 min.
2 – *Spiderman n°4*, 2015
Lavis, 115 x 180 cm
3 – *IDDLÉ*, 2015
Automate, 120 x 80 x 70 cm

4 – *La Figure*, 2014
Silicone, broderie, 40 x 30 x 20 cm
5 – *L'Infante (croquis)*, 2013
Mine de plomb, aquarelle, 30 x 21 cm

1 | 4 |
2 | 5 |
3 |



1 – Riley and Erik, 2014
Crayon de couleur sur papier, 44 x 80 cm
2 – Faye and Mick, 2014
Crayon de couleur sur papier, 35 x 65 cm
3 – Classroom, 2013
Crayon de couleur sur papier, 100 x 177 cm

4 – Locker room, 2013
Crayon de couleur sur papier, 110 x 195 cm
5 – Stoya and Erik, 2014
Crayon de couleur sur papier, 58 x 82 cm

1 |
2 | 4 | 5 |
3 |



Clément Balcon

par François Quintin



Des images *a priori* sans qualité. Des caricatures de films romantiques hollywoodiens. Des couples exagérément attractifs : militaires, filles blondes, gars musclés, infirmières à petit chapeau, s'embrassent avec juste assez d'impudeur pour annoncer un prochain coït. On pourrait voir de telles appropriations chez un Richard Prince par exemple. Les titres, souvent composés de prénoms aussi factices que les décors ou les sentiments mis en scène (*Stoya and James, Jenna and Keiran...*), renseignent moins que la description du médium : crayons de couleur sur papier. Clément Balcon reproduit en effet point par point, au crayon de bois, une couche après l'autre, le tramage de la quadrichromie. Est-ce sa pratique de la sérigraphie ou ses études au pôle impression des Beaux-Arts de Paris qui l'ont incité à remplacer la machine à couleur ? Il remplit la feuille avec la patience des moines copistes, chaque passage suivant un angle différent du précédent. L'image se révèle au dernier passage du crayon, permettant alors à l'artiste de reconnaître le désir qui a motivé sa patiente restitution.

Clément Balcon porte une affection sans cynisme pour ces arrêts sur image où culminent tension érotique et ridicule. Ce 1/24^e de seconde a le mérite de sa complétude : s'y condense l'avant et (surtout) l'après, la lumière d'une époque, le prétexte narratif, tout le maniérisme parodique de ces films aux ambitions légères. L'artiste évoque plus volontiers des références au cinéma qu'à l'art contemporain : Clouzot, Greenaway, Rohmer, de Palma, ou bien Sokourov dont la virtuosité du plan-séquence le fascine tout particulièrement. Lui-même par ailleurs auteur de bande dessinée, Clément Balcon s'intéresse à la manière dont image, texte, rythme et matière construisent par complémentarité, ou par opposition, une narration. Il réalise pour le site *New Folder* une œuvre originale, une forme de récit pour écran où alternent une vingtaine d'images extraites de quelques secondes d'un film – une jeune femme accorte qui fume une cigarette – avec des textes qui excèdent le cadre, ainsi que des images de papier peint. En quelques clics, le spectateur retourne certaines images comme dans un jeu de balto, et découvre les fragments morcelés d'un souvenir sensible et charnel.

Pour le Salon de Montrouge, Clément Balcon prépare une nouvelle série de dessins, un

triptyque de plus grand format représentant trois secondes successives d'un film à un instant charnière de la narration, lorsqu'un couple bascule sur un lit. Par endroits, le remplissage s'arrête, et donne à voir des zones vérolées, comme s'il y avait eu altération, alors qu'au contraire c'est l'arrêt du travail de remplissage qui crée les lacunes, des taches par omission en somme. Plus encore, les images sont balafrées, raturées par les mêmes outils qui ont servi à la lente besogne, mettant en scène une forme d'auto-vandalisme, comme s'il avait délégué à un enfant la responsabilité d'un achèvement alternatif, ou bien que l'artiste en machine coloriste s'était enrayée. Le frottement du désir et des frustrations, du contrôle et de son enfermement, de la séduction et de l'écœurement, provoque cette hystérie douce de la surface où chacun sera libre de reconnaître son propre trouble face aux images.

Images without quality *a priori*. Caricatures of Hollywood romantic comedies.

Exceedingly attractive couples: soldiers, blonde girls, muscular guys and nurses with small caps embrace with just enough immodesty to signify an upcoming sexual encounter. We might witness such appropriations in a Richard Prince for example. Often made up of names that sound as phony as the scenery or the feelings displayed (*Stoya and James, Jenna and Keiran*, and so on), the titles to the works yield less information than the description of the medium used: coloured pencils on paper. Indeed, dot by dot and one layer after another, Clément Balcon reproduces with his wooden pencils the CMYK colour model. Perhaps it was his screen printing practice or his studies at the printing department of the Beaux Arts academy in Paris that led him to put himself in the place of a colouring machine. He fills the sheet with the same persistence of a monk copyist, impressing a different angle at each new passage. The picture is revealed after the final trait of the pencil, thus allowing the artist to acknowledge the desire that inspired his painstaking reproduction.

Clément Balcon displays a genuine affection, free of any hint of cynicism, for these stills in which erotic tension and ridiculousness

climax. This 1/24th of a second has the merit of completeness: it condenses the before and (especially) the after, the light of an era, the narrative pretext, all the parodic mannerisms of light-hearted, unpretentious films. The artist draws on cinematic rather than contemporary art references: Clouzot, Greenaway, Rohmer, De Palma, or Sokurov, whose virtuosity in the sequence shot he finds particularly fascinating. Himself a cartoonist, Clément Balcon is interested in how images, text, rhythm and materials combine to build a narrative by complementarity or opposition. For the site *New Folder* he created an original work, a story for the screen where twenty stills extracted from a few seconds of film showing a comely young woman smoking a cigarette alternate with texts that go out of the frame, as well as wallpaper images. With a few clicks, the viewer flips images as in a Balto game, and discovers the fragments of a sensitive, sensual memory.

For the Salon de Montrouge, Clément Balcon has prepared a new series of drawings, a larger format triptych representing three seconds of a film at a pivotal moment of the narrative, when a couple topple onto a bed. In places the colouring process stops, revealing gaps in areas that appear damaged. On the contrary, the gaps are the result of interrupted labour: in short, they are stains by omission. Even more, the images are scarred, scratched with the same tools used for the painstaking task, staging a form of self-vandalism as if the artist had entrusted to a child a different completion, or as if his colouring machine had jammed. The tension between desire and frustration, control and its shutdown, seduction and revulsion causes this sweet hysteria of the surface where everyone is free to acknowledge one's disconcertion looking at the images.

Thomas Barbey

par Aurélien Bellanger



Thomas Barbey vient du paysage. Il a d'abord travaillé pour une agence d'urbanisme engagée à Pantin dans une importante opération de réhabilitation urbaine. Les paysages, longtemps relégués loin de la figure humaine dans les fonds maladroits des tableaux anciens, acquièrent avec la perspective un nouveau statut, quand on découvre qu'ils sont, et les paysages urbains encore plus, les démonstrateurs idéaux de cet effet révolutionnaire que le corps humain, par sa petitesse même, aurait tendance à gâcher ; subjugués par la grandeur de leur objet, visible de l'espace – les Courtilières de Pantin dépassent le kilomètre – et considérant par-delà l'homme individuel la colonie entière, les urbanistes se vantent, parfois, de parler directement à Dieu.

Thomas Barbey a d'abord dessiné des paysages industriels photographiés par satellites puis le sol raviné de Mars vu par une sonde. La mise en scène perspectiviste ainsi radicalisée – on bascule d'un angle infinitésimal, entre le regard et le point de fuite, à un vertigineux 90 degrés – s'abolit elle-même, il n'y a plus d'horizon, plus d'espace libre, plus de place pour un observateur. C'est le triomphe du neutre. Impossible de dire si la Terre est ravagée par l'homme ou si Mars l'est par son absence.

Thomas Barbey va ensuite revenir à des angles plus doux et à des paysages plus naturels. Ces dessins, parfois très grands et toujours d'une précision remarquable, représentent ainsi quelque chose de connu, de bizarrement connu, en fait. Ce sont des côtes granitiques, probablement bretonnes, peut-être normandes, des paysages de vacances et de cartes postales, des paysages universels. Quelque chose, pourtant, qu'il n'est pas tout à fait naturel de connaître : ce sont les bords du monde ; les rochers, bien plus que les réservoirs cylindriques ou que les vallées martiennes des précédents dessins, ont des formes difficiles, des formes transitoires. L'humanité, la mode des bains de mer et les peintres de marines les ont trouvés là, la mode des bains de mer est passée, comme celle des marines, et comme l'humanité passera.

On réalise soudain, devant ces reprises et ces représentations d'images, qu'il était au fond étrange d'aller chercher des paysages

en ces endroits du monde trop facilement vantés pour leur lumière, moins connus pour leur cruauté. Thomas Barbey réinvente la cruauté et le sublime nu de la *côte sauvage*. Et au-delà du pittoresque et du photographique, presque au-delà de l'humain, on voit la mer écumante qui vient alternativement recouvrir et découvrir les profondeurs de la Terre.

Si l'on s'approche un peu plus des dessins, on comprend qu'ils sont des copies minutieuses d'images imprimées, et qu'en dernier lieu, le paysage représenté est aussi celui des machines, des machines toutes proches, plus compliquées que des rochers, plus répétitives que la mer.

À cette échelle, la perspective est définitivement abolie. L'angle de vue est remplacé par l'inclinaison des traits et des points, qui doivent correspondre à l'inclinaison de la main de l'artiste. La position, au regard du travail requis pour remplir la feuille entière, doit être confortable. On peut aussi y voir quelque chose d'oppressant : l'espace de liberté du dessin, de plus en plus envahi par la machine, contraint déjà les mouvements des hommes.

Thomas Barbey's background is in landscape. His first job was for an urban planning firm involved in a major urban regeneration project in Pantin. Long relegated away from the human figure in the sketchy backgrounds of old paintings, landscapes took on new significance with the advent of perspective. It was then that we discovered them – and even more so urban landscapes – as the ideal evidence of the revolutionary effect that the human body, by virtue of its smallness, would tend to ruin; overwhelmed by the size of their subject visible from space – the Courtilières of Pantin are over one mile long – and going beyond the individual to look at the entire colony, urban planners sometimes boast of talking directly to God.

Thomas Barbey has first drawn industrial landscapes photographed by satellites, and then the furrowed surface of Mars captured by a probe. The representation with such a radical perspective – we tip over by an

infinitesimal angle, between the eye and the vanishing point, at a dizzying 90 degrees – abolishes itself: there is no longer a horizon, any free space, or any room for an observer. It is the triumph of the neutral. It is impossible to tell whether the Earth is ravaged by man, or Mars by its absence.

Thomas Barbey then reverts to softer angles and more natural landscapes. These drawings, sometimes very large and still remarkably accurate, portray something that is oddly familiar. Granite cliffs, probably Breton or perhaps Norman, holiday and postcard landscapes, universal landscapes. Something, however, that it is not wholly in our nature to know: they are the edges of the world; more often than the cylindrical reservoirs or the Martian valleys of previous drawings, the rocks have difficult shapes, transitional forms. They have been there to be found by humanity, sea bathers and seascape painters, but the fad for sea bathing is a thing of the past, just like the sea, and humanity will fade too.

Suddenly, these recurring representations make us aware of how strange it was, after all, to look for landscapes in places of the world that are too readily praised for their light, but whose cruelty is less known. Thomas Barbey reinvents cruelty and the barren sublimity of the wild coast. And beyond the picturesque and photography, almost beyond what is human, we see the foaming sea alternatively cover and uncover the depths of the earth.

A closer look at the drawings reveals that they are fastidious copies of printed images, and that lastly, the landscape evoked is also that of machines. They are very close, more complex than the rocks and more repetitive than the sea.

At this level, the perspective has finally disappeared. The point of view has been replaced by the angle of the lines and the dots matching the angle of the artist's hand. The work involved in filling the entire sheet requires a comfortable position. We can also perceive a touch of oppression: the free space of the drawing, increasingly occupied by the machine, already restrains human movements.

1 – *Rivages – Un gouffre*, 2014
Rotring et encre de Chine sur papier, 90 x 160 cm
2 – *Rivages – Groupe de rochers par temps gris*, 2015
Rotring et encre de Chine sur papier, 30 x 40 cm

3 – *Rivages – Groupe de rochers à marée basse*, 2014
Rotring et encre de Chine sur papier, 30 x 40 cm
4 – *Rivages – Marée montante*, 2015
Rotring et encre de Chine sur papier, 70 x 90 cm
5 – *Rivière – Forêt de sapins*, 2014
Rotring et encre de Chine sur papier, 40 x 30 cm

1 | 5 |
2 |
3 |
4 |

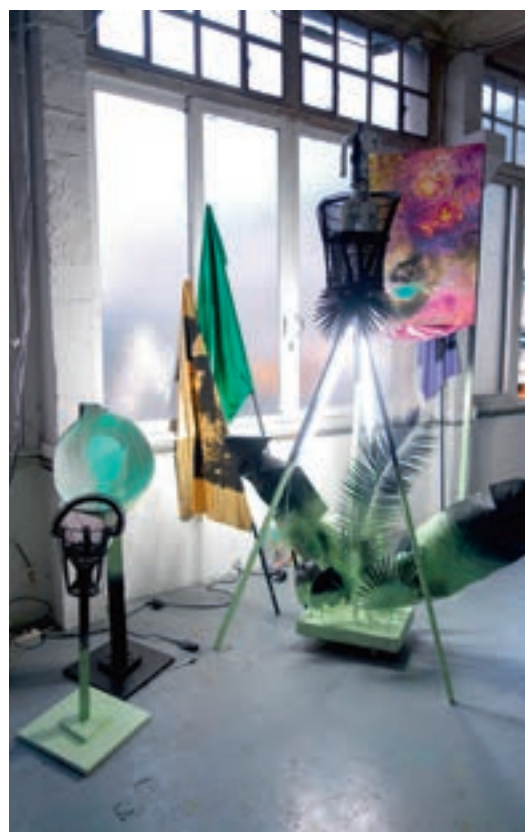


1 – Marie-Antoinette, 2013
Acrylique, encre et sérigraphie sur toile,
220 x 150 cm
2 – La Briseuse de cœur, 2011
Acrylique, encre et sérigraphie sur toile,
250 x 180 cm

3 – Half man, 2015
Acrylique, encre et sérigraphie sur bois,
80 x 60 cm
4 – Arlequin, 2011
Acrylique, encre et sérigraphie sur toile,
250 x 180 cm

5 – Saccade, 2014
Technique mixte, dimensions variables

1 | 4 |
2 | 3 | 5 |



Raphaël Barontini

par Eva Barois De Caevel



Une peinture qui nous vient de nulle part

La peinture de Raphaël Barontini ne ressemble à rien de bien connu ; et en même temps, à tout ce qu'on connaît. C'est une peinture complètement pleine – pleine à en exploser – de références, et pourtant on dirait qu'elle vient juste d'atterrir, qu'elle nous vient d'une autre planète. C'est une peinture, un peu, *alien*.

Cette peinture qui est grouillante, fertile, qui retentit d'images et de sons du *Tout-Monde*, qui pourrait nous venir de partout (d'un lieu qu'on ne connaît pas encore, parce qu'on n'a pu y voyager, parce qu'il n'existe pas encore), cette peinture, elle est réjouissante.

Il faut vous dire de quoi cette peinture est faite : d'images du passé et du présent, toutes, images tirées de l'Internet, images arrachées, tranquillement, au moteur de recherche. Mais pas que : dans les couches, entre les couches, des objets aussi, construits, trouvés par l'artiste, un panier en osier tressé, la dentelle. Ensuite, Raphaël passe du temps sur Photoshop, avec tout ça (jusqu'à ce qu'on s'y perde), puis, sur le support qu'il a choisi, il accumule (jusqu'à ce qu'on s'y perde encore) encre, peinture, sérigraphie, pochoir.

La peinture de Raphaël est pour la dé-hiérarchisation. Les images qu'elle nous prodigue nous viennent du monde entier, de tous les temps, et toutes sont puissantes : il y a l'Afrique, l'Europe, Goya, le vaudou, James Baldwin, l'*Orfeu Negro*, tous nos rois de France (on ne sait plus bien), Versailles, Sun Ra, Toussaint Louverture, Napoléon, nos princesses, nos Vénus (noires ou pas) ; mais surtout tous les carnivals, ceux du Brésil, de la Bretagne, d'Haïti. Tous les carnivals. Parce que Raphaël est pour tous les carnivals. Surtout, il est pour le carnaval.

Raphaël est pour le carnaval parce que le carnaval est du commun, du cosmique commun, de l'autonomie dans l'agencement, du réagencement, partout, toujours, pour quelques jours. D'ailleurs Raphaël aimerait que sa peinture soit carnavalesque, qu'elle sorte dans la rue, qu'on la porte, qu'on en éprouve le poids, qu'on soit fièr-e-s de la dresser, qu'on danse avec. Et c'est ce que

je souhaite à sa peinture. (C'est pour cela, aussi, que Raphaël fait des bannières, fait des pancartes, fait des drapeaux ; que ça fait un moment qu'il a fait éclater le châssis, quitte à y revenir pour le transformer de l'intérieur.)

Raphaël fait une belle peinture et une peinture politique. On disait *alien*, on le répète ; parce qu'elle fait de la place à l'Autre, pour de vrai. On répète aussi que c'est une peinture vraiment carnavalesque, parce qu'elle reste indéfectiblement joyeuse alors même que tout ce qu'elle contient – ou beaucoup de choses – sont si sombres. C'est une peinture qui produit sa poétique, qui nous explique (Glissant encore) ce que peut être la sensation du *Tout-Monde* : «La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation.»

Painting that comes out of nowhere

Raphaël Barontini's paintings resemble nothing familiar, and at the same time, all that we know. They are filled – so full as to be bursting – with references, and yet they look as if they had just landed on our planet from a distant star. There is perhaps something *alien* in his art.

These teeming, fertile paintings that resound with images and sounds from the "*Tout-Monde*", that might have come from anywhere (a place that we do not know as yet, either because we have never been there, or because it has not been discovered) are joyful.

Here are the ingredients of these paintings: past and present images, all taken from the Internet, quietly collected using search engines. But not only that: inside and between the layers, they are also objects made and found by the artist, like a wicker basket or some intricate embroidery. Raphaël spends time on Photoshop with all this (until we are lost) and on a support that he has chosen he accumulates (to an extent that we are lost again) ink, paint, screen printing and stencil.

Raphaël's painting supports de-prioritization. The images it lavishes come from around the world, from all times, and are all powerful: we see Africa, Europe, Goya, voodoo, James Baldwin, the *Orfeu Negro*, all (or about all) of our French kings, Versailles, Sun Ra, Toussaint Louverture, Napoleon, our princesses, our Venuses (black or otherwise); but above all carnivals, those of Brazil, Britain, Haiti. All carnivals, because Raphaël loves all carnivals. He loves the carnival *tout court*.

Raphaël is fond of the carnival for its being commonplace, a cosmic commonplace, autonomy in arrangement, the rearranging, everywhere, always, for a few days. Besides Raphaël would like his art to be like the carnival, that it could be out in the street, that we might be able to experience its weight and be proud to wear it, to dance with it. And this is what I wish for his painting. (It is for the same reason that Raphaël makes banners, placards and flags; and it has been a while since he has shattered the frame, not excluding further interventions to transform it from within.)

Raphaël's paintings are beautiful and political. We insist on the *alien* side to them, because they carve a real space for the Other. We also wish to stress that it is a truly carnival-like art, because it is unfailingly joyful even if his paintings portray several dark subjects. It is an art that engenders its own poetics, which explains to us (again with Edouard Glissant) what the notion of "*Tout-Monde*" evokes: "Globality, if it holds true in the oppression and exploitation of the weak by the powerful, is perceived and experienced by all poetics, far from all generalizations."

Marion Bataillard

par Aurélien Bellanger



C'est d'abord un peu insaisissable. Il y a une idée de peintre, un paysage de peintre, mais il est difficile encore de préciser lequel. Ce n'est pas que les tableaux soient l'ombre de leur intention ou trop fragiles techniquement. Il y a une ferveur, immédiatement visible, dans toutes ces images, et une délicatesse presque naïve, toujours agréable, qui n'évoque ni un caprice, ni un empêchement – ou peut-être si, dans les yeux d'un autoportrait, où les bords des yeux, un peu trop tranchants comme chez les primitifs, ressemblent à des incisions, mais la brutalité du passage de la peau à l'élément liquide est racheté par le modelé très réussi des cernes.

Les sujets sont variés, on passe de la composition immense, de la scène d'orgie traitée comme une bataille de Le Brun, mais avec des peaux partout, douces, nues et fermées comme dans un Balthus, à des portraits expressionnistes, dont les angles bizarres tiennent plus à la décadence du mobilier administratif et aux systèmes anti-suicide des ouvertures des fenêtres qu'à une volonté ostentatoire de surprendre – les yeux du modèle sont trop doux pour cela, la composition trop tenue. Marion Bataillard peint aussi, vu de sa fenêtre, un jardinet un peu ingrat, avec ses ombres violettes et ses arbres nus, sa pelouse vert pâle. Un autre tableau, plus petit, isole des pâquerettes, encore fermées et roses qui ne sont pas moins impudiques que les corps renversés et tendus de la grande orgie. Il y a aussi quantité de petites natures mortes, des animaux écorchés, des superbes carottes, des thèmes un peu surréalistes. On trouve aussi ces choses étranges, abstraites et tridimensionnelles qui ressemblent à des modélisations de pièces industrielles ou à des objets mathématiques – ce sont, pour Marion Bataillard, encore des sujets, réfugiés dans la chambre noire du cerveau avant leur intellection complète et leur projection dans le monde extérieur.

Il y a, chez Marion Bataillard, un orgueil de peindre à peu près pur, un orgueil d'arriver à tout peindre. C'est un bel orgueil de peintre.

Marion Bataillard a peint un portrait d'elle sur une chute de contreplaqué, portrait de portrait, d'ailleurs, fait d'après un précédent autoportrait, comme si le peintre en elle l'intéressait plus qu'elle-même.

La chute de contreplaqué serait une fausse modestie, moins due à la pauvreté du matériau qu'au souvenir qu'il était pris dans un morceau plus grand, qu'il a été détaché d'une composition perdue. Le petit morceau de bois ne désignerait pas tant l'icône et l'idée d'achèvement cérémoniel d'un art redevenu mineur et artisanal que l'exact contraire de cela, un art théâtral, grandiloquent, public et triomphal : celui de la fresque. Et on réalise alors que Marion Bataillard, outre son goût pour les scènes immenses, en utilise les teintes claires et presque délavées, et que la jeunesse de sa peinture, consciemment ou non, regarde plus vers Michel-Ange que vers Balthus.

At first glance, it is difficult to define. There is a painter's idea, a painter's vision, but it is not easy to pin down. It isn't that the paintings are pale shadows of the artist's intentions or the technique is too weak. There is an immediately visible fervour in these images, and an almost naive, consistently agreeable gentleness, revealing neither a whim nor a preclusion. Or perhaps it does, in the eyes of a portrait where the contours of the eyes appear a little too sharp, like the carvings of primitive art. However the brutality of the skin changing into a liquid element is redeemed by the skilfully modelled dark circles.

The subjects are varied, ranging from sweeping compositions to orgiastic scenes treated like a Le Brun battle scene – but one with flesh everywhere, sweet, naked and firm as in a work by Balthus – to expressionist portraits whose strange angles owe more to the drab office furniture and the anti-suicide window locks than to a strong desire to surprise. The eyes of the model are too sweet for that, and the composition too tenuous. Another painting shows a slightly neglected garden seen from the window, with its purple shadows, bare trees and pale green grass. A smaller painting portrays a few still closed, pink daisies that look no less unchaste than the sprawled, taut bodies of the large orgy scene. There are a number of still lifes with skinned animals, beautiful carrots, and vaguely surreal themes. There are also these

strange, abstract three-dimensional objects that look like the rendering of industrial parts or mathematical objects: these for Marion Bataillard are still subjects, sheltering in the dark recesses of the brain before they are fully elaborated and projected to the outside world.

Marion Bataillard's work reflects the sheer drive to paint, the ambition to paint everything. It is a beautiful painter's pride.

Marion has painted a self-portrait on a piece of plywood. Based on a previous self-portrait, it is the portrait of a portrait, as if she were interested in herself as a painter first and foremost.

The piece of scrap plywood might be a sign of false modesty, owing less to the scarce value of the material than to the fact that it was part of a larger piece, separated from a lost composition. Perhaps the small piece of wood, rather than an icon and the ceremonial achievement of an art that has gone back to being a minor craft, evokes quite the opposite: the theatrical, bombastic, public and triumphant art of the fresco. Then we realize that Marion Bataillard, in addition to indulging her taste for the grandiloquent scenes privileged by the medium, uses its light, almost washed out colours, and that in the freshness of her painting, whether consciously or not, she looks more to Michelangelo than to Balthus.

1 – *Petit autoportrait avec gilet à motif*,
2015
Huile sur bois, 40 x 31 cm
2 – *Vanitas*, 2014
Huile sur bois, 11 x 13 cm

3 – *Jardin avec boule de fumier 2.0*, 2014
Huile sur bois, 31 x 39 cm
4 – *Rigolade*, 2014
Huile sur bois, 55 x 40 cm
5 – *Petit nu dans l'atelier*, 2014
Huile sur bois, 20 x 37 cm

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



1 – *Venice Beach*, 2014
Photographie, dimensions variables
2 – *Al Khalil*, 2013
Photographie, dimensions variables
3 – *White Mountain Apache Reservation*,
2014
Photographie, dimensions variables

4 – *Camping-car*, 2014
Photographie, dimensions variables
5 – *Aire de jeu*, 2015
Photographie, dimensions variables

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



Safouane Ben Slama

par François Quintin



Safouane Ben Slama n'est pas photographe, du moins ne se considère-t-il pas comme tel. Pourtant, ce sont bien des images photographiques, de très beaux tirages encadrés, qu'il présente au Salon de Montrouge 2015. Tous les attendus traditionnels de la photographie y sont : le voyage, l'instant décisif et une forme de collaboration avec son sujet qui prendra souvent la pose avec une prétention joueuse. Des colosses de plage montrent leurs biscoteaux. Des adolescents affichent leur meilleure "cool attitude" sur la jetée d'un port, comme de modernes atlantes. Un garçon palestinien brandit son bâton comme un fusil, la défiance et la crainte au visage, une conscience confuse de mimer des réalités d'autant plus tragiques que proches. Une voiture recouverte d'une housse rose, comme un habillage cosmétique pop dans un environnement urbain fermé et mâtiné de sable et de poussière. Même les débris prennent des airs crânes à l'image. Les formes semblent être en relation avec un vocable élémentaire pythagoricien, comme si l'idée de cercle, son absolu, avait de toute éternité habité ce vieux pneu trouvé au petit matin sur la marque de *lancer franc* d'un terrain de basket de banlieue parisienne. D'une série à l'autre les formes se répondent. Ainsi ce pneu entre-t-il en résonance avec la roue de bicyclette posée sur le piquet d'un grillage délimitant la réserve apache des *White Mountains*, comme le point sur le *i*, comme un assemblage volontaire, un signal inconnu. Un style déjà se dessine dans son œuvre : des images d'extérieurs, sans mise en scène. Des sujets bruissent et se font écho : les grillages qui séparent les terres et les hommes, les drapeaux, la terre et le terrain, les craquelures des sols brûlés par le soleil ou bien celles d'un miroir brisé, dessinant chacune à leur façon des cartographies secrètes. Et puis cette façon si particulière de photographier l'architecture des banlieues où les façades sont accrochées au bord de l'image, laisserait penser que le centre de gravité de cette masse bétonnée est loin en dehors de l'image.

Alors quelle est cette distance que l'artiste exprime d'avec son médium ? Peut-être est-ce parce que les images de Safouane Ben Slama n'exhibent pas le fréquent maniérisme photographique. Dans leur sincérité, ces photos expriment de l'irrésolu, de l'irrationnel, un équilibre intuitif d'humour et de crudité. Le demi-chameau pendu au

crochet de boucher gouttant de sang semble pourtant nous regarder du coin de l'œil avec l'air espiègle d'un personnage de cartoon. Les images sont le témoignage d'un étonnement vigilant. Elles ne tiennent ni du « tableau » ni de l'« œuvre à message ». Elles se proposent à notre rencontre sans présupposer ce qu'on va leur faire dire. La photographie de Safouane Ben Slama est la simple conséquence de sa façon d'être au monde, de le traverser. Elle est la conséquence de l'émergence des singularités, des signes d'une fraternité toujours fragile et d'un langage universel des formes que le monde en l'état nous donne, par l'observation des détails, en bribes indéchiffrables.

Safouane Ben Slama is not a photographer, at least he does not consider himself as such. And yet what he is presenting at the Salon de Montrouge 2015 are indeed photographic images, beautifully framed prints. These contain all that is expected from traditional photography: the journey, the decisive moment and a form of collaboration with his subjects that will often strike a pose with joyful ostentation. Beach hunks showing their biceps. Teenagers putting on their best "cool attitude" on the pier of a port, like modern Atlanteans. A Palestinian boy brandishing his stick like a rifle, mistrust and fear in his eyes, and a confused awareness of mimicking a close reality and all the more tragic for that. A car concealed under a pink cover, like a pop cosmetic dressing in a closed urban environment engulfed in sand and dust. Even debris seem to be showing off for the camera. The shapes seem to be associated within a basic Pythagorean theorem, as if the idea of a circle, its absolute, had always inhabited this old tyre found at dawn on the free throw line of a basketball court in the Paris suburbs. From one series to the other, the forms interconnect. Thus this tyre resonates with the bicycle wheel balanced on the stake of a fence delimiting the White Mountain Apache reservation, like the dot on the *i*, an intended assembly, an unknown signal. A style is already emerging in his work: external images without staging. Subjects rustle and echo: the fences that separate lands and peoples, the flags, the

land and the ground, the cracks in the land scorched by the sun or those of a broken mirror, drawing secret maps each in their own way. And then this special way of photographing the architecture of the suburbs with the facades hung on the edge of the image, which would suggest that the centre of gravity of the concrete mass is far away, outside of the image.

So what is this distance that the artist expresses with his medium? Maybe it is because Safouane Ben Slama's images do not exhibit the mannerism that is frequent in photography. In their sincerity, these photos express the irresolute, the irrational, an instinctive balance of humour and rawness. The half-camel hanging from the meat hook dripping with its blood looks as if it were casting a sideways glance at us from the corner of its eye with the mischievous expression of a cartoon character. The images bear witness to a vigilant sense of surprise. They could not be described as "scenes" or "work with a message". They come to meet us without presupposing what we will have them tell us. Safouane Ben Slama's photography is simply the consequence of his way of being in the world, of his passage. It is the result of the emergence of singularities, signs of an ever fragile brotherhood and of a universal language of forms that the world as it is shows us, through the observation of detail, as indecipherable snippets.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Marion Bénard

par François Quintin



Une peau d'ours sur un canapé à motif floral. L'ours semble sourire, se plaire au milieu des fleurs. Ses poils en bataille, rendus à la pointe de graphite, n'ont pas l'alignement serein du motif japonisant sur lequel il est étalé. Près du dessin, deux mains en plâtre tiennent au mur un échantillon réel du tissu. Le dessin de *Housse*, 2013, est un vertige de précision et de patience, mais nous plonge dans l'incertitude. Le canapé est-il le corps de l'ours? Qu'est-ce qui fait enveloppe? Le sourire de la bête est-il une béatitude, l'extase peut-être... On se souvient des derniers mots d'Oscar Wilde regardant son papier peint et déclarant «l'un de nous deux doit disparaître». On se perd volontiers dans les intuitions de Marion Bénard, dont le sens nous échappe toujours assez pour engager le regard. Pour elle, tout part du dessin, mais elle articule cependant une pensée de la sculpture ou de l'installation.

Montrouge au printemps bourgeoise, et les arbres triomphent d'abondante verdure. Puis les feuilles rougiront bien après le Salon 2015, pour finalement tomber... sauf de l'arbre du jardin tout près, dont Marion Bénard aura fait élection. Elle aura attaché chaque feuille une à une à sa branche, comme une action désespérée de résistance à la fatalité automnale, ou bien une tentative de régénération du naturel en décoratif à pendeloques, passant pour un improbable *ikebana* des services des parcs et jardins de la ville. Humour et tragique nouent volontiers leurs ressorts dans ces fantaisies sur le paraître qui s'inspirent de l'état naturel des choses inertes, et nous rappellent subtilement la vanité de l'art souvent réduit à l'art de paraître.

Le papier peint est un objet récurrent de son travail. On le comprend, ce fameux trouble de la répétition qui, l'espace d'un instant, donne l'illusion d'un volume. *Roll on Roll off*, comme l'indique son sous-titre, est une «installation sans colle». Le papier peint – en réalité dessiné par l'artiste – est l'élément perturbateur d'une complémentarité naturelle entre le mur et les objets domestiques. Cadre, étagère, table, tabouret, maintiennent chacun dans la limite de sa hauteur le papier peint qui sans leur pression s'enroulerait naturellement jusqu'au sol. Ce n'est plus la forme qui se détache du fond, mais le fond qui est donné à voir par la retenue des formes, ouvert à notre regard comme on mettrait le

piéd dans la porte. C'est le monde à l'envers. D'ailleurs le titre fait référence à ces bateaux que l'on charge et décharge en faisant rouler les colis, des navires qui, aux dires de l'artiste, n'ont ni queue ni tête.

Certains des animaux qui traversent l'œuvre de Marion Bénard n'ont pas de tête non plus. Un manteau de fourrure accroché à une patère sur le mur laisse apparaître, dépassant des manches, d'inquiétantes griffes de métal. Avec humour, Marion Bénard fait souvent allusion au monde de l'art dont elle pressent déjà combien les relations ambiguës sont empestées de cruautés ordinaires qu'elle transpose dans un langage singulièrement animalier, rappelant peut-être dans le brouhaha d'un salon que la beauté est fragile et passagère comme la feuille.

A bearskin is splayed on a sofa with a floral pattern. The bear looks as if it were smiling, happy among the flowers. Its ruffled fur, rendered with the graphite tip of a pencil, does not have the serene alignment of the Japanese pattern on which it is spread. Next to the drawing, two plaster hands on the wall hold a piece of the actual fabric. The drawing of *Housse* (Cover, 2013) expresses dizzying precision and patience, but it plunges us into uncertainty. Is the sofa the body of the bear? What contains what? Is the beast's grin a sign of bliss, or ecstasy perhaps? We recall Oscar Wilde's last words when referring to the wallpaper "One of us has to go". It is enjoyable to lose one's bearings in Marion Bénard's intuition, whose meaning remains elusive enough to engage the eye. For her, the drawing is where everything begins, and yet she formulates the idea for a sculpture or an installation.

Montrouge comes alive in spring, and the trees are a triumph of lush greenery. Then the leaves will turn red long after the end of the 2015 Salon, and finally fall... except it will not happen to the tree, which Marion Bénard has elected, in the nearby garden. She will tie the leaves onto its branches one by one, as a desperate act of resistance to their autumnal fate, or in an attempt to regenerate a natural element into decorative pendants, through an improbable

ikebana stewardship of the parks and gardens of the city. Humour and tragedy happily go hand in hand in these fantasies on appearances that are inspired by the natural state of inert things, and we are subtly reminded of the vanity of art, often reduced to the art of appearing.

Wallpaper is a recurrent subject in her work. We understand it, this well-known issue of repetition that for a moment gives the illusion of volume. *Roll on Roll off*, as indicated by its subtitle, is a "glueless installation". The wallpaper – designed by the artist herself – is the disruptive factor in a natural complementarity between the wall and the household items. With their applied pressure and within the limits of their sizes, the frame, the shelf, the table, and the stool all keep the wallpaper from naturally rolling to the ground. It is no longer the form that stands out from the background, but the background that, through the retention of forms, is offered to the gaze as we set foot in the door. This is the world upside down. The title also refers to those vessels that are loaded and unloaded by rolling parcels; vessels which, according to the artist, have neither head nor tail.

Some of the animals inhabiting Marion Bénard's work do not have a head either. A fur coat hanging from a hook on the wall reveals disturbing metal claws flashing under the sleeves. With humour, Marion Bénard often alludes to the art world; she already senses how its ambiguous relationships are plagued by ordinary cruelties, which she transposes into a singularly animal language, perhaps recalling in the hubbub of a living room that beauty is as fragile and fleeting as a leaf.

1 – *Chaussures bleues*, 2012
Technique mixte, dimensions variables

2 – *Housse*, 2013
Graphite et aquarelle sur papier, plâtre, tissu,
dimensions variables

3 – *Game over*, 2012
Technique mixte, 50 x 100 x 25 cm

4 – *Roll on Roll off (Installation sans colle) Part 1*, 2013 (détail)

Technique mixte, dimensions variables
5 – *Mains d'artistes*, 2014 (détail)
Technique mixte, dimensions variables

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



1 – *Luis*, 2015
Grès, émail mat, dimensions variables

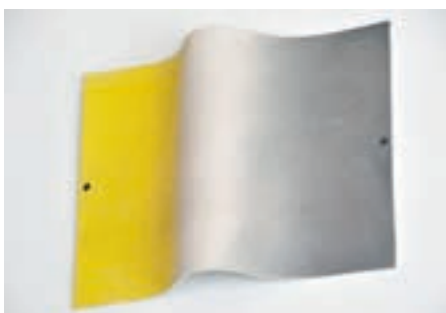
2 – *Joseph*, 2013
Briques réfractaires, cuivre, faïence émaillée,
dimensions variables

3 – *Valentine*, 2014
Faïence, émail mat, 40 x 50 cm

4 – *Sophie*, 2014
Faïence émaillée, dimensions variables

5 – *Françoise*, 2014
Faïence coulée, émail, dimensions variables

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



Hélène Bertin

par Simon Bergala



Les objets d'Hélène Bertin reposent en équilibre sur la frontière qui sépare son lieu de travail et de vie du cadre de l'exposition. On y rencontre ce qui s'apparente à des lés de rideaux, des pots, un service à thé, des vases, des appliques, un fauteuil. Certains des objets semblent utilisables, d'autres non, d'autres encore échappent au vocabulaire de l'ameublement.

Les catégories bien ancrées dans nos usages et notre perception, beaux-arts, arts décoratifs, arts appliqués, nous trompent sur la nature de ce travail. D'abord parce que celui-ci se situe dans une histoire qui s'appuie sur des tentatives – de Sophie Taeuber-Arp, Franz West, Valentine Schlegel et d'autres – qui n'ont pas succombé à la séparation de l'art et de l'utile. Ensuite parce que ces catégories définissent une finalité, qui est précisément étrangère aux gestes qui donnent lieu à ces travaux. Ce travail est avant tout une pratique continue, indissociable du mouvement plus large de *l'habiter*, des espaces du quotidien, de leur dimension esthétique. Comme ce fut le cas pour Sophie Taeuber-Arp, la pratique vise autant une transformation de l'environnement immédiat de l'artiste, ou de quiconque vit avec les objets, qu'une proposition ouverte au cadre de l'art, de l'exposition. Ce mouvement abolit les frontières entre vie domestique et œuvre d'art, temps de la fabrication et œuvre finie.

Ces objets ont une vie. *Luis*, par exemple, se compose d'un ensemble de céramiques émaillées, certains éléments pouvant en contenir d'autres ou se présenter côte à côte. Au sein d'une certaine unité de formes et de couleurs, l'agencement des éléments peut varier indéfiniment, et ce jeu de relation et de positionnement peut s'étendre en imaginaire et en pratique à la relation aux autres objets présents.

Les travaux d'Hélène Bertin ont des titres qui sont aussi des noms, des prénoms plus précisément, *Sophie, Luis, Donald, Valentine, Pierre...* Ces titres-prénoms prêtent à ses œuvres une vie entre le commun et le singulier, ouverte à la relation. C'est également l'indice discret d'un dialogue avec d'autres œuvres qui font l'objet d'un travail de recherche spécifique.

En combinant son intérêt pour l'histoire des formes à des objets usuels, le domestique à l'exposition, Hélène Bertin concilie la pratique de son art avec sa nature quotidienne. Ce mouvement oscillatoire participe d'un devenir qui redéfinit la frontière entre l'intime et le public. Il y a une homogénéité qui conduit à considérer chaque objet, qu'il soit contenant ou simple appareil, avec le même intérêt.

Hélène Bertin's objects balance on the line that separates the place where she lives and works from that of the exhibition. We come across things that remind us of curtains, pots, a tea set, vases, wall lights, an armchair. Some of the objects seem useful, some not, and others are outside the realm of furniture.

Deep-seated categories such as fine arts, decorative arts, and applied arts, deceive us about the nature of this work. First of all because it is part of a tradition based on attempts – by Sophie Taeuber-Arp, Franz West, Valentine Schlegel and others – that have not succumbed to the separation of art from utilitarianism. Secondly, because these categories entail a purpose, which could not be further from the gestures that underlie the creation of these works. Hélène's art is first and foremost a continuous practice that is inseparable from the broader notion of inhabiting a place, of everyday living spaces and their aesthetic dimension. As was the case for Sophie Taeuber-Arp, this practice is as much geared towards a transformation of the immediate environment of the artist – or anyone who lives with objects – as an open proposal for the exhibition space and context. This move abolishes the boundaries between domestic life and the work of art, the time of creation and the finished work.

These objects have a life. *Luis*, for instance, consists of a set of glazed ceramics: elements that can contain others or stand side by side. Observing a certain uniformity in shape and colour, their disposition can be varied indefinitely, and this interplay of relationships and arrangements extends to the imagination and to the coexistence with the other objects.

Hélène Bertin's works have titles that are also names, and specifically first names, *Sophie, Luis, Donald, Valentine, Pierre...* These titles-names lend her works a character that is both common and unique, open to dialogue. It is also the discrete sign of a dialogue with other works that are the focus of specific research.

Combining her interest in the history of forms with everyday objects, the domestic space with the exhibition space, Hélène Bertin joins the practice of her art with her everyday life. This balancing act is part of a process of becoming that re-defines the boundaries of the personal and the public spheres. There is a consistency that leads us to consider each object with the same degree of interest, whether it contains or complements another.

Irène Billard

par Bernard Marcadé



Attraction + Répulsion = Fascination

Les photos, vidéos et installations d'Irène Billard se disent « contemplatives », même si elles jouent toutes sur une tension entre des extrêmes : attraction/répulsion, ordre/désordre, foule/individu, silence/bruit, violence/paix... Pas d'effet de pathos, un enregistrement de la réalité sans déformation, sans manipulation ni interprétation. « Je ne fabrique rien. Je ne retouche rien. Je photographie une réalité sans me situer dans le reportage. Je laisse tourner la caméra en plan-séquence, enregistrant ce qui se déroule sous mes yeux. » Cette méthode lui permet de créer un espace-temps émotionnel qui ne relève pas de la psychologie, car toujours très physique. Les pièces d'Irène Billard installent un équilibre précaire et suspensif entre des situations physiques contradictoires. Souvent cet espace-temps relève de l'*infra-mince*, demandant une attention extrême du spectateur. « Dans cet espace atemporel en perpétuelle vibration, même les images les plus immobiles ont quelque chose qui continue de bouger doucement. Un mouvement parfois imperceptible égal au mouvement de mon corps lui-même saisi parce que qui s'offre sous mes yeux. » Les sujets abordés par Irène Billard (match de football, festival techno, vandalisme urbain...) mettent tous en jeu un paradoxe, non exempt d'ironie. La foule berlinoise qui fête la victoire allemande de la Coupe du monde est filmée du haut d'une grande roue ; une minute de silence (liée aux événements tragiques du mois de janvier 2015) enregistrée et filmée à Disneyland ; un abribus brisé devient une belle sculpture minimale... Les pièces d'Irène Billard sont toutes liées au son (l'artiste est aussi compositrice de musique électronique sous le nom d'Irène Drésel). Le son provoque un étirement temporel qui accentue les effets de paradoxe et de contraste.

Attraction + Repulsion = Fascination

Irène Billard's photos, videos and installations are defined as "contemplative", although they all play out a tension between opposites: attraction/repulsion, order/disorder, the crowd/the individual, silence/noise, violence/peace... devoid of pathos, they register reality without any distortion, manipulation or interpretation. "I do not invent anything. I do not retouch. I capture reality without putting myself in the picture. I let the camera roll through sequence shots, recording what is happening before my eyes". Through this method, she creates an emotional space-time that is always more physical than psychological in its essence. Irène Billard's works establish a precarious, hanging balance between conflicting physical situations. Often this space-time coincides with the *infra-thin* and requires the viewer's undivided attention. "In this timeless space in perpetual vibration even the stillest images continue to move slowly. It is sometimes an imperceptible movement that matches the movement of my own body, itself captured by the images rolling before my eyes". All of Irène Billard's subjects (a football match, a techno music festival, instances of urban vandalism, etc.) stage a paradox, not without irony. The Berlin crowd celebrating the German victory in the World Cup is filmed from the top of a Ferris wheel; the minute of silence for the tragic events of January 2015 was recorded and filmed at Disneyland; a smashed bus shelter is turned into a beautiful minimalist sculpture. Irène Billard's installations are all related to sound (the artist is also a composer of electronic music under the name Irène Drésel). Sound produces a temporal expansion that emphasizes the effects of paradox and contrast.

1 – *WM (Berlin, Allemagne)*, 2014

Vidéo, en boucle

2 – *Tous les artistes sont des voyeurs*, 2012

Vidéo, 3 min. 26 sec.

3 – *Alain*, 2011

Vidéo, 2 min. 44 sec.

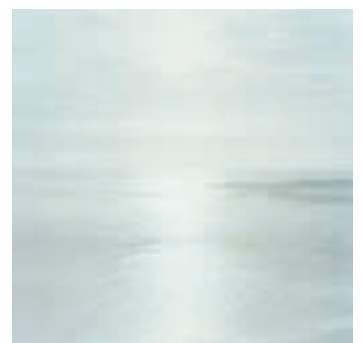
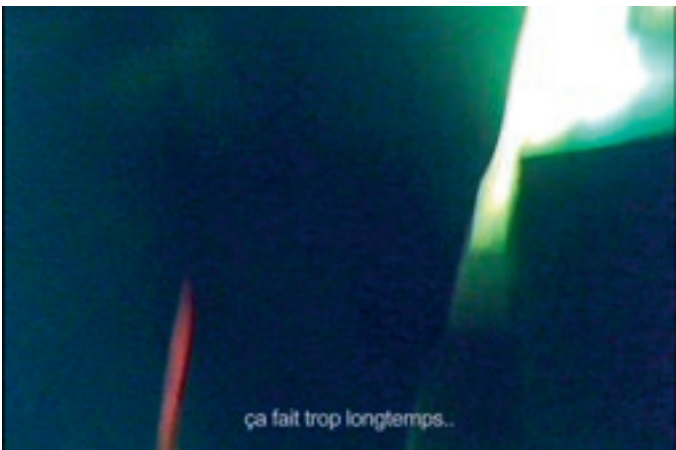
4 – *Goodbye*, 2012

Accumulation de débris de verre securit provenant d'actes de violence humaine délibérée, 510 x 240 cm

5 – *No Rest on Sundays*, 2012

Photographie argentique contrecollée sur aluminium et montée sur bois, 115 x 115 cm

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



1 – *Sancho Don't Care #02*, 2015
Technique mixte, 220 x 180 x 150 cm
2 – *De Nieuwe Molens #10, Petite Pièce*, 2014 (détail)
Technique mixte, 280 x 250 x 470 cm

3 – *Le Chef-d'œuvre inconnu #Haezebrouck*, 2012
Technique mixte, 70 x 45 x 35 cm
4 – *De Nieuwe Molens #02*, 2012
Technique mixte, 195 x 84 x 84 cm

5 – *What's New Pussycat*, 2014
Performance, dimensions variables
Photo: © Lisa Kinoo

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Willem Boel

par Eva Barois De Caevel



Vous êtes face à un objet hybride et tonitruant.

Un bâtard composite : bétonnière, moulin, éolienne.

Ça tourne. Et vite.

Willem Boel a construit cette ahurissante machine dans son atelier à Gand : là, il est un bâtisseur. Là, chaque jour, besogneux, il fait des formes, à partir de quelque chose qui serait proche des éléments primordiaux.

Ce qui impressionne chez lui, c'est d'abord ça, le démiurge. Willem a construit une petite maison, avec ce qu'il avait sous la main, là où il n'y avait rien d'autre que de la terre au bord de l'eau. Et puis, à côté de la petite maison, surgie de l'effort de chaque jour, il y a eu une plus grande maison. Et on se dit qu'il n'y a aucune raison pour que ça s'arrête, qu'on pourrait revenir un jour et tomber sur une cathédrale, ici même : où il n'y avait que la petite maison, et avant ça, rien.

Dans l'atelier, c'est la même chose.

On pourrait croire que les objets qu'il construit ont déjà existé quelque part, mais en fait non : le kiosque qu'on croit reconnaître, celui des vendeurs ambulants, n'a jamais été. Pourquoi faire un tel objet ? Willem dit : pour l'autonomie totale de la matière, pour décider de tout. L'objet est sorti du néant : il est.

L'opiniâtreté, ici, elle est extrême, fondatrice. Qu'il s'agisse des *Nouveaux moulins* ou des *Chefs-d'œuvre inconnus*, c'est le geste dans sa répétition, rigoureuse, quotidienne, qui fait œuvre. Willem est un bâtisseur, mais un bâtisseur du recueillement. Avec une philosophie : c'est dans le hasard, le hasard organisé de la pratique quotidienne, de la répétition du même geste (la tentative matinale de compléter les *Peintures* par exemple), que se loge la possibilité de l'accident glorieux. « On ne peut pas comprendre l'accident. Si on pouvait le comprendre, on comprendrait aussi la façon avec laquelle on va agir¹. » C'est dans la rencontre entre l'accident (« la matière jetée sur le mur », « la force de jeter la matière ») et la technique qu'existe une forme d'alliance intime avec l'occasion. Ça va bien à la pratique de Willem. Autre chose lui tient à cœur : que ce rapport journalier à la matière fasse admettre qu'il n'y a pas de subordination de l'essai au résultat.

Le brouillon, l'exercice, n'existent plus.

La finalité est obsolète. Formes remarquables, complètes, que celles inaccessibles au vouloir total, à l'organisation infaillible ; contraires à tout ce qui fonctionne dans l'espace du résultat.

Willem peint des centaines de couches sur les panneaux de ses moulins, des couches pour l'éternité, et parce qu'un jour l'objet sort de l'atelier, alors, la peinture s'arrête.

Les bétonnières, ce sont ces mêmes panneaux qui virevoltent : c'est l'exercice rendu virtuose. Ce qui tourne, c'est le labeur de chaque jour, c'est le cycle des saisons, c'est la forme qui, toujours, finira par surgir de l'informe, sans qu'on ne sache jamais si cela est bien ou mal.

(1) Marguerite Duras, « Entretien avec Francis Bacon », *La Quinzaine littéraire*, 1971.

You are faced with a hybrid, booming object. A composite mongrel, part cement mixer, mill and wind turbine. It turns. And fast.

Willem Boel built this mind-boggling machine in his workshop in Ghent: he is a builder there. There, every day, working hard, he makes shapes starting from something that seems close to primordial elements.

What is impressive about him is first and foremost the demiurge. Willem built a small house with what he had on hand, where there was nothing before but turf on the edge of water. And then, next to the small house that emerged from daily toil, there was a bigger house. And then we think that there are no reasons for it to stop, that we might come back one day and find a cathedral here: where there was nothing but a little house, and nothing at all before that.

It is the same in the studio. One might think that the objects he builds already existed somewhere, but in fact they did not: the street sellers' kiosk we think we recognized actually never was. Why make such an object? Willem says: for the total autonomy of matter, to decide everything. The object has come out of nothing: it is.

Stubbornness is here pushed to its extreme, a creative force. In both *Nouveaux moulins* (New Mills) and *Chefs-d'œuvre inconnus* (Unknown Masterpieces), it is the gesture in its rigorous, daily repetition that makes the work. Willem is a builder, but a contemplative builder. With a philosophy: that random chance, the organized chance of daily toil, the repetition of the same act (the daily morning attempt to complete the *Peintures*, for example) hold the possibility of the glorious unforeseen. "We cannot understand the unforeseen. If we could understand it, we would also understand what our actions will be".¹ The meeting between the unforeseen ("material thrown on the wall" "the strength to throw the material") and technique engenders a form of intimate alliance with the occasion. It fits Willem's art well. There is another thing that is really close to his heart: this daily relationship with the material makes us acknowledge that the attempt is not subordinated to the result. The rough copy, the exercise no longer exist. Purpose is obsolete. They are remarkable and complete, these forms that cannot be entirely accessed by will or unfailing organization; they are the opposite all that is related to the notion of result.

Willem painted hundreds of layers on the panels of his windmills, layers for eternity, because one day the artefact comes out of his studio and painting stops. The cement mixers are the twirling panels themselves: it is the exercise become virtuous. In these revolving shapes are the struggles of everyday life, the cycle of the seasons; and form, which will always emerge from the formless in the end, without us ever knowing whether it is good or bad.

(1) Marguerite Duras, « Entretien avec Francis Bacon », *La Quinzaine littéraire*, 1971.

Stanislas Bor

par Marc-Olivier Wahler



J'ai tout de suite été fasciné par le travail de Stanislas Bor. Fasciné, repoussé, attiré, le regard constamment en mouvement entre un arrière-plan composé de paysages oscillant entre une campagne pittoresque et des volcans prêts à exploser, et un premier plan envahi par des seins aux allures de montgolfières géantes prêtes à vous étouffer, de vagins carnivores, de testicules flageolants et de bites turgescentes. Avec toujours le visage d'une femme mangé par un sourire dont la dentition monumentale semble déjà partie à l'assaut de ses adversaires.

Toutes les peintures portent le même titre : *Femme au 21^{ème} siècle*. Pour en parler, il me semblait opportun de donner la parole à une femme, Leslie Veisse :

« Ainsi, dans le temps des fables, après les inondations et les déluges, il sortit de la terre des hommes armés, qui s'exterminèrent. » La citation de Montesquieu (*L'Esprit des lois*, 1748), n'est pas désuète à l'heure de ce 21^{ème} siècle tout neuf. La lutte est bel et bien d'actualité, elle se retrouve en grande pompe et tout aussi dramatique dans la peinture de Stanislas Bor. Le champ de bataille de l'artiste est celui de notre société européenne où le fléau n'est plus la guerre des armes mais la guerre des sexes et plus précisément la distribution des rapports (sexuels) de pouvoir qu'il dit contre-productive. L'opposition, ce n'est plus l'homme contre l'homme, c'est l'homme contre la femme. Sa figuration des femmes réduites à des seins et des vagins n'est pas à lire au pied de la lettre ("mes peintures ne sont pas des culs de four", dit-il). Elle est une appréhension de l'époque psychologique tellement empreinte de stéréotypes et de ressorts incontrôlables auxquels on échappe qu'il faut les exagérer, les caricaturer, pour tenter de les saisir. Dans un autre langage et grâce à une technique picturale à mi-chemin entre l'expressionnisme et la bande dessinée, la série *Femme au 21^{ème} siècle* rejoint le discours de Linder Sterling qui écrit en lettres majuscules sur un mur "Women have more than one pair of lips" ("Les femmes ont plus qu'une paire de lèvres") et qui colle des appareils ménagers aux corps nus féminins. La dramaturgie des couleurs et de la nudité des corps qui appellent à la rébellion emporte avec elle l'expression agressive des visages pour laisser place à une poétique sensible

mais palpable. Dans l'espoir de dépasser le mamelon gargantuesque des femmes-monstres, la peinture de Stanislas Bor aspire à un nouveau contrat social entre les êtres sexués pour enfin redéfinir nos relations exterminantes, sans pour autant renier notre sexualité. Dans sa pratique, Stanislas Bor dépasse sûrement les problématiques féministes, ou plutôt les déplace, pour s'intéresser à une analyse transactionnelle des rapports humains. » (Leslie Veisse)

I was immediately fascinated by Stanislas Bor's work. Fascinated, repulsed, attracted, my gaze constantly travelling between a background made up of landscapes fluctuating between a picturesque countryside and ready-to-explode volcanoes, and a foreground invaded by the giant hot-air balloon-like breasts ready to choke you, by carnivorous vaginas, wobbling testicles and turgid cocks. Always with the face of a woman devoured by a smile, whose monumental teeth already look set to attack their opponents.

All the paintings have the same title: *Femme au 21^{ème} siècle* (Woman in the 21st century). In order to talk about them it seemed appropriate to give voice to a woman, Leslie Veisse:

"Thus, in the time of fables, after the inundations and the deluge, there arose out of the earth armed men, who exterminated one another." The quote from Montesquieu (*The Spirit of the Laws*, 1748), is not obsolete in the age of this brand new 21st century. The struggle is indeed a contemporary one, and it is found with equal drama and in all its great pomp, in Stanislas Bor's paintings. The artist's battlefield is that of our European society where the scourge is no longer armed conflict but the war of the sexes, and specifically the counter-productive – as he describes it – distribution of power in (sexual) relationships. The opposition is no longer man against man, it is man against woman. His representation of women, reduced to breasts and vaginas, are not to be interpreted at face value ("my paintings are not quarter sphere vaults," he has said).

It is a perception of the psychological era so marked by stereotypes and uncontrollable drives that we avoid and that have to be exaggerated and caricatured in order to be captured. In a different language and thanks to a pictorial technique halfway between Expressionism and the comic strip, the series *Femme au 21^{ème} siècle* is associated with Linder Sterling's quote appearing in upper case letters on a wall "Women-have more than a pair of lips" and sticks house appliances to female nudes. The drama of the colours and nudity that call for rebellion carries with it the aggressive facial expressions to make way for a significant yet palpable poetics. In the hope of going beyond the gargantuan nipples of the women-monsters, Stanislas Bor's painting aspires to a new social contract between sexual beings to finally redefine our exterminating relationships, without denying our sexuality however. In his practice, Stanislas Bor undoubtedly goes beyond feminist issues, or rather he shifts them, privileging a transactional analysis of human relationships." (Leslie Veisse)

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Femme au 21^{ème} siècle*, 2014
Acrylique sur toile, 157 x 130 cm
2 – *Femme au 21^{ème} siècle*, 2014
Acrylique sur toile, 157 x 130 cm

3 – *Femme au 21^{ème} siècle*, 2014
Acrylique sur toile, 157 x 130 cm
4 – *Femme au 21^{ème} siècle*, 2014
Acrylique sur toile, 157 x 130 cm

Photos: © Fabrice Gousset

1131
2141



1 – *La Vaisselle*, 2013

Vidéo, 5 min. 27 sec.

2 – *Lazy Pixel*, 2013

Vidéo, 2 min. 15 sec.

3 – *Un parfait cercle*, 2013

Dessin mural, dimensions variables

4 – *Lazy Pixel*, 2013

Vidéo, 2 min. 15 sec.

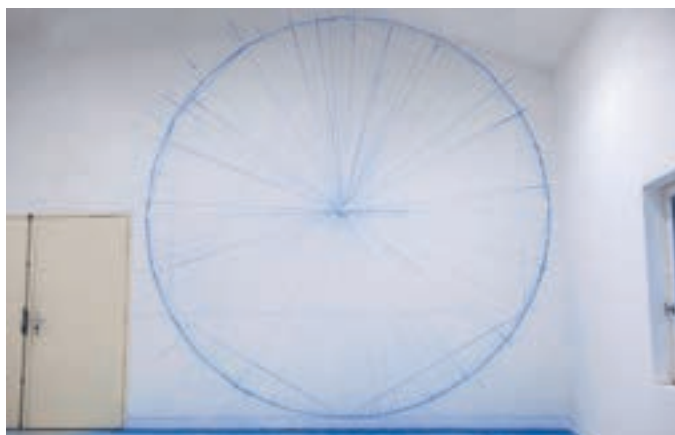
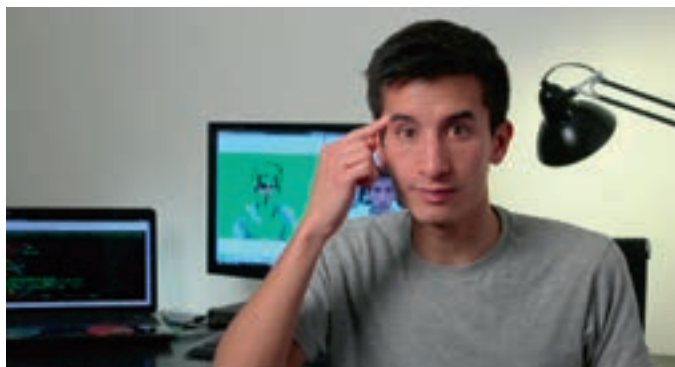
5 – *Piles*, 2014 (détail)

Faïence, 20 x 30 x 15 cm

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |

PILE [pil] n. f. ◊ latin *pila* « colonne »

- 1 Pilier de maçonnerie soutenant les arches (d'un pont).
- 2 Tas plus haut que large d'objets de même espèce entassés les uns sur les autres.
Une pile d'assiettes, de linge, de pièces.
- 3 **inform.** Structure où l'information n'est accessible que par une des extrémités de la liste, gérée selon le mode du dernier entré, premier sorti.



Julien Borrel

par Emmanuelle Pireyre



Un algorithme est une suite d'opérations permettant de résoudre un problème. Nourri de culture scientifique et technique, Julien Borrel prend acte de la manière dont les algorithmes pénètrent les divers domaines de nos existences, puis devance l'appel et prolonge l'utilisation de la science plus loin que nécessaire, l'appliquant à l'inutile, la laissant dérailler ou tourner en boucle, incapable de rien produire. Sur ce terrain, il opère une répartition de la paresse et du travail, du zèle docile et du botter-en-touche.

Au départ, il y a une aimable tentative d'éclaircissement du réel, une bonne volonté, un désir de ranger, clarifier, puis d'aider les autres par des didacticiels enseignant les procédures comprises. *Lazy Pixel*, une vidéo-didacticiel sur la compression des images vidéo s'ancre dans des motifs réels : d'une part Julien Borrel explique le procédé technologique de compression des images vidéo, d'autre part il étend ce procédé de compression à un domaine crucial : l'abondance d'images et d'informations qui emplissent nos esprits. Il y a une légitimité quasi-logique à vouloir soulager nos cerveaux de ce poids excessif en appliquant la compression. Or la faille réside dans ce *quasi* : l'application à nos existences de la pensée scientifique, partant de données rationnelles, nous propulse en fin de course dans l'irrationnel le plus complet.

La Vaisselle est un didacticiel où Julien Borrel enseigne diligemment une procédure infallible de rangement de la vaisselle. Problème résolu : les assiettes, verres et bols sont empilés comme dans un jeu mental, grâce à un classement en trois zones : zone initiale, zone finale et, entre les deux, la zone de swap (zone allouée à la mémoire virtuelle, mémoire virtuelle de vaisselle donc), tandis que les algorithmes qui y président défilent sur l'écran. Conclusion tout à fait perverse de cette vaisselle informatisée : faire la vaisselle est finalement plus une question de rangement que de nettoyage... Julien Borrel agit à l'instar de la technologie répondant à des besoins qu'elle invente elle-même, ce qui rappelle les discussions de la fin des années 70, quand s'annonçait l'arrivée de l'ordinateur dans nos vies, et que les gens se demandaient à quoi ce machin pourrait bien servir. De là les dérailllements d'irrationnel ; irrationnel par exemple mis en scène par

Julien Borrel dans ces piles de vaisselle, assiettes et bols soigneusement découpés par le milieu, rendus inutilisables par le désir d'observation scientifique, invivables mais logiques. On pense à la valise de Charlot dont parle Brecht : comme elle est trop petite, il la farcit de tout ce qu'il peut, puis coupe autour les morceaux de vestes et de pantalons qui dépassent.

Il y a une poésie de l'inopérant dans cette manière en apparence docile de s'intéresser à la science, une manière de refuser de jouer le jeu tout en le jouant, qui en dernière instance pourrait prendre pour métaphore le personnage de Warcraft qui, dans une autre vidéo de Julien Borrel, au lieu de mener des combats avec les monstres rencontrés, préfère courir, et parcourir les paysages en un voyage poétique sans jamais prendre part à la bataille proposée.

An algorithm is a sequence of operations to solve a problem. Nourished by scientific and technical culture, Julien Borrel acknowledges the extent to which algorithms penetrate the various aspects of our lives. Then he pre-emptively calls and extends the use of science further than necessary, applying it to that which has no use, letting it go off course or around in circles, unable to produce anything. In this context, he divides laziness and labour, docile zeal and buck-passing.

At the outset there is a kind-natured attempt to clarify reality, good will and a desire to organize, explain, and help others by means of tutorials that teach the procedures he has learnt. *Lazy Pixel*, a video tutorial on the compression of video images has a simple rationale: on the one hand, Julien Borrel explains the technological process of video image compression; on the other hand, he extends this compression process to a crucial domain: the wealth of images and information that fill our minds. There is a quasi-logical soundness in wanting to relieve our brains of this overload by applying compression. But the fault lies in this *quasi*: the application of scientific thought to our lives, starting from rational data, propels us towards the finishing line of utter irrationality.

In the tutorial *La Vaisselle* Julien Borrel diligently teaches an infallible stacking procedure for crockery. The problem is solved: the plates, glasses and bowls are stacked as in a mental game by virtue of an arrangement in three distinct areas: the initial zone, the end zone, and in between, the swap zone (the area allocated to the virtual memory, so the virtual memory of crockery), while the algorithms that govern the system scroll across the screen. The computer crockery leads to quite a perverse conclusion: doing the dishes is ultimately more of a storage issue rather than a cleaning issue... In responding to needs that he himself generates, Julien Borrel acts like technology, reminding us of late 70s debates when computers were soon to enter our lives and people wondered what would be the use of such things. Hence the irrational derailments; for instance, the irrationality staged by Julien Borrel with these batteries of dishes, plates and bowls carefully cut through the middle, rendered unusable, impractical and yet logical by the compulsion towards scientific observation. We think of Charlot's suitcase as described by Brecht: as it is too small, he stuffs it with everything he can and then cuts off the bits of jackets and pants that stick out.

There is an elegy of inactivity in this seemingly unassuming interest in science, a way of refusing to play the game while playing it that may ultimately take as its metaphor a character in another video by Julien Borrel: it is Warcraft, who, instead of fighting the monsters he encounters, prefers to run, and roam the landscapes in a poetic journey without ever taking part in the proposed battle.

Pierre Buttin

par Michel Poitevin



Pierre Buttin est un artiste de 27 ans qui vit et travaille à Lyon et a obtenu à Paris un master de design industriel. Le rencontrer, l'écouter ou le lire est un plaisir. Qui n'a pas rêvé de rencontrer On Kawara, ce merveilleux artiste compulsif obsessionnel ? Trop tard. Pierre est-il un enfant kawarien ? Pas totalement, mais son approche, tout en étant sensiblement différente, reste toujours compulsive et organisée autour des thèmes du rassemblement et de la permanence. Le travail s'articule autour d'objets témoins de la complexité de nos jugements. Il dit s'appuyer sur les théories de Daniel Kahneman, pour ses recherches sur l'irrationalité de nos comportements. Selon lui, notre opinion est parfois altérée par des éléments contextuels au détriment d'un raisonnement logique. Prenons un exemple dans son travail pour être plus clair. Selon l'instant, une signature est tantôt impliquante (au bas d'un contrat important), tantôt superficielle (autographes donnés par une star). Sur ces constats, après avoir établi une liste d'artistes, il cherche leur adresse et leur demande de signer une carte blanche rectangulaire. À cette attente, il obtient 500 retours. Une référence aux 500 signatures d'élus que doit réunir un candidat à l'élection présidentielle. Il fait, au sens littéral, « collection » de signatures. C'est-à-dire regroupe des objets correspondant à un thème, et pratique cette activité qui consiste à réunir, entretenir et gérer ce regroupement. Installée, cette collection mesure quatre mètres par deux.

Il avait en 2012 réalisé une autre « performance » en produisant *As long as it's wood*, constituée de 3286 crayons IKEA. Il tendait à montrer l'uniformité de la production de masse en paraphrasant le mot d'Henry Ford au sujet de la Ford T : « Les gens peuvent choisir n'importe quelle couleur, du moment que c'est noir » ("as long as it's black"). Il accumulera, en 2014, dans une vidéo, *Brands and the City*, les moments où une marque est citée dans la série *Sex and the City*. Puis profitant de l'exposition organisée au moment de Noël par le MAGASIN à Grenoble, il enverra un formulaire de candidature, chaque jour pendant 24 jours, avec des éléments graphiques à chaque fois plus élaborés. Au final, les 24 lettres de candidature forment un Calendrier de l'Avent, en référence au nom de l'exposition. Son opiniâtreté sera récompensée, le projet retenu et exposé.

Ce travail reste original car il fait apparaître des variations sur les actions des artistes comme On Kawara, déjà cité, ou Opalka. Chez l'un et l'autre aucun aboutissement n'est recherché. Le célèbre « I am still alive » n'avait pas de limite dans le temps. Il en est de même pour la suite numérique d'Opalka. Chez Pierre Buttin, au contraire, les œuvres sont unes. Elles ont le terme qu'il décide. Puis il passe à une autre « collection ».

Le chemin choisi est difficile. L'approche conceptuelle de l'art n'a pas dans notre société « bonne presse ». Il lui faudra trouver une voie très personnelle afin d'affirmer une œuvre originale et un terrain de travail suffisamment large pour nourrir une œuvre majeure. Faisons-lui confiance.

Pierre Buttin is a 27 year-old artist who lives and works in Lyon. He gained a Master in Industrial Design in Paris. Meeting him, reading or listening to his words is a real pleasure. Who has never dreamt of meeting On Kawara, this wonderful obsessive compulsive artist? Too late, unfortunately. Is Pierre a Kawarian offspring? Not completely, but albeit noticeably different, his approach remains compulsive and revolves around the themes of collecting and permanence. His work is articulated around objects bearing witness to the complexity of our judgements. He states that Daniel Kahneman's theories inspired his research on the irrationality of our behaviour. According to Pierre, our opinion is sometimes altered by contextual elements at the expense of logical reasoning. Let us consider a sample of his work to be clearer. Depending on the situation, a signature may have important implications (at the bottom of a large contract), or superficial ones (an autograph by a celebrity). On this basis, he draws up a list of artists whom he contacts writing to their addresses and asks to sign a rectangular white card. In the meantime, he gets 500 replies. This is a reference to the 500 signatures of elected officials that a presidential election candidate must collect. He literally becomes a « collector » of signatures. That is to say, he groups together objects corresponding to a theme and

practises this activity consisting of gathering, maintaining and managing this collection. Once displayed, this collection measures four metres by two.

In 2012 Pierre presented another « performance » named *As long as it's wood*, which numbered 3,286 IKEA pencils. It aimed to display the uniformity in mass production by paraphrasing Henry Ford's famous quote about the Model T: "Any customer can have a car painted any colour that he wants so long as it is black." In 2014, in a video entitled *Brands and the City* he assembled the recurrences when a brand was mentioned in the series *Sex and the City*. And on the occasion of a Christmas exhibition organised by the MAGASIN à Grenoble, he sent an application form every day for 24 days, with increasingly sophisticated graphics every time. In the end, the 24 letters of application formed an Advent Calendar that made reference to the name of the exhibition. His tenacity was rewarded, and his project was selected and presented.

This work remains original because it reveals changes in the actions of artists like the already mentioned On Kawara, or Opalka. Neither of them sought a completion. The famous "I am still alive" had no time limit. The same applies to Opalka's painted numbers. Conversely, in the case of Pierre Buttin, his pieces are whole. He decides when they end. Then he moves on to another « collection ».

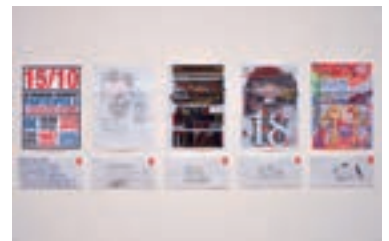
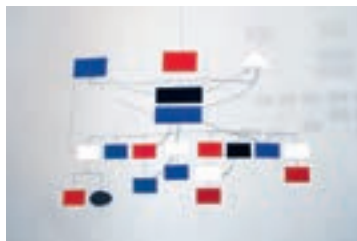
Pierre has chosen a difficult path. The conceptual approach to art does not get good press in our society. He will need to find a very personal way to affirm an original work and a large enough working context to nourish a major work. Let us have faith in him.

1 – 500 signatures, 2014
500 cartons signés par des artistes français,
195 x 360 cm
2 – Crisis Chair, 2012
Tables IKEA "Lack", 115 x 55 x 55 cm
En collaboration avec Maarten den Breeijen
Photo: © Kalya O'Donoghue

3 – Lux Leaks, 2015
Bois peint, aluminium, 50 x 90 cm
4 – Candidatures spontanées, 2011 (détail)
24 lettres de candidature, enveloppes,
50 x 600 cm
Photo: © MAGASIN-CNAC

5 – 20 mars 2014, Monde, 2014
Compression de captures d'écran des 100 sites
Internet les plus visités dans le monde au
20 mars 2014, impression sur papier métal-
lique, dimensions variables

1 |
2 | 3 | 4 |
5 |



1 – *Sans titre, Les pierres*, 2014
Quartz, encre, colle, paroi nasale, dimensions variables

2 – *Sans titre, Les pierres*, 2014
Mica, encre, colle, feuille d'or, dimensions variables

3 – *Sans titre, Les pierres*, 2014
Mica, encre, colle, dimensions variables

4 – *Sans titre, Les enfants perdus*, 2014
Os, encre, colle, dimensions variables

5 – *Sans titre, Les enfants perdus*, 2014
Mica, crâne, encre, colle, dimensions variables

Photos : © Audrey Coffignot

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Marion Catusse

par Simon Bergala



Après une initiation aux arts appliqués, Marion Catusse a commencé un travail plus personnel, qui touche aux temps du vivant et du minéral. On y rencontre de manière récurrente ce que l'artiste nomme des *cellules*, souvent associées à des crânes d'animaux, des pierres ou du verre.

La découverte du travail d'Antoine Bridier-Nahmias a certainement nourri son désir de trouver en art des formes répondant à celles de la vie microscopique. Ses *cellules*, objets entre taches de peinture et réactions chimiques, figent le mouvement de la matière en des formes étrangement organiques. Le procédé inventé par l'artiste échappe à l'intentionnalité du geste, les formes s'organisent suivant la réaction des matériaux. Il y a donc une parenté entre les formes créées par les forces de la nature et celles initiées par l'artiste, qui pour une part se font toutes seules par le jeu de répulsion et d'agrégat des éléments qu'elle précipite ensemble. Les premières de ces expériences, entre peinture et chimie, ont eu pour support le papier, rattachant encore ce travail à celui de l'espace de la page, du dessin. Marion Catusse a ensuite développé une pratique d'assemblage, faisant ainsi se rencontrer les cellules et des objets trouvés.

Une collaboration avec le Muséum national d'Histoire naturelle, dont l'objet initial portait sur les minéraux, fut aussi l'occasion de développer et de densifier son intérêt pour les ossements. Une série de pièces présente des crânes d'animaux et autres os. Sur ceux-ci sont déposées les cellules, formes colorées qui contrastent visuellement avec l'aspect monochrome et blanchâtre qui les accueille. Ces travaux, s'ils ne peuvent pas ne pas évoquer la nature morte, ne fonctionnent pas comme une simple opposition entre ce qui relève du vivant et ce qui nous renvoie à sa dimension éphémère.

La cellule, élément premier et inhérent à toutes les formes du vivant, est rapprochée des ossements, quant à eux singuliers, de telle ou telle espèce. S'il y a une mélancolie qui parcourt ce travail, elle n'est pas liée à notre propre finitude mais à notre appartenance à un mouvement beaucoup plus large de la vie. Les forces contingentes de la nature qui ont parcouru la matière ont façonné le minéral, le végétal, l'animal, et l'apparition de l'homme.

Une autre série de travaux lie cette fois les formes-cellules à la pierre. Elles y apparaissent aussi dans le cadre de petits vitraux, où elles se déploient alors sur un plan continu. Il y a un jeu de reflet entre les formes minérales et organiques, mais aussi une opposition entre la masse rocheuse et le cadre géométrique des plaques de verre cerclées à la manière de Tiffany.

Sur d'autres pierres, plus petites, les cellules sont délicatement dressées à la verticale, parfois accompagnées d'une infime parcelle de feuille d'or, signe peut-être de l'attention portée à la fragilité.

After training in applied arts, Marion Catusse began a more personal research around the themes of time and mineral elements. Recurring features in her work are what the artist calls cells, often associated with animal skulls, stone or glass.

The discovery of Antoine Bridier-Nahmias' work certainly fired her desire to find forms in art that matched those of microscopic life. Her *cellules*, objects that seem part paint stains, part chemical reactions, freeze the movement of matter into strange, organic forms. The process devised by the artist goes beyond intentions, as the forms take shape according to the reaction of materials. Thus there exists a relationship between the shapes created by the forces of nature and those initiated by the artist, which in part form independently by virtue of the principles of repulsion and aggregation associated with the elements she combines. For the first of these experiments between painting and chemistry Marion used paper as a support, thus confining the work to the space of the page and associating it with drawing. Later she began using assembling techniques and creating combinations of cells and found objects.

Her collaboration with the National Museum of Natural History, which originally focused on minerals, was an opportunity for Marion Catusse to develop and foster her interest for bones. A series of artworks includes animal skulls and other bones where the cells are

deposited, colourful shapes that strike a visual contrast with the monochrome and whitish support hosting them. Inevitably inspired by still lives, these pieces do not function as a simple opposition between what is alive and what reminds us of life's ephemeral nature.

A primary element that is inherent to all life forms, the cell is associated with single bones of different kinds. If there is an element of melancholy to this work it is not linked to our finitude but to our belonging to a much more vast movement of life. The contingent forces of nature that have traversed matter and shaped minerals, plants, animals, and the appearance of man.

Another series of works combines cell-forms and stone. They also appear within small glass panes, where they are laid out on a continuous plane. There is an interplay of reflections between the organic and inorganic forms, but also a contrast between the rock mass and the geometric framework of the glass plates framed in the style of Tiffany.

On other, smaller stones, cells are gently arranged on a vertical surface, sometimes enriched with a small parcel of gold leaf, perhaps a sign of the interest devoted to fragility.

Jerome Cavaliere

par Eva Barois De Caemel



– Quel est votre sens du comique ?
– Celui d'outrager le respect sans aucune espèce de répétition.

(Francis Picabia, « Réponses à Georges Herbière », *This Quarter*, printemps 1927)

– What is your sense of the comic?
– Insulting respect without repetitions of any sort.

(Francis Picabia, "Answers to Georges Herbière", *This Quarter*, spring 1927)

Jerome Cavaliere est un artiste qui a le sens du comique. C'est une chose importante dans son travail ; c'est une chose qui rend son travail efficace. D'abord j'ai ri, franchement ri. Il s'agissait d'une série de vidéos qu'il a réalisées avec Stéphane Déplan : *Désaccords*. Mais je n'ai pas compris d'où venaient ces images qui me faisaient rire, pas tout de suite. Et lorsque j'ai compris, j'ai aimé la fertilité, un peu effrayante, du processus. Parce que Jerome ne fait pas de sketches – on est un peu fatigués des sketches. Il prend la matière là où elle est ; déjà étonnante. Ses vidéos sont en partie des ready-mades, des artefacts, collectés sur Internet, sur YouTube, cette chose incroyable qui vient de fêter ses dix ans. Donc ces vidéos existent, elles avaient leur vie propre, il les a trouvées, et puis, il les a interprétées : sommairement, habilement (il a ajouté des sous-titres, en français, sur du son inaudible, des langues étrangères érabouillées). C'est comme une illusion auditive un peu potache, l'image aussi est brouillée : et ça marche.

Que nous laissent croire ces sous-titres ? Que ces scènes de bagarres, point commun à toutes les vidéos collectées, ont lieu entre des « acteurs de l'art contemporain » : artistes, « jeunes artistes », commissaires d'exposition, responsables de FRAC. Évidemment ça nous amuse, ça nous amuse parce qu'on comprend. On est plus troublé quand on sait que Jerome renvoie ces vidéos, ainsi sous-titrées, à leur destin : sur la toile, au déchaînement des commentateurs, à l'intervention potentielle d'autres Youtubeurs. On a, tout de même, un peu peur. Quand le commissaire d'*Un commissaire d'expo se fait défoncer* se fait effectivement défoncer (par un artiste performeur, vexé d'avoir entendu que sa pratique pouvait relever du théâtre de rue), on rit, beaucoup, mais on a un peu peur aussi. On a peur de ce grand corps social fragmentaire, de ceux qui ne comprennent pas et de ceux qui comprennent, de où on se situe, nous. Mais il n'y a pas de mépris dans ce travail, c'est important.

Jerome exposera aussi *Competitions are for horses, not artists*, une installation qui rend compte d'un monde où les artistes seraient

soumis, comme les sportifs, à un contrôle anti-dopage déterminant. Lui-même est un sportif, de haut niveau, on le voit dans son CV, et pas dans la colonne « Loisirs ». Je pense qu'on va rire. On va rire comme ça : « Le rire est une manifestation de désarroi, exutoire d'une petite frayeur » (Jean Dubuffet, dans *Bâtons rompus*). On aura du mal à discerner le vrai du faux, et c'est mieux ainsi.

Jerome, comme beaucoup d'autres, se demande vraiment ce qu'est un artiste. Mais il ne nous assomme pas avec cette question. Ses œuvres sont des objets complexes, drôles parce qu'intelligentes. En cela, elles participent d'une certaine histoire de l'art : celle de l'humour effectif.

Jerome Cavaliere is an artist who has a sense of the comic. This is an important factor in his work; it is something which makes it effective. First I laughed, and laughed heartily. It was a series of videos he made with Stéphane Déplan, *Désaccords* (Disagreement). But I did not understand where these images that made me laugh came from, not immediately. And when I understood, I liked the slightly frightening fertility of the process. Because Jerome does not make comic sketches – we are a little tired of sketches. He takes the material where he finds it, and it is amazing from the start. His videos are partly ready-mades, they are artefacts gathered on the Internet, on YouTube, this incredible thing that has just celebrated its tenth anniversary. So these videos existed, they had their own life; he found them, and then he interpreted them: in outline, skilfully (he added French subtitles on an inaudible soundtrack of a crushed mix of foreign languages). It's a bit like a schoolboy's auditory illusion, and the image is blurred too: and it works.

What do the subtitles lead us to believe? That these fight scenes that are common to the collected videos pit against each other the "actors of contemporary art": artists, "young

artists", exhibition curators, FRAC managers. Obviously it is funny, and it is funny because we can relate. We feel unsettled, however, when we know that Jerome returns these subtitled videos to their destiny: on the Web, open for other YouTubers to intervene and unleash their comments. It feels a little scary in the end. When the commissioner of *An expo commissioner gets bashed* is actually bashed (by a performance artist, annoyed to hear that his performance could be defined as street theatre), we laugh a lot, but we are also a bit frightened. We are afraid of this great, fragmented social body, of those who do not understand and of those who do, of where we ourselves should stand. But it is important to note that there is no contempt in this work.

Jerome will also showcase *Competitions are for horses, not artists*, an installation that reflects a world where, like athletes, artists might be subjected to a decisive anti-doping test. He is a sportsman himself at quite a high level, as seen on his CV – but not in the "hobbies" section. I think we'll laugh. We'll laugh like that, "Laughter is a manifestation of disarray, the outlet of a scare" (Jean Dubuffet in *Bâtons rompus*). It will be hard to discern right from wrong, and it's better this way.

Jerome, like many others, really wonders what it is to be an artist. But he does not bore us with this question. His works are complex objects, they are funny because they are intelligent. In this framework, they play a part in some kind of art history: that of effective humour.

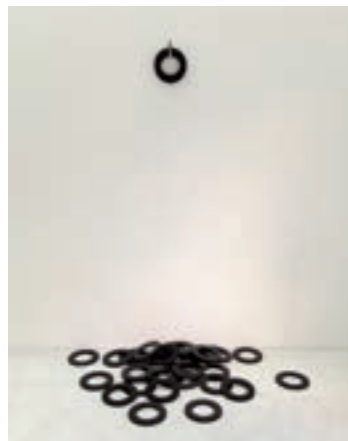
Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – Désaccords, 2015
Vidéo, 12 min.
En collaboration avec Stéphane Déplan

**2 – Entretien avec une œuvre d'art –
Essai #04 (30 m)**, 2013
Acrylique sur toile, 100 x 100 cm
3 – Guerre du golf, 2013
Vidéo, 9 min. 38 sec.
En collaboration avec Enguerran Orio

4 – Tentatives d'accrochage, 2013
Bois MDF peint, aluminium, dimensions variables
Photo : © Cécile Meynier
5 – Flagrant délit, 2011
Tirage pigmentaire monté sur Dibond, cadre,
120 x 70 cm

11
2131
4151



1 – *Novarina*, 2014

Crayon et feutre sur papier, 60 x 65 cm

2 – *Tout va très très très bien*, 2014

Crayon et feutre sur papier, 60 x 65 cm

3 – *L'ovule prend la pilule*, 2014

Gravure sur plexiglas, 63 x 93 cm

4 – *Désordre*, 2015 (détail)

Technique mixte, dimensions variables

5 – *Textes*, 2015

Gravure sur plexiglas, 12 x 8 cm

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Clara Citron

par *Bernard Marcadé*



« Le sexe, la violence, la mort, la grossesse. Sujets personnels, sujets de société. »

(Clara Citron)

Les dessins de Clara Citron sont des scénarios, des story-boards qui se donnent à voir comme des morceaux arrachés à sa vie personnelle mais aussi des prélèvements de récits trouvés ou entendus. Ce sont des lambeaux d'histoires, à la fois cruels, drôles et dérisoires. Un bric-à-brac chaotique, grotesque et expressionniste, qui mêle l'esprit de Jarry, d'Artaud et d'Aloïse... Ces images de sexe, de violence, de mort, pour aussi autobiographiques qu'elles paraissent être, renvoient à nos propres peurs, à nos propres fantasmes, à nos communes obsessions... Clara Citron établit une équivalence des textes et des images, car ils relèvent selon elle tous deux du dessin, d'une même expressivité et d'une même simplicité (« L'écrit amplifie le dessin, le dessin extrapole le texte »).

La pratique de la gravure que mène parallèlement Clara Citron n'est elle-même pas orthodoxe. Elle utilise comme support le plexiglas qui lui permet de s'éloigner du caractère réputé « noble » de cet art. L'artiste

prend un malin plaisir à graver des dessins et des écritures qui entrent en conflit, par leur rudesse, leur spontanéité, leur insolence grivoise, avec le raffinement du processus. La grande dimension de ses gravures ajoute par ailleurs une monumentalité qui est rarement de mise en la matière.

Clara Citron's drawings are scripts, story-boards presented as pages torn from her personal life, but also from other stories found or heard. They are fragments of stories, cruel, funny and ridiculous at one and the same time. It's a chaotic, grotesque, expressionist bric-a-brac that combines the spirit of Jarry, Artaud and Aloïse. Autobiographical as they may seem, these images of sex, violence and death reflect our fears, our fantasies, our common obsessions. Clara Citron establishes an equivalence of

“Sex, violence, death, pregnancy. Personal subjects, social subjects.”

(Clara Citron)

texts and images, as she believes they are both related to drawing, to the same simplicity and expressiveness (“the written word amplifies the drawing, the drawing extrapolates the text”).

Clara's other artistic output, etchings, are as unorthodox as her drawings. Using Plexiglas as a support, she is able to divest her art from the accepted “noble” character traditionally associated with the medium. The artist takes malicious pleasure in engraving drawings and writings that by their rudeness, spontaneity, and ribald insolence strike a marked contrast with the refinement of the process. The large size of her prints also adds a monumentality that rarely occurs in this artistic medium.

Pascal Couchot

par Christian Berst



Pascal Couchot est un artiste. Cette assertion paraît superflue pour quelqu'un qui a délibérément voulu soumettre son travail à la critique d'un collège de professionnels, qui plus est dans le cadre d'un salon voué à accompagner, voire souligner l'émergence de nouveaux talents. En fait, Couchot est même un artiste confirmé, en dépit de la maigreur de son *curriculum vitae* en la matière. Depuis trois décennies – après avoir poursuivi des études aux Beaux-Arts qui le destinaient à une carrière toute tracée, puis tâté de l'assistantat de galerie aux côtés d'un autre assistant devenu fameux, à savoir Emmanuel Perrotin – donc après avoir ordonné sa vie pour se préparer à un parcours somme toute linéaire, il bifurque et s'engage dans une voie professionnelle qui aurait pu le détourner à jamais de l'art. Or, c'est là plutôt un temps de maturation qui s'amorçait, d'expérimentation inlassable, même. De celle qui contredit le mythe de l'artiste précoce, du talent en herbe issu d'une génération spontanée. Attestant plutôt qu'on ne devient pas artiste comme l'on apprend à conduire ; évitant ainsi de nous infliger ses sorties de route et ses vagissements. À observer cette trajectoire, on serait plutôt enclin à considérer qu'on est artiste parce qu'on se bat toute une vie pour le devenir.

Pascal Couchot s'était, de fait, engagé dans une voie escarpée, où temps et espace deviennent à la fois les sujets et les objets de sa quête. Dire qu'il fabrique des objets mathématiques serait réducteur, tant ceux-ci dépassent leur fonction assignée. Dire qu'il est le digne héritier de Fluxus, un rejeton turbulent de La Monte Young et de Maciunas, un séide de Stockhausen ou de Reich, n'épuiserait pas la capacité à *poétiser* de son œuvre. Ni l'inlassable et minutieux travail sur la matière qui la caractérise. Il nous emmènerait plutôt sur une voie en surplomb de la géométrie métaphysique d'un James Lee Byars et la capacité d'interpellation d'un Bruce Nauman, le poids du corps en moins. Sans cesse, Couchot nous invite à un jeu de correspondances, un jeu qui convoque la part la plus éthérée des mathématiques – celle où l'air se raréfie, mais néanmoins euphorise et irrigue l'imagination – et d'autre part, la langue – dans sa plénitude souvent rimbaldienne, « accessible (...) à tous les sens » et qui les fait fusionner tous comme dans un magma primordial. Et pourtant, de tout cela, surgit un ordre,

une sérénité, un équilibre affirmé où l'implacable justesse d'une équation rencontrerait la leçon épiphane de l'alchimie. Tout dans son œuvre n'est qu'élucidation du mystère, comme aux premiers temps de l'art, puis à la Renaissance, lorsque les arts et la science ne formaient qu'un, n'étaient que les deux bras armés d'une même quête originelle de sens. « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », pourrait reprendre Pascal Couchot, cet opiniâtre fabricant de clefs qui marche en tête de sa parade.

Pascal Couchot is an artist. This assertion seems superfluous for someone who is willing to submit his work to the critical judgement of a professional jury, moreover in the context of a Salon dedicated to accompany or emphasize emerging new talents. In fact, Couchot is an affirmed artist, despite the leanness of his CV as concerns art. For three decades – after studying at the Beaux-Arts, which destined him to a mapped-out career, and then dabbling as a gallery assistant alongside another assistant who has since become famous, namely Emmanuel Perrotin – having organized his life to prepare for a linear path on the whole, he changed course and embarked on a career that could have diverted him from art forever. However, it was rather the beginning of a time of maturation, of tireless experimentation even. Which contradicts the myth of the precocious artist, of the budding talent born out of a spontaneous generation, affirming instead that becoming an artist is not like learning to drive; therefore sparing us his off-the-road turns and his first babbles. Observing this trajectory, one would be inclined to consider that an artist is such because they have been fighting their whole life to become one.

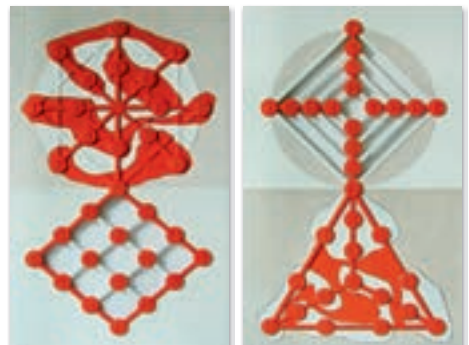
Pascal Couchot had, in fact, taken a steep path, where time and space become both the subjects and objects of his quest. To say that he makes mathematical objects would be simplistic, as they exceed their assigned function. To say that he is a worthy heir of Fluxus, a turbulent offshoot of La Monte Young and Maciunas, a minion of Stockhausen or Reich, would not exhaust the ability to produce poetry that his work

possesses, nor the tireless and painstaking work on the material that characterizes it. He would take us on a path overlooking the metaphysical geometry of James Lee Byars and the questioning abilities of Bruce Nauman, except for the body weight. Couchot constantly invites us to draw comparisons, an exercise that summons on one hand the most ethereal part of mathematics, where the air is thin and yet fertilizes and irrigates the imagination; on the other hand, language in its Rimbaud-like plenitude, “accessible (...) to all the senses” and that makes them amalgamate as in a primordial magma. Yet from all of this arise order, serenity, and a balance where the relentless accuracy of an equation meets the epiphany lesson of alchemy. Everything in his work is an explanation of mystery, like in the early days of art, and then in the Renaissance, when art and science were a single entity, the two armed branches of one original search for meaning. “I have only the key to this wild parade,” might conclude Pascal Couchot, this stubborn key maker who walks at the front of his parade.

1 – *Sans titre*, 2014
 Technique mixte, 220 x 170 x 20 cm
 2 – *Sans titre*, 2014
 Technique mixte, 160 x 120 x 80 cm

3 – *Le Bateau ivre*, 2013
 Technique mixte, 220 x 180 x 10 cm
 4 – *Sans titre*, 2014
 Technique mixte, 230 x 180 x 40 cm
 5 – *Diptyque*, 2014
 Acrylique sur bois, 115 x 200 cm

1 | 3 |
 2 | 4 |
 5 |



1 – Les Idoles, 2014

Peinture acrylique sur veste en coton, dimensions variables

2 – Exhumation, 2014

Sol surélevé, moquette, bois, haut-parleur, amplificateur, lecteur CD, dimensions variables

3 – Oui Non, 2014

Technique mixte, 90 x 70 x 65 cm

4 – Buffet, 2012

Technique mixte, dimensions variables

5 – Humeurs, 2014

Sang, salive, larme, sueur, sperme, urine, sébum, excrément, cérumen, mucus nasal, billes de verre soufflées, dimensions variables

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Élia David

par Alexis Jakubowicz



Spleen et Idéal

Tiens-bon, N'aie pas peur, Je crois en toi, Faut y croire, Il faut du temps, Espère et Ne perds pas le feeling. Mis bout à bout, les titres de ces *Disques de soutien* réunis en 2014 par Élia David écrivent un étrange discours, chanté à l'unisson par des gloires oubliées de notre Variété. Alec Mansion, Marie Christine, Eric Beauclair, Mike Alison : leurs visages, cadrés serrés sur les jaquettes de leurs vinyles respectifs, sont les émanations *star 80* de *La Madeleine à la veilleuse* (1642). À voir la pénitente de Georges de La Tour « le menton dans les mains » comme aurait dit Baudelaire, l'envie nous prend d'avoir ce geste duchampien d'écrire sous la merveille *La vie n'est pas tous les jours facile*, un titre de Michel Vallier – celui-là même qui paraît-il animait Casimir. Le rapprochement n'est pas un canular, mais une manière d'entrer dans l'univers d'Élia David, qui dresse au Salon de Montrouge une galerie de portraits entre le spleen et l'idéal. La référence aux poèmes de Baudelaire se fonde sur la mélancolie qui se dégage à chaque instant des œuvres de l'artiste, offertes au culte des célébrités déchues, mort-nées ou incomprises. Ces vedettes, Élia David les nommerait volontiers *stars*, façon de rappeler que des étoiles nous provient une lumière plus ou moins vive, qui peut, même quand on croit la distinguer, être éteinte déjà.

Cette mélancolie est inhérente à la célébration de l'ego que l'Antiquité plaçait dans le miroir, le classicisme dans la peinture, la modernité dans la photographie, nos parents dans la télévision et nous dans l'Internet. À quoi ressemblerait le trombinoscope de l'humanité si ce n'est à Facebook vraiment, une foire aux vanités où les mots, les talents, les sentiments de tous sont dignes de postérité. La *Mélancolie au Miroir*, étude de Jean Starobinski sur les tourments des poètes saturniens, se fracasse bel et bien sur « la sottise de la multitude », la « société immonde qui se rue, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image »¹. Rien n'est si violent dans le travail d'Élia David, mais on ne peut qu'y penser en voyant ses *Humeurs* (2014) où ne manque que la bile noire, autrement dit le *spleen*. C'est contre la quête de l'idéal que l'apathie résiste et qu'elle se met en scène dans une séance de *Pose* (2012)

qui accomplit le cauchemar de Baudelaire, de voir le regardeur se regarder en train de se faire voir. Une autre forme de selfie en somme, précédée par une *Introduction*, chasse à l'homme et ses fantômes en sel d'argent, qui hantent, disons-le en deux mots, les photo-matons ! La gloire est un transport, suggère Élia David, dont la plupart des passagers, à l'instar du jeune garçon en veste jaune cadré les yeux barrés dans un *méto* (*Sans titre*, 2010), finissent aux objets trouvés. Gare à ceux qui comme dans la chanson de Parasol tentent leur chance coûte que coûte : bêtes à manger du foin, ils risquent de se trouver pendus entre le groin de Toby, le cochon qui sait lire, et les ventouses de Paul, oracle d'Oberhausen et grand prophète de la Fifa.

(1) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « Le Public Moderne et la Photographie », in *Baudelaire, Critique d'art*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 277-278.

Spleen and the Ideal

Tiens-bon, N'aie pas peur, Je crois en toi, Faut y croire, Il faut du temps, Espère et Ne perds pas le feeling. Taken together, the titles of these *Disques de soutien* gathered in 2014 by Élia David write a strange speech, sung in unison by the forgotten glories of French variety. Alec Mansion, Marie Christine, Eric Beauclair, Mike Alison: their faces, framed tight on the covers of their respective LPs are the *star 80* emanations of *La Madeleine à la veilleuse* (1642). To see Georges de La Tour's penitent "chin in her hands", as Baudelaire would have said, we are seized by the desire to carry out this Duchampian gesture of writing at the bottom of the masterpiece *La vie n'est pas tous les jours facile* (Life is not always easy), a text by Michel Vallier - the same one that enthused Casimir, apparently. This association is not a mystification, but a way to get into Élia David's world, who at the Salon de Montrouge will show a gallery of portraits caught between the spleen and the ideal. The reference to Baudelaire's poems is visible in the sense of melancholy that unflinchingly emerges from the artist's works, devoted to the cult of fallen, stillborn or misunderstood celebrities. These celebrities, Élia David would happily call them "stars", a way of reminding us that the more or less

bright light that comes to us from the stars might be extinct already, even as we are looking at it.

This melancholy is inherent in the celebration of the ego that antiquity placed in the mirror, classicism in painting, modernity in photography, our parents in the television, and ourselves, in the Internet. What would the rogue's gallery of mankind resemble if not Facebook really, a vanity fair where everybody's words, talents and feelings all are worthy of posterity. Melancholy in the mirror, an essay by Jean Starobinski on the torments of the Saturnine poet indeed smashes right onto "the stupidity of the multitude", the "vile society that rushes, like a single Narcissus, to contemplate its trivial image."¹ Nothing is as strong in the work of Élia David, but it is impossible not to think of Baudelaire when looking at his *Humeurs* (2014), which lacks only the black bile, in other words, the *spleen*. It is against the pursuit of the ideal that apathy resists and is put centre stage in *Pose* (2012), realizing Baudelaire's nightmare to see the viewer looking at himself while he is showing himself to the gaze of others. In short, another form of selfie, preceded by an *Introduction*, a chase after man and his ghosts in silver salts which haunt – let us say it in two words – the photo-jailers! Glory is a journey, suggests Élia David, where most passengers, like the boy in a yellow jacket with his eyes crossed in an underground train (*Sans titre*, 2010), end up at the lost and found. Watch out for those who, like in the song Parasol, try their luck at all costs: animals to eat hay, they may find themselves hanging from Toby's snout, the pig who can read, and Paul's suction cups, the oracle of Oberhausen and FIFA's great prophet.

(1) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, "Le Public Moderne et la Photographie", in *Baudelaire, Critique d'art*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 277-278.

Énora Denis

par Alexis Jakubowicz



Éloge du Tumblerisme

L'installation d'Énora Denis au Salon de Montrouge se nourrit de sa pratique de graphiste. Non pas qu'elle se fonde sur les règles de composition ou de communication strictes du graphisme, mais qu'elle en constate l'extrême dissémination pour la circulation d'objets d'information et de culture. Son travail d'artiste prospère sur la démocratisation, voire la banalisation de son travail alimentaire. C'est dire que l'un s'enrichit à mesure que l'autre, vidé de sa substance par la multiplication des outils, passe à la portée de tous.

Avec l'apparition des premiers logiciels grand public de traitement des images comme Aldus PageMaker en 1985, les graphistes se sont trouvés comme les réalistes, 120 ans plus tôt, face à l'invention de la photographie. À bien des égards, le cas de conscience des professionnels s'est exprimé depuis en termes politiques. Dans une conversation avec Ellen Lupton, curatrice au Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum de New York et auteure en 2006 d'un ouvrage intitulé *Design It Yourself*, le critique Steven Heller affirme que la démocratisation des outils informatiques fait perdre aux artistes le statut d'élite dont ils tirent leur crédibilité. Aussi, pour la première fois dans l'histoire, ceux qui produisent des formes utilisent les mêmes appareils que ceux qui les reçoivent. Cette concomitance favorise la naissance d'un écosystème de consommateurs où l'on ne distingue ni professionnels ni profanes, à l'intérieur duquel chacun doit en permanence redéfinir sa place.

Cette ambiguïté sur le statut des images et de leur manipulation, Énora Denis l'accueille à bras ouverts. Fille d'Internet et du *tumblerisme* – qui consisterait pour une pratique artistique ou curatoriale à créer sur demande les conditions de sa propre diffusion –, l'artiste multiplie les poncifs avec brio. La *Tapisserie Gouvernementale* (2014), forcément outrancière, à laquelle s'accrochent ses hackings visuels, opère comme un hiatus révélant à la fois l'appropriation du spectacle par le champ politique et sa dissolution, consécutive, dans les domaines de l'information et de la communication. Comme le message est le médium, Énora Denis persiste et signe avec *Pierre, Ciseaux, Plaque* (2014), une collection

de scènes d'inaugurations officielles où l'on voit le pouvoir irrémédiablement tourner en boucle, effectuer des gestes de communication normés sur un écran de télévision – dont on pourrait couper le cordon comme s'il s'agissait d'un ruban tricolore. L'ensemble se décline en espace standard de pratique démocratique où l'architecture des supermarchés, agoras consommatiques, est sacralisée comme les motifs du Piranèse (*Supers*, 2014) ; où les *Encombrants* (2013), mystérieusement numérotés, font collection. Transposés sur des cartes postales – Antiquité de l'âge communicationnel – les rebuts trouvent un allié logique sous l'enseigne de l'*eGgloo*, pastiche désarticulé d'un Google transformé en décharge publique. Quant à savoir *Où sont les femmes* dans cette vaste machine à se faire voir le monde, la presse traditionnelle semblerait les avoir cantonnées aux pages de publicité. Énora Denis ne s'en offusque pas, elle joue. N'y a-t-il pas plus de *bits* dans sa *Game Girl* (2014) que dans n'importe quel Game Boy ?

In praise of Tumblerism

Énora Denis' installation at the Salon de Montrouge is informed by her graphic work. Not because it relies on the rules of composition or communication proper to graphics, but rather as a confirmation of its capillary dissemination for the circulation of information and cultural objects. Her work as an artist thrives on democratization, that is, the trivialization of her day job. In other words, one is enriched as the other is deprived of its substance by the proliferation of tools and made accessible to anyone.

When consumer image processing software like Aldus PageMaker first became available in 1985, designers found themselves in the same position as the realists when faced with the invention of photography 120 years ago. In many ways, the professionals' ethical dilemma has since found an expression in political terms. In a conversation with Ellen Lupton, the curator at the Cooper-Hewitt - Smithsonian Design Museum in New York in 2006 and author of a book entitled *Design It Yourself*, critic Steven Heller argued that the democratization of IT tools caused artists to lose the elite status from which

they derived their credibility. Also, for the first time in history, those who produced forms used the same machines as those who received them. This coincidence favoured the birth of an ecosystem of consumers where there is no distinction between the professional and the non-professional and within which everyone must constantly redefine their place.

Énora Denis welcomes this ambiguity on the status of images and their manipulation with open arms. A young woman attuned to the age of the Internet and of *tumblerism* – which for an artistic curatorial practice would mean creating the conditions for its own dissemination on demand – the artist brilliantly replicates clichés. The inevitably outrageous *Tapisserie Gouvernementale* (Governmental Tapestry, 2014), with its visual hackings, acts as a hiatus revealing both the political class' appropriation of spectacle and its consecutive dissolution in the realms of information and communication. Since the medium is the message, Énora Denis insists with *Pierre, Ciseaux, Plaque* (Rock, Scissors, Plaque 2014), a collection of official inauguration scenes where we see power forever looping and acting out a set of standardized communicative gestures on a TV screen – of which we could cut the cord as if it were a red, white and blue ribbon. The set portrays typical spaces of democratic practice where the architecture of supermarkets, the agora of consumerism, is as sacralized as Piranesi's motifs (*Supers*, 2014); where the mysteriously numbered *Encombrants* (Bulky, 2013), make up a collection. Transferred onto postcards – the antiquities of the communicational age – dead letters find a logical ally under the *eGgloo* banner, disjointed pastiche of Google turned into a landfill. As to knowing *Où sont les femmes* (Where are the women) in this vast machine to be shown the world, the mainstream press seems to have confined them to the advertising pages. Énora Denis is not offended, she is having fun. Aren't there more *bits* in her *Game Girl* (2014) than in any Game Boy?

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Tapiserie gouvernementale (Édition Ayrault 1)*, 2012 (détail)
Impression sur papier peint, dimensions variables

2 – *Au-delà du virtuel*, 2011
Photographie numérique, dimensions variables
3 – *Inaugurations (série "Ciseaux")*, 2014 (détail)
Impression jet d'encre sur papier blanc, dimensions variables

4 – *Super Champion*, 2014
Mine de plomb sur papier, 36 x 48 cm
5 – *Politiques communes (pages 114 et 115)*, 2013 (détail)
Livre, impression en noir et blanc, 190 pages, 20 x 13 cm

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



1 – Digital Stretcher Studies X8, 2015
Pigments acryliques et solutions chimiques sur
toile, 90 x 135 x 10 cm
2 – Digital Stretcher Studies X2, 2014
Pigments acryliques et solutions chimiques sur
toile, 85 x 95 x 10 cm

3 – Digital Stretcher Studies X6, 2014
Pigments acryliques et solutions chimiques sur
toile, 93 x 85 x 10 cm
4 – Balance, 2014
Pigments acryliques et solutions chimiques sur
toile, bois, dimensions variables

**5 – Digital Stretcher Studies VIII
H24/2**, 2014
Pigments acryliques phosphorescents et solu-
tions chimiques sur toile, 90 x 82 x 10 cm

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



Valentin Dommanget

par Alexis Jakubowicz



La fibre optique

Il faudrait n'avoir jamais posé les yeux sur un kiosque à journaux pour ignorer que la peinture est à la mode. Les magazines spécialisés décrivent un retour prodigieux, qui oscille, c'est selon les saisons, entre la figuration et l'abstraction, comme il pourrait en être des vestes en jean contre des perfectos. Ce *comeback*, par définition promis à la redécouverte de noms et de courants que nos illustres prédécesseurs ont péché d'ignorer, nourrit non pas la chasse aux peintres d'aujourd'hui, mais à ceux de demain, qui s'emploient sans fureur aux mêmes pensées qu'hier. Si la peinture contemporaine est promise à un brillant passé, ce n'est pas dans les frontières où on la veut tenir. L'œuvre de Valentin Dommanget, qu'on voudrait livrer aux prescripteurs de l'art *post-post-post* en invoquant le sacro-saint numérique, ne peut être abordée ni par la forme ni par l'outil sans qu'en soit affiché l'historique.

Si comme l'écrit Jean-Louis Déotte « ce sont les appareils qui essentiellement génèrent la poéticité d'une époque »¹, la nôtre est une anthologie et Dommanget en signe la couverture. Les *Digital Stretcher Studies* qu'il présente à Montrouge résultent des torsions qu'il impose aux châssis par hasard avec un logiciel de modélisation vendu « convivial et flexible ». Les motifs appliqués aux dessins sans desseins proviennent du *Suminagashi*. Cette technique de papier marbré, acquise à l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués, était jusque lors demeurée confinée dans les limites d'un savoir-faire précieux. Comme elle rencontre ici la *logicialisation* de masse, la critique en fait une seule et même lecture à coup de « bugs », d'« octets » et de « glitches ». Il devient impossible de dire lequel du peintre ou de l'informate mérite le nom d'artiste.

La frontière entre les arts et les pratiques digitales se liquéfie à la surface des *Digital Stretcher Studies*. Cette peinture se trouve embrigadée dans une nouvelle campagne de libéralisation, basée comme à la Renaissance sur l'union des peintres et des poètes. L'écrivain Kenneth Goldsmith, qui à grands coups d'éclat enseigne la navigation Web comme source d'expression créative, a récemment plaidé pour l'émergence d'une théorie de l'*ut pictura poesis* post-internet, qui tiendrait

peinture et poésie contemporaines dans une « méléée atemporelle », où coexisteraient toutes les histoires de l'art. C'est là précisément que se niche Valentin Dommanget, dont les châssis sont leur propre historique, obtenus au hasard du curseur. Tendues sous des formes *seamless*, ses œuvres sont des toiles de fonds d'écran, fibre, filtre et flux, appliquant à la peinture la poésie du langage informatique : disjonctif, compressé, sans cesse décontextualisé et surtout *couper-collable*.

(1) Jean-Louis Déotte, « Flusser : L'appareil et l'œuvre d'art », in *L'époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2004, p.109.

Optic fibre

We would have to have never laid eyes on a newsstand to be unaware of the fact that painting is fashionable. Specialist magazines talk of a prodigious return, which oscillates between figuration and abstraction depending on the seasons, just like denim jackets versus leather Perfectos. This comeback, by definition committed to the rediscovery of names and currents that our illustrious predecessors dared to ignore, fuels the chase not for the painters of today but for those of tomorrow, who are devoting themselves without *furor* to yesterday's ideas. If contemporary painting is pledged to a brilliant past, it is not within the boundaries that were assigned to it. The work of Valentin Dommanget, which we would like to present to prescribers of *post-post-post* art by invoking the sacrosanct digital technology, cannot be addressed by either form or tool without clarifying its background.

If, in the words of Jean-Louis Déotte, “the poetics of an era is essentially generated by machines”¹, ours is an anthology and Dommanget has signed its cover. The *Digital Stretcher Studies* that he is presenting at Montrouge are the results of the random twists he has imposed on the stretchers by means of modelling software boasting “friendly and flexible” characteristics. The patterns applied to these unintentional drawings come from the *Suminagashi* technique. This marbling technique, which he studied at the French National School of Applied Arts, had until then remained

confined within the limits of a valuable skill. As it encounters here mass “softwarisation”, art criticism interprets it from one and the same point of view by referring to “bugs”, “bytes” and “glitches”. It becomes impossible to say whether the painter or the infonaut deserves to be described as an artist.

The boundaries between the arts and digital practices are liquefied on the surface of the *Digital Stretcher Studies*. Painting is enlisted in a new liberalization campaign based on the union of painters and poets, like in the Renaissance. The writer Kenneth Goldsmith, an enthusiastic proponent of web browsing as a source of creative expression, recently called for the emergence of a post-Internet *ut pictura poesis* theory that would cast painting and contemporary poetry in an “atemporal free-for-all” where all the histories of art would coexist. This is precisely the collocation of Valentin Dommanget's work, whose chassis obtained randomly by means of a cursor are their own historical background. Stretched to seamless shapes, his works are paintings of screen wallpapers, fibre, filter and flux, applying the poetry of digital language to painting: disjunctive, compressed, constantly decontextualized and especially *cut and pasted*.

(1) Jean-Louis Déotte, « Flusser : L'appareil et l'œuvre d'art », in *L'époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2004, p.109.

Kenny Dunkan

par Eva Barois De Caevel



TRANSFORMERS

Kenny Dunkan a acheté des centaines de petites Tours Eiffel, de celles qu'on nous vend dans la rue, que les touristes achètent (certainement) : ces Tours Eiffel brillantes, un peu stupides, qui peuvent servir de porte-clefs, qui ne servent pas à grand-chose, sinon à célébrer qu'on y a été – oui – à Paris. On se fiche bien de qui les vend, ces Tours Eiffel.

Je sais que Kenny les a achetées parce qu'elles étaient brillantes, et que lui, comme une pie, il est fasciné par les objets, quand ça brille, quand ça «couleur» et alors il a bâti cet incroyable déguisement, cette veste de parade, ce bouclier clinquant, sonore, fait de ces Tours Eiffel multipliées. Kenny aime les objets ; il a d'abord pensé à eux.

Kenny dit que son art vient de la fête, en Guadeloupe, des chars du carnaval et des parades. Ce qu'il fait aux objets ça les active ; ça les active pour un spectacle qui n'arrive pas toujours. Kenny est allé devant la Tour Eiffel, la vraie, la grande, celle de Paris. Il a enfilé la veste et il s'est mis à danser.

Kenny danse bien. On voudrait tous danser, là tout de suite, en le regardant. Mais ce n'est pas ça qu'on voit. On voit que tous se sont arrêtés, qu'ils ne comprennent pas : leurs regards vont du Noir qui danse aux Noirs qui vendent ; ils vont des Tours Eiffel-armure aux Tours Eiffel-fardeau. Ils filment, ils filment, c'est tout ce qu'ils peuvent faire parce qu'ils ne comprennent pas.

Kenny s'en moque, il danse avec innocence et bonheur, avec Cutty Ranks à fond dans les oreilles. Et les Tours volent. Les Africains, je dis africains parce que noirs, je n'en sais rien, noirs comme lui : ils se sont arrêtés aussi. Les Tours Eiffel, les leurs, pèsent lourd et se vendent pour un euro.

Les Tours Eiffel volent et ils les ramassent ; qu'est-ce qu'il fait ce type ?

Kenny ne fait rien d'autre que ce qu'il croit bon de faire avec les objets, bon de faire *pour* les objets, et pour lui, et peut-être pour nous. Il m'a dit que le jour de *UDRIVINMECRAZ* (c'est le titre de la vidéo qui capture l'activation de la veste), il se sentait un peu triste, triste de Paris. Paris

qu'il avait voulu et qui l'accablait parfois. Un peu, il y a des jours...

Il fait morne sur l'esplanade.

Les jambes et les bras de Kenny vont dans tous les sens, on dirait un petit oiseau, on veut, on veut, de cette liberté de mouvement pour tous.

Ce qu'on retient du geste que vient de faire Kenny, c'est son pouvoir de transformation. Kenny est un transformateur. Il est tendre avec les objets, il est habile. Il coud, il sculpte, il forge, il transforme. S'il ne transforme pas, il fait glisser les objets : il les agence, tels quels, et ça leur déplace le sens. Tout cela jusqu'à rendre les objets meilleurs, jusqu'à rendre les objets bons : jusqu'à ce qu'ils nous parlent de sa grand-mère (*Didi*, 2013), de la nature qui lui manque (*Dépression tropicale*, 2014), du capital qui nous violence (*Knife Just Do It*, 2014), des inégalités qui nous blessent (et pour ça, il danse et il ne commente pas, lui, il est joyeux).

TRANSFORMERS

Kenny Dunkan bought hundreds of small Eiffel Tower reproductions, the kind we find for sale in the streets and are (perhaps) bought by tourists: these glittering, slightly silly Eiffel Towers that can be used as a key ring or do not serve much of a purpose except that of celebrating – yes indeed – a Parisian holiday. We don't really give a hoot who the people that sell them are.

I am sure that Kenny bought them because they glitter, and like a magpie, he is fascinated by sparkling, colourful objects; hence this incredible disguise, this parade outfit, this loud, flashy shield made up of the multiple Eiffel Towers. Kenny loves objects; they were his first thought.

Kenny says that his art comes from the parades of carnival floats in Guadeloupe. What he does with objects brings them to life, activating them for a show that sometimes does not take place. Kenny went to the Eiffel Tower, the large, real one in Paris. He put on the jacket and started dancing.

Kenny is a good dancer. Looking at him would make anybody want to join him there and then. But then we don't see it happening. They are all standing still, they do not understand: their gaze goes from the black man dancing to the black men selling, from the Eiffel Tower-armour to the Eiffel Tower-burden. They film and film the scene, that's all they can do, because they do not understand.

Kenny doesn't care. He dances innocently and joyfully, with Cutty Ranks resounding in his ears. And the Eiffel towers fly about. Africans, and by that I mean black people, black like him, are standing still too. Their Eiffel Towers are heavy and they sell for 1 Euro.

The Eiffel Towers fly about and they catch them; what is this guy doing?

Kenny simply does what he believes is a good thing to do with objects, a good thing to do for the objects, and for him, and perhaps for us. He told me that on the day he made *UDRIVINMECRAZ* (the title of his video capturing the activation of the jacket) he was feeling a bit sad, sad with Paris. The city that he had wanted and that sometimes oppresses him.

The esplanade is gloomy.

Kenny throws his limbs around like a small bird, indeed we would wish for everybody to have the same freedom of movement.

What we retain of Kenny's action is its transformative power. Kenny is a transformer. He is tender with objects, he is skilled. He sews, sculpts, forges, and transforms. If he doesn't transform them, he makes objects shift: he assembles them as they are, and displaces their meaning. And this he does until he makes the objects better, and good: until they tell us about his grandmother (*Didi*, 2013), about nature, which he misses (*Dépression tropicale*, 2014) about the violence of capitalism (*Knife Just Do It*, 2014) about the inequalities that offend us (and for this reason, he dances without saying a word himself, he is full of joy).

Soutiens : ADAGP – Copie Privée, La Générale en Manufacture

1 – *UDRIVINMECRAZ*, 2014
Vidéo-performance, 8 min. 34 sec.
2 – *Dépression Tropicale*, 2014
Technique mixte, 160 x 150 x 80 cm

3 – *PARADE*, 2014
Technique mixte, dimensions variables
4 – *PARADE*, 2014 (détail)
Objets brodés, dimensions variables
5 – *Knife Just Do It (SwOUCH!)*, 2014
Bois, métal, 25 x 50 x 3 cm

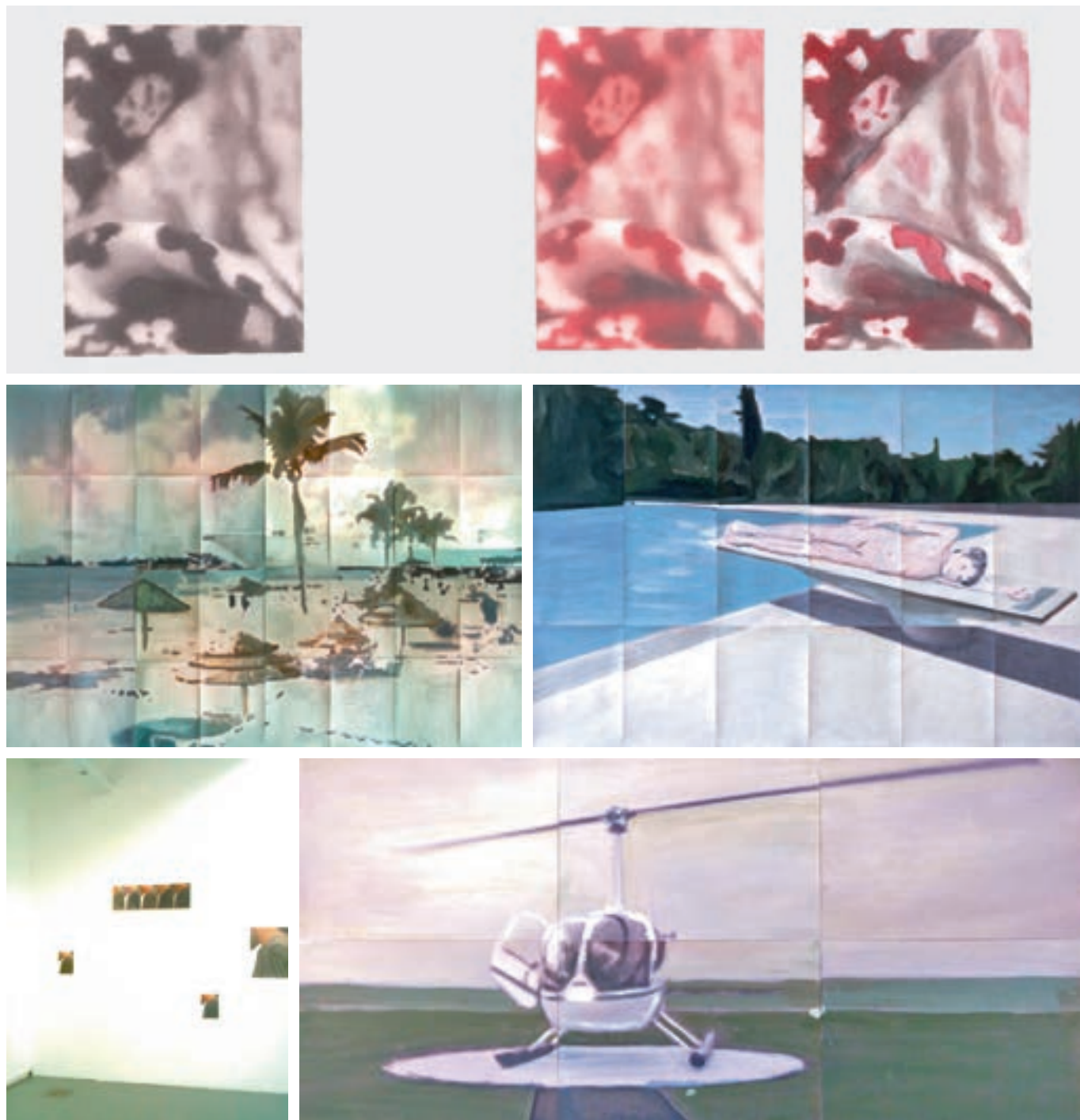
1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



1 – *Betty en 3*, 2014 (détail)
Huile et impression sur papier, dimensions variables
2 – *In comes in waves*, 2015
Huile et impression sur papier, 119 x 168 cm
3 – *Sans titre*, 2014 (détail)
Huile et impression sur papier, dimensions variables

4 – *Laying*, 2014
Huile et impression sur papier, 90 x 126 cm
5 – *Paysage en 6*, 2014
Huile et impression sur papier, 42 x 90 cm

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



Caroline Ébin

par Michel Poitevin



Être artiste, c'est aller au-delà de la stricte application d'une technique apprise parfois spontanément ou plus habituellement dans une école. Ce peut être aussi l'expression de sa propre histoire. La plupart d'entre nous utilisent la voie rectiligne de la vocation première, une formation, une activité professionnelle, une vie de travail, le tout dans une logique unitaire. Ce processus ne correspond pas à Caroline Ébin. Elle a choisi un parcours plus mélangé, pour ne pas dire plus étonnant. L'ESSEC dans les années 90, puis Arthur Andersen et Ernst & Young, un des principaux cabinets d'audit financier, l'un des Big Four de la profession. Puis comme le font la plupart de ces « forts en thème », elle choisit l'entreprise. Caroline est alors une véritable *executive woman*. Mais le goût de l'art la fera bifurquer vers l'ESÁ (École Supérieure d'Art de Tourcoing). Ce périple réalisé, la voilà au terme du premier tiers de sa vie active sur un autre marché, celui de l'art.

Elle a choisi la peinture qui est, dit-elle, « une forme de résistance ». Pas la peinture de chevalet, bien sûr, ni celle, classique, faite d'après une esquisse ou une projection. Non, son travail est comme son histoire, structuré, appliqué, raisonné. L'œuvre finale, celle donnée à voir, est l'objet d'un parcours tumultueux où chaque étape pourrait être ressentie comme un questionnement, une remise en cause, un équilibre précaire. Mais revenons au fait. Tout commence par une photo prise avec son téléphone qui lui permet de saisir l'instant, le mouvement, et qui sera ensuite agrandie. La qualité n'a pas d'importance puisqu'elle précise dans ses écrits : « La photo n'est pas mon modèle ; son impression dégradée, pixélisée, est mon support. »

Mais ensuite, impossible ou difficile d'imprimer ses dimensions. Alors l'image est sectionnée, fractionnée, morcelée en format A4 dans le silence numérisé de son ordinateur. Chaque fraction se révèle en noir et blanc ou en couleur avec une imprimante jet d'encre. Puis feuille à feuille, sans vision d'ensemble, elle peint intensément comme s'il s'agissait d'un tableau unique et ultime. Le temps suivant est celui du rassemblement. Les feuilles s'ordonnent selon le sujet, tels des rectangles dans une mosaïque ordonnée. Il reste à choisir le moyen d'exposer et de

présenter l'œuvre achevée : des épingles sur une cimaise, de la patafix, ou bien de manière plus définitive un marouflage sur toile ou sur medium. L'avantage des premières solutions, moins radicales, est de permettre de ranger l'ensemble des feuilles dans un dossier puis de se déplacer avec une œuvre de grand format. À l'heure du numérique, de la tablette et du smartphone, l'amateur voyage, munie de ses feuilles peintes qui s'empilent si simplement et se déploient élégamment dans l'espace privé ou public.

La qualité des sujets, qui concourt à l'excellence du procédé, le confirme. Elle a peint en miroir les visiteurs de la FIAC regardant des œuvres. Le fera-t-elle pour les visiteurs du 60^e Salon de Montrouge ?

Being an artist is to go beyond the mere application of a technique, at times self-taught, or more usually, learnt at school. It can also be an expression of one's own history. Most of us follow the straight path of the first vocation, an education, a job, a life of work, all in a unitary logic. Caroline Ébin did not follow this course. She chose one that was more mixed, if not more surprising. First the ESSEC in the 90s, and then Arthur Andersen and Ernst & Young, a leading financial audit firm, one of the Big Four in the field. Then, as most of these brilliant minds do, she chose the world of business. Caroline is a real woman executive. But the taste of art would make her stray towards the Art school ESÁ (École Supérieure d'Art of Tourcoing). And once this journey was completed, at the end of the first third of her working life here she is in another market, that of art.

She chose painting, which, she says, is "a form of resistance". Not easel painting, of course, nor the conventional one based on a sketch or projection. No, her work is structured, applied, and reasoned, just like her personal history. The final outcome, the work offered to our gaze, is the object of a tumultuous journey where every step could be viewed as a reassessment, a questioning, a precarious balance. But let us get back to the point. It all starts with a photograph taken

with her phone that allows her to seize the moment, the movement, and which will then be enlarged. The quality does not matter since, as she points out in her writings: "The photograph is not my model; its faded pixelated print is my support."

But the size makes it hardly possible, or down right impossible to print. Therefore the image is cut, split, and broken up into the A4 size format in the digitized silence of her computer. Each section is revealed in black and white or in colour by an inkjet printer. Then sheet by sheet, without an overall vision, she paints intensely as if it were a unique, final painting. Subsequent time is devoted to reassembling. The sheets are arranged by topic, like rectangles in an orderly mosaic. The only thing left to decide is how to display and present the finished work: pins on a chair rail, Blu-Tack, or more definitively marouflage on canvas or on a support. The advantage of the first, less radical solutions, is that all the sheets can be stored in a folder, thus making a large-scale work more portable. In the era of computers, tablets and smartphones, the non-professional artist travels with her paintings so simply and elegantly piled up, which can be similarly spread out in a private or public space.

The quality of her subjects, which contributes to the excellence of the process, confirms it. She portrayed the visitors to the FIAC in the act of looking at paintings. Will she do the same with the visitors to the 60th Salon de Montrouge?

Alexandre Eudier

par Gaël Charbau



Pour Alexandre Eudier, l'art est un immense terrain d'expériences où se rencontrent artistes et artisans, identités et avatars et où les voyages sont autant d'occasions de réfléchir à la nature de la création artistique à l'heure de la globalisation. Difficile de ranger l'artiste dans une catégorie précise : sa pratique est un déplacement permanent dans les styles, une stratégie d'évitement de l'étiquette où même le nom propre de l'artiste peut se dissoudre. Parmi ses nombreux projets, *Alias* est en effet depuis 2005 une étonnante série dans laquelle Alexandre Eudier invente de toutes pièces des artistes, leurs biographies, leurs démarches et bien sûr leurs œuvres. Pas moins d'une dizaine, parmi lesquels Adeline Rauxède, Jean-François Boulard, Nicolas Blestel ou Adil Nur. Ils et elles sont photographes, peintres, dessinateurs, sculpteurs... Tous faux ou plutôt devrait-on dire « fictifs », car pour la plupart, leur pratique est tout à fait convaincante. L'artiste s'amuse à multiplier les techniques : peinture à l'huile tendance « post-pop art » pour Daniel Rédereaux, photographie plasticienne pour Boubakar Dor, intervention directe sur des œuvres existantes dans l'esprit Dada pour Adeline Rauxède... impossible, pour qui n'en est pas informé, d'imaginer qu'il s'agit là d'un seul et même auteur. Tous ces avatars permettent à l'unique Alexandre Eudier d'éviter l'emprisonnement dans un style, de tenter toutes les expériences et bien entendu de formuler, par la pratique, une certaine réflexion critique en acte sur l'art actuel.

Derrière ses œuvres où pointent souvent l'humour, parfois l'ironie, Alexandre Eudier réfléchit beaucoup à l'univers des formes culturelles dans lequel nous vivons, ainsi qu'à leurs significations politiques. Il se définit lui-même comme « engagé dans une théorie relativiste de la culture » et endosse aussi les rôles du critique d'art ou même du philosophe esthétique, comme lorsque qu'il édite *L'art et le faux*, un essai thématique. Plus récemment, la série photographique « Tribus » réalisée lors d'une résidence à Ouagadougou en 2013 parvient, avec un impact quasi publicitaire, à mettre en images les contradictions de nos sociétés contemporaines. Pour cette série, Alexandre Eudier a confié à des artisans le soin de réaliser des masques à partir de croquis et dessins qu'il leur a soumis. Le masque « Obu », 2013, a ainsi été réalisé à l'aide du savoir-faire traditionnel

d'un sculpteur de masques du Burkina Faso, qui travaille tout autant pour les burkinabè qui souhaitent protéger leurs demeures des mauvais esprits, que pour les touristes friands de masques « souvenirs », un peu adaptés pour l'occasion. « Obu » a exactement la forme d'un gros obus à ailettes, ogive pointée vers le bas... pas exactement le genre d'objet qu'on pose dans un salon sur une étagère... Le grand masque « Guem Boï », 2013, est quant à lui directement issu de l'esthétique de la fameuse Game Boy. Hommage incongru au jeu « Tetris », toute sa hauteur est occupée par les célèbres formes géométriques dont la réalisation a été confiée à un bronzier. Alexandre Eudier a ensuite photographié ces masques, portés par des personnages posant dans des paysages de brousse ou de désert. La qualité de ces objets et photographies, qui mêlent certaines icônes de la culture de masse occidentale avec les savoir-faire les plus traditionnels, pointe avec une grande force esthétique les dissonances sur lesquelles s'endorment nos sociétés confortables : parmi tous ses talents, Alexandre Eudier est aussi dynamiteur de clichés.

For Alexandre Eudier, art is an immense repository of experiences and the meeting ground for artists and craftsmen, identities and avatars where each foray is an opportunity to reflect on the nature of artistic creation in the age of globalization. It is difficult to classify the artist in a specific category: his art is marked by permanently shifting styles and the avoidance of a label where the artist's proper name can dissolve. Among his many projects, *Alias* is indeed an astonishing series began in 2005 in which Alexandre Eudier completely invents artists, their biographies, their efforts, and of course their works. No less than a dozen, including Adeline Rauxède, Jean-François Boulard, Nicolas Blestel or Adil Nur, these are photographers, painters, designers and sculptors... all of them fake, or rather "fictitious", because for the most part their artistic practice is quite convincing. The artist plays humorously with a variety of techniques: "post-pop art"-style oil painting for Daniel Rédereaux, art photography for Boubakar Dor, direct intervention on existing works in the spirit of Dada for Adeline Rauxède...

nobody but the initiated would ever guess that this is one and the same author. All these avatars enable the one and only Alexandre Eudier to escape imprisonment in a style and try a wider range of experiences, while engaging in a critical reflection on contemporary art through his artistic practice.

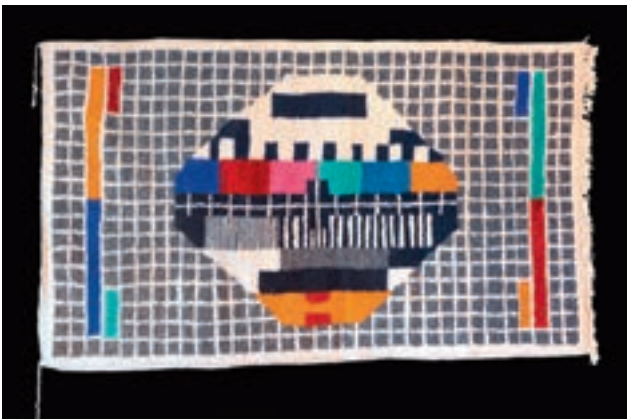
With his works often peppered with humour and sometimes irony, Alexandre Eudier reflects deeply upon the world of cultural forms in which we live and their political meanings. He describes himself as one "engaged in a relativistic theory of culture" and takes on the role of an art critic or even of an aesthetic philosopher, as when he acted as an editor for *Art and the fake*, a thematic essay. More recently, the photographic series "Tribes" realized during a residency in Ouagadougou in 2013 puts in pictures the contradictions of contemporary societies with an aesthetics reminiscent of advertising. For this series, Alexandre Eudier entrusted to a number of craftsmen the creation of masks from sketches and drawings he provided. The mask "Obu", 2013 was achieved with the help of the traditional skills of a mask carver from Burkina Faso, who works for the Burkinabe who wish to protect their homes from evil spirits, as well as for tourists wanting to take home "souvenir" masks, a little adapted for the occasion. "Obu" has the exact same shape of a large finned projectile pointing downwards... not exactly the kind of object that you would find in a living room or on a bookshelf! The big mask "Guem Boï", 2013, is directly inspired by the aesthetics of the famous Game Boy. An incongruous tribute to the game Tetris, it is completely covered with the famous geometric shapes, realized by a bronze sculptor upon commission by the artist. Alexandre Eudier then photographed the masks worn by models posing in a bush or desert landscape. The quality of these objects and photographs, which combine iconic elements of Western mass culture with the most traditional craftsmanship, highlights with great aesthetic power the dissonances to which our comfortable societies turn a deaf ear. Thus among all his talents, Alexandre Eudier is also a destroyer of clichés.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Blaster*, 2012
Photographie numérique, 100 x 70 cm
2 – *Tribu Aghaze*, 2013
Photographie numérique, 80 x 60 cm

3 – *Tapis-mire*, 2014
Tapis en laine noué main, 142 x 260 x 3 cm
4 – *Africa Comics*, 2013
Photographie numérique, 70 x 100 cm
5 – *Tribu Obu*, 2013
Photographie numérique, 80 x 60 cm

112141
3151



1 – L'Invention, 2014

Installation multimédia, dimensions variables

2 – Green Out, 2013 (détail)

Installation multimédia, dimensions variables

3 – L'Invention, 2014 (détail)

Photographie imprimée sur plexiglas diffusant,
70 x 80 cm

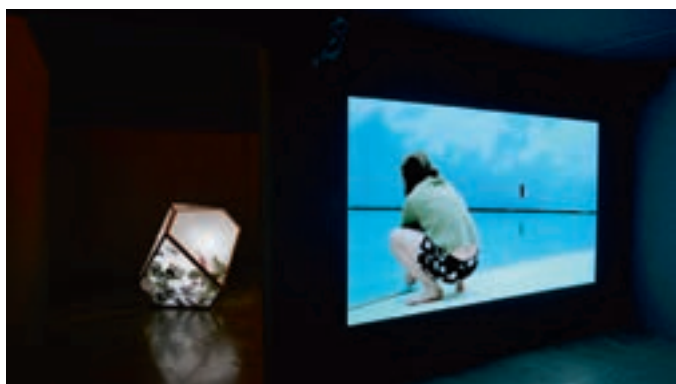
4 – Green Out, 2013

Vidéo, 33 min.

5 – L'Invention, 2014

Vidéo, 5 min.

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



Elsa Fauconnet

par Christian Berst



Avec son installation multimédia *L'Invention*, Elsa Fauconnet nous invite à une rêverie cosmogonique. De celle où le flocon de neige de Kepler dans le ciel pragois flotte parmi les volutes baroques du *Miserere* d'Allegri, tandis que la patrouille de France mime la chorégraphie de son vol, que se déploie l'harmonie des sphères de Pythagore et prend forme le nombre d'or de Pacioli. Tous se tenant à la lisière du jardin géométrique de *L'Année dernière à Marienbad*.

Que peut bien unir ces manifestations du génie humain, quels liens invisibles se tissent entre elles? Il y a là quelque chose de l'idée du divin ou du principe premier qui irriguerait chacun de ces instants.

En ce sens, l'infographiste, à travers la nudité de la structure polygonale, tient un peu du démiurge façonnant les prémices d'une incarnation. L'ascèse de la ligne, du polyèdre, leur élémentarité, ne sont alors pas sans rappeler l'argile originelle, celle qui recèle tous les possibles.

Elsa Fauconnet évoque et, dans le même temps, convoque la sérendipité. L'espère, sans doute. Elle isole des fragments de *beauté*, au sens platonicien, puis les agence comme les pièces d'un échiquier ou le décor d'une tragédie, et – malgré la rigueur du meuble qui les contient – en révèle la grâce mêlée de gravité.

Leurs variantes combinatoires devenant autant de codes capables de révéler une vérité nouvelle, une raison séminale. Et ce mouvement créé par l'artiste donne alors tout son sens au nom de l'installation: *L'Invention*. À savoir, dans son acception la plus ancienne, le fait de découvrir ou d'imaginer quelque chose de nouveau. Mais un nouveau qui aurait les propriétés d'une merveille.

Or, Breton n'affirmait-il pas à juste titre dans *Le Manifeste du surréalisme*: «Le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau»? L'entendait-il, lui aussi, au sens de Platon? Nul ne le sait vraiment, mais on peut aisément supposer qu'Elsa Fauconnet, par ses hybridations et ses symbioses, est traversée par cette quête du merveilleux.

Celui qui siège dans son installation est résolu et entièrement tourné vers le ciel, vers les apogées: Kepler et ses cristaux de glace ouvrant la voie du Tout, la polyphonie d'Allegri tentant de se frayer un chemin vers Dieu, les pilotes d'Alpha Jets perdus dans

leur vertige éthéré, Pythagore écoutant la musique interstellaire, le franciscain Pacioli rêvant à sa *Divina Proportione*.

Tous voués aux limbes, là où le regard à la fois se perd et se cherche. Un au-delà propice à la résolution des énigmes, en dépit – et en raison sans doute – de notre condition terrestre.

Elsa Fauconnet, en cherchant initialement à restituer infographiquement le mouvement des mains, en arrive à proposer ce qui pourrait constituer la préface d'un codex à l'ère du numérique.

With her multimedia installation *L'Invention* Elsa Fauconnet invites us to a cosmogonic reverie. The one where Kepler's snowflake in the Prague sky floats among baroque swirls of Allegri's *Miserere*, while the French flotilla mimes the choreography of its flight, and the harmony of the spheres of Pythagoras and Pacioli's golden number materialize. All at the edge of the geometric garden of *Last Year at Marienbad*.

What can unite these manifestations of the human genius, what invisible bonds are formed between them? It is perhaps some notion of the divine or first principle that fuels each of these moments.

In this sense, through the bareness of the polygonal structure computer graphics acts as something of a demiurge, shaping the beginnings of an embodiment. The asceticism of the line and of the polyhedron, their simplicity, are reminiscent of the original clay, which contains all possible forms. Meanwhile Elsa Fauconnet evokes and at the same time summons serendipity. She hopes to, no doubt. She isolates fragments of beauty, in the Platonic sense, then organizes them like chessboard pieces or the setting for a tragedy, and – despite the rigorous cabinet that contains them – reveals their grace mixed with gravity.

Their combinatorial variants become as many codes capable of revealing a new truth, a seminal reason. And this movement created by the artist then gives full meaning to the name of the installation: *L'Invention*. Namely, in its oldest sense, the fact of discovering or imagining something new. But a novelty that would have the properties of a marvel.

Didn't Breton rightly state in the Manifesto of Surrealism: "The marvellous is always beautiful, anything marvellous is beautiful, in fact only the marvellous is beautiful"? Did he intend it in the same sense as Plato? No one really knows, but one can easily assume by her hybrids and symbioses that Elsa Fauconnet is animated by the quest for the marvellous.

Whoever sits in her installation is firmly and completely turned towards the sky, towards apogees: Kepler and his ice crystals paving the way to the Whole, Allegri's polyphony seeking to carve its path to reach God, the Alpha Jets pilots lost in their ethereal heights, Pythagoras listening to interstellar music, the Franciscan Pacioli dreaming up his *Divina Proportione*.

All dedicated to limbo, where the gaze loses itself and searches for a bearing at the same time. A beyond conducive to solving puzzles, despite – and probably by reason of – our human condition.

From an initial attempt to reproduce hand movement through computer graphics, Elsa Fauconnet achieves what could be the preface to a codex of the digital era.

Mélanie Feuvrier

par Vincent Labaume



Parlons travail

Jeune diplômée des Beaux-Arts de Paris, Mélanie Feuvrier pratique une photographie essentiellement objective et descriptive. Recourant le plus souvent au studio pour ses prises de vue, elle ne dédaigne pas non plus les reportages photographiques en extérieur, non sans reconduire toutefois une visée esthétique épurée d'artefacts industriels, à l'instar de sa série de vues, réalisée en 2012, de lotissements familiaux flambant neufs. Élève d'Éric Poitevin, elle a retenu de son travail la recherche dépouillée d'une présence physique concentrée, avec laquelle elle investit les conventions et codes visuels des publications populaires et commerciales. Son dernier travail, qui s'inspire plus particulièrement des images de catalogues de maisons d'outillage pour professionnels, montre une série d'images frontales sur fond blanc d'un modèle masculin revêtu de diverses tenues de chantier, déclinant en gros plans, portraits et plans moyens, des attitudes et postures de démonstration à peine démarquées de ces catalogues : ajustage de lunettes, placement de mousses auditives, réglage de lanière de casque, tenue de réglage, port manuel de viseur... À première vue, rien ne semble départir ces images des standards de référence : inexpressivité du modèle, cadrage net des détails et neutralité des fonds concourent à rendre l'impassible froideur fonctionnaliste de ces tutoriels de bricolage. Des images pour apprendre le bon maniement des accessoires qu'il s'agit juste de reproduire chez soi, et non faites pour la délectation des regards. Pourtant, à y regarder de plus près, ce travail qui pourrait passer pour un pur copier-coller de modes d'emploi standardisés et ferait signe vers un formalisme citationnel de composition de figures, à la manière d'Édouard Levé, par exemple, photographiant des attitudes sportives ou pornographiques d'après images imprimées, fidèlement reproduites en studio par des danseurs habillés, Mélanie Feuvrier s'ingénie à le perturber et à en déplacer la teneur d'indifférence visuelle vers une sorte de construction seconde, troublante et même assez louche. Nombre de « petits détails » chiffonneraient un lieutenant Columbo de salon ! Ainsi le formalisme surjoué de certains détails, comme ces pseudo-monochromes injustifiés qui ponctuent la série ;

ces plans incohérents de pinces qui ne pincient rien ou de haut d'escabeau replié sans fonction ; et puis ces mains « au travail » qui s'emploient, avec la même rigueur pédagogique, à montrer la bonne façon d'ouvrir... un coffre-fort ! Enfin, il y a ce portrait incliné du modèle, sortant subitement de sa réserve inexpressive pour offrir un sourire complice accompagné d'un clin d'œil appuyé, un peu trop familier, un brin salace...

Et s'il s'agissait finalement d'une sorte de roman-photo inavouable mimant, d'après standards, en studio mais *comme à la maison*, la vieille relation de l'artiste et du modèle, cet emploi de l'autre toujours en construction comme un chant d'amour en habits de chantier ?

Shop Talk

A young Fine Arts graduate at the Beaux-Arts academy in Paris, Mélanie Feuvrier engages in an essentially objective and descriptive photography. Setting her shots mostly in a photography studio, she does not disdain outdoor photographic reports, however, that privilege an aesthetic purpose, purged as they are of industrial artefacts: the series of views of brand new family housing units made in 2012 are an example of this. A pupil of Éric Poitevin, she retains the bare search for a concentrated physical presence found in his work, with which she permeates the conventions and visual codes of popular and commercial publications. Her latest work, inspired in particular by images typical of professional power tools catalogues, consists of a series of frontal shots of a male model dressed in various building-site outfits against a white background. Through close-ups, portraits and half-length portraits, she depicts attitudes and demonstrative gestures that are barely noticeable in these catalogues: fitting glasses, placing ear protection gear, adjusting helmet straps, holding a ruler, manually regulating the viewfinder, and so on. At first glance, nothing seems to differentiate these images from the standards that apply to them: the inexpressive model, and the neatly framed details against a neutral background combine to evoke the impassive coldness that is functional to these DIY tutorials.

They are images used to instruct on the proper handling of accessories that are merely to be reproduced at home, and not created to delight the eye.

However, upon closer examination, this work that could be mistaken for a pure copy and paste of standardized instructions with a nod to citation formalism in the composition of figures (in the style of Édouard Levé, for example, when he photographed sporty or pornographic attitudes from printed images faithfully reproduced in the studio with clothed dancers) Mélanie Feuvrier strives to disrupt it and displace its visually indifferent content towards a kind of second, disturbing, a touch seedy, construction. A number of "small details" would trouble an armchair Lieutenant Columbo! Hence the overplayed formalism of certain details like these unjustified pseudo-monochromatic prints punctuating the series; the incoherent shots of pliers that ply nothing, or the top of a folded ladder that is not in use; and then these hands "at work" that work with the same academic rigour, to show the right way to open... a safe! Finally, there is this inclined portrait of the model suddenly snapping out of his inexpressive reserve to give a knowing smile accompanied by a marked nod that is a little too familiar and slightly salacious...

What if, in the end, this were some sort of shameful photo-story, which mimics through following standards, in the studio but *like at home*, the old relationship between the artist and the model, this use of the other eternally under construction, like a love song in work clothes?

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – La série (vue d'installation, Beaux-Arts de Paris), 2014 (détail)
Photographie numérique, impression jet d'encre, dimensions variables

2 – La série, 2014 (détail)
Photographie numérique, impression jet d'encre, dimensions variables

3 – La série, 2015 (détail)
Photographie numérique, impression jet d'encre, dimensions variables

4 – La série, 2014 (détail)
Photographie numérique, impression jet d'encre, dimensions variables

5 – La série, 2015 (détail)
Photographie numérique, impression jet d'encre, dimensions variables

1 |
2 | 3 | 4 | 5 |



1 – Collection, 2014
Boîte à outils, ossements de chat,
20 x 20 x 40 cm
Photo: © Julien Guéraud

2 – Double hameçon, Miche de pain, Fontaine, 2014
Insectes taxidermisés, cadres d'entomologie,
dimensions variables
3 – Mémoires d'un crime, 2014
Technique mixte, dimensions variables

4 – I need a haircut, 2014
Technique mixte, dimensions variables, 8 min.
15 sec.
5 – The Mansion_Episode#001, 2015
Multimédia (en ligne)

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



DE L'ACTE DE
SÉPARATION, DE
MISE À DISTANCE,

fleuryfontaine

par Alexis Jakubowicz



Quid du lit liquide

Il est admis depuis les travaux du mathématicien Norbert Wiener que la nature se désagrège progressivement, suivant le second principe de la thermodynamique. Pour pallier l'entropie fondamentale, l'homme a su produire une énergie paradoxalement négative en recevant, stockant et transmettant l'information. Nommé *négentropie*, ce développement se caractérise par un degré croissant d'organisation. Le moment cybernétique, né au tournant des années quarante et cinquante aux États-Unis, se définit ainsi dans sa pleine extension comme « la science du contrôle et de la communication chez l'animal et la machine ». Il constitue une alliance entre des mathématiciens comme John Von Neumann, des ingénieurs comme Claude Shannon, des biologistes, comme Arturo Rosenblueth, et enfin des représentants des sciences humaines, comme les anthropologues Gregory Bateson ou Margaret Mead¹. Autant de *forces vives* réunies pour la naissance de l'informatique et qui pressentent en elle l'obsolescence des outils théoriques permettant de penser la dialectique *nature/culture*.

Le travail de fleuryfontaine s'inscrit en plein dans cette histoire pour constater « le passage de la modernité à la gouvernance algorithmique ». *Everything is going extremely well*, dont le titre est tiré d'une réplique de 2001 : *l'odyssée de l'espace*, fait l'archéologie d'un monde post-cybernétique, guidé par le souci constant d'organiser le monde pour empêcher sa fin. À l'instar des os de chat ordonnés comme des instruments (*Collection*, 2014) ou des insectes taxidermisés sur le modèle des premiers automates cellulaires de Conway, fleuryfontaine applique à toute forme de vie et de pensée, organique ou sociale, des méthodes de classification héritées du cartésianisme, du positivisme et de l'informatique. Montée comme une chambre d'enfant IKEA, l'installation qu'ils présentent à Montrouge prend dans les allées du Salon la forme d'un décor. Ce rapport au factice est lié dans l'œuvre des artistes à l'instauration de l'ordre, autant des corps que des informations. Ainsi des lits en paraffine, réunis sous le titre *Everyone belongs to everyone else* (2015), qui synthétisent une réflexion sur l'ingénierie sociale, le passage d'une discipline solide au contrôle des flux

ou encore la colonisation du sommeil par le travail. L'un des meubles fond ; vraiment *Il ne reste plus que l'attente*. La vidéo ainsi nommée simule la lumière du jour dans la sinistre cave. Derrière le rideau s'agite un océan algorithmique dont le mouvement des vagues est généré par l'emploi du champ lexical de l'eau sur les réseaux sociaux. La théorie de la connaissance, alliée à celle du Capital, trouve à s'exprimer dans l'œuvre de fleuryfontaine à travers la métaphore de la liquidité, fantasme partagé par les adolescents, les ingénieurs et les prédicateurs, d'un monde sans pertes et sans frontières sans cesse régénéré.

(1) Mathieu Tricot, *Le moment cybernétique: la constitution de la notion d'information*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, « Milieux », 2008.

Quid of the liquid bed

Beginning with mathematician Norbert Wiener's works, we have acknowledged that nature disintegrates gradually following the second law of thermodynamics. To overcome this fundamental entropy, man was able to produce a paradoxically negative energy by receiving, storing and transmitting information. Named Negentropy, this development is characterized by an increasing degree of organization. The cybernetic moment, born at the turn of the forties and fifties in the United States, is defined in its full extension as "the science of control and communication in the animal and the machine". It is an alliance of mathematicians such as John Von Neumann, engineers such as Claude Shannon, biologists such as Arturo Rosenblueth, and finally scholars in the humanities such as anthropologists Gregory Bateson and Margaret Mead¹. These are living forces that have joined efforts for the birth of information technology and who have sensed the inevitable obsolescence of the theoretical tenets that established the nature/culture dialectics.

Fleuryfontaine's work fully participates in this history to witness "the shift from modernity to algorithmic governance". *Everything is going extremely well*, whose title is taken from a replica of 2001 *A Space Odyssey*, is an archaeological representation of a post-cybernetic world guided by the

constant concern to organize the world in order to prevent it from ending. Like the cat bones arranged as instruments (*Collection*, 2014) or taxidermy insects modelled on the first cellular automata invented by Conway, fleuryfontaine applies to all forms of life and thought, whether organic or social, the classification methods inherited from Cartesianism, positivism and information technology. Mounted as an IKEA room for children, the installation shown at Montrouge acts as a decoration in the aisles of the Salon. In the artists' work, this relationship with the replica is linked to the establishment of order, both in the physical world and in the realm of information. The paraffin beds under the title *Everyone belongs to everyone else* (2015) embody a reflection on social engineering, the application of a strong discipline to the control of flows or the colonization of sleep by work. One piece of furniture is dissolved; really *Il ne reste plus que l'attente*, as the title of the video simulating daylight lighting up the sinister cave states. Behind the curtain stirs an algorithmic ocean whose waves are generated by the use of the lexical field of water on social networks. The theory of knowledge, combined with that of Capital, finds expression in the work of fleuryfontaine through the metaphor of liquidity, the fantasy – shared by teenagers, engineers and preachers – of a borderless, water-tight world in constant regeneration.

(1) Mathieu Tricot, *Le moment cybernétique: la constitution de la notion d'information*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, "Milieux", 2008.

Vincent Gautier

par Vincent Labaume



Smart Realism

Les peintures de Vincent Gautier affichent un réalisme vulgaire et volontiers écœurant. Généralement de format standard, leurs sujets ne le sont pas moins et balancent entre scènes de genre poissardes et festives, à la californienne, avec filles en maillots et minets décomplexés, et «selfies» de retraités devant un paysage de lagon ou au volant d'un camping-car. Dans ce registre illustratif et néo-pompier de l'Amérique post-traumatique du 11-Septembre, où l'allégorie de la joie sent le sang et le sperme caillés, difficile de faire le difficile et de forcer l'amateur d'art à voir au-delà du bronzage dorsal ou du toilettage canin.

Mais ce n'est pas tant l'esthétique saturée du kitch fun des clichés hollywoodiens, ici copieusement servis, qui retient de prime abord ceux qui s'usent dans leur quotidien terne et plat, répétant l'ordre routinier de leurs besognes communes, c'est bien plutôt le cadrage singulier de certaines de ces représentations, qu'on croirait issues de prises à la sauvette avec un Smartphone alors qu'elles relèvent de la pure imagination picto-scénique de l'artiste. Mais n'est-ce pas l'influence de ses amusements photographiques qui permit à Degas, jadis, de renouveler le cadrage pictural? Quant à Vincent Gautier, voilà quelqu'un, se dit-on, qui cadre et compose directement sur toile des allégories post-smartphoniques, rafraîchissant la teinte de cadavre moralisante des vieilles machines académiques des Bouguereau, des Cabanel et autres «rossignols du pinceau» pour reprendre l'expression de Dalí à propos d'Ernest Meissonier! Ainsi l'œil torve d'une naïade de pacotille que sa mère appelle pendant qu'elle s'excite avec un gars dans le grand bassin n'est pas sans réveiller de leur sommeil vernissé toutes les Aphrodites chastes et Ondines ruisselantes d'antan. Mais ces résurgences du déjà-vu mytho-réaliste, Vincent Gautier les abouche à cette sorte de pompe aspirante quadrangulaire qu'est le cadrage smartphonique, qui assigne le spectateur à la place du voyeur captif d'un vertige. La scène attend son juge comme dans *Snearing bitches* (jeu de mot entre *Salopes Ricanant* et *Piégées*) où le regardeur placé en surplomb de trois spécimens de bord de piscine qui l'aguichent avec une morgue balnéaire, renforcée par leurs lunettes projectrices panoramiques et enveloppantes,

se découvre porteur inconfortable d'un jugement moral en retour, un peu comme si l'œil était dans le Ray-Ban qui regardait Caïn... Les bords de piscine font les modernes aréopages du réalisme smart!

Vincent Gautier ne fait pas que désigner à notre mol opprobre les imitations faisandées de la joie nauséuse des loisirs, il peint aussi des gâteaux. Des gâteaux qui, tout indigestes qu'on les suppose, s'imposent au regardeur d'art comme de délectables morceaux de peinture. Mais là encore, l'artiste nous piège sous leurs avalanches crémeuses et leurs coulis de glucose en regardeurs moraux qui, loin de finir les tableaux, doivent juger de leur coefficient de cholestérol.

Smart Realism

The paintings of Vincent Gautier parade a vulgar, often obnoxious realism. Usually standard in size, their subjects are no less ordinary, ranging from every-day, California-style genre scenes with girls in swimsuits and uninhibited trendy youth partying, and "selfies" of senior citizens in a lagoon landscape or at the steering wheel of a motorhome. In this illustrative, "neo-pompier" register of post-traumatic United States after September 11, where the allegory of joy smells of stale blood and semen, it is difficult to be picky and force the art lover to see beyond a tanned back or a groomed dog. But it is not so much the saturated aesthetics of the kitsch fun of Hollywood clichés – here supplied in abundance – that immediately attracts those who exhaust themselves in performing the routine sequence of common tasks that mark their drab, lifeless daily existence; it is rather the particular framing of some of these scenes, which you would think were captured in haste with a smartphone, while they originate purely from the pictorial-scenic imagination of the artist. But was it not thanks to his photographic amusements that Degas could reinvent pictorial framing, back in the day? As for Vincent Gautier, here is someone, we believe, that frames and composes post-smartphone allegories directly on canvas, refreshing the moralizing cadaveric shades of old academic powerhouses like Bouguereau, Cabanel and other "nightingales of the brush" to quote Dalí's words about Ernest Meissonier! Thus

the baleful eye of a trashy Naiad called over by her mother as she is flirting with a guy in the large swimming pool might easily rouse from their glazed sleep all chaste Aphrodites and dripping Ondines of past times. But Vincent Gautier entrusts the resurgence of this realistic-mythological déjà vu to this rectangular suction pump that is a smartphone display, which assigns the audience the role of voyeurs overcome by vertigo. The scenes await their judges, as in *Snearing bitches* (a play on words on *Snearing* and *Snaring bitches*), where viewers look down on three poolside specimen who tantalize them with their poolside preening (emphasized by the panoramic, all enveloping sunglasses), and surprisingly find themselves as the bearers of moral judgements instead. It is as if the eyes behind the Ray-Bans are watching Cain. The edges of the pool are the modern Areopagus of smart realism! Vincent Gautier does not limit himself to pointing out for our feeble reprimand the decadent travesty of the sickening joys of pleasure; he paints cakes too. Cakes that, indigestible as they may appear, strike the art viewer as delectable paintings. But again, the artist traps us in their creamy avalanches and glucose coulis as moral viewers who, far from finishing the tableaux, should check their cholesterol level.

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Doomsday carwash*, 2013

Acrylique sur toile, 97 x 195 cm

2 – *Cakes!!!*, 2014

Acrylique sur toile, 100 x 100 cm

3 – *You're next*, 2014

Acrylique sur toile, 120 x 160 cm

4 – *Sneering bitches*, 2014

Acrylique sur toile, 89 x 116 cm

5 – *Sassy Gals get the hose*, 2013

Acrylique sur toile, 81 x 116 cm

11
213141
51



1 – Une partie indivisible de sa scénographie aquatique (Le fond bleu, Pente inclinée, La piscine), 2014

Sculptures obligées, performance en collaboration avec Lucie Riethon et Laura Giacomini
Photo : © Laurent Basset

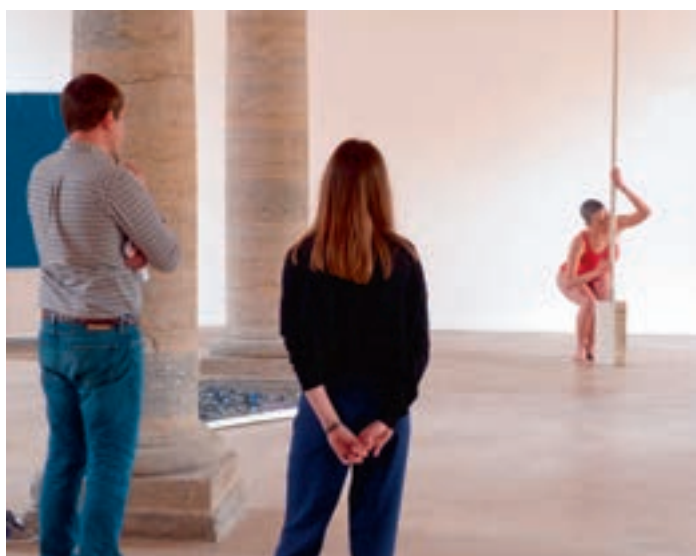
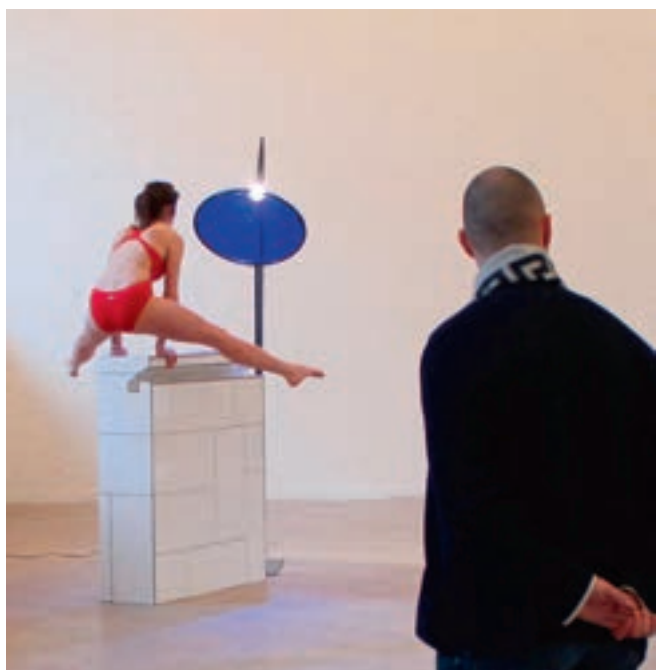
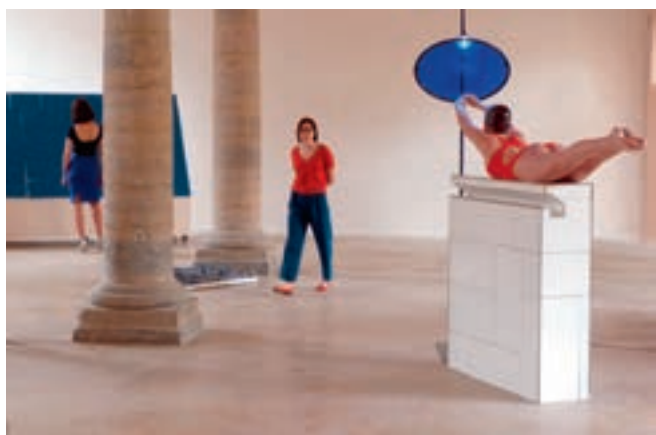
2 – Fond et sa sculpture dissimulée pour une Riviera illusoire, 2014

Sculptures obligées, performance en collaboration avec Anna Gaiotti
Photo : © Paul Nicoué

3-5 – Une partie indivisible de sa scénographie aquatique (La piscine/Paravent/La perche), 2014

Sculptures obligées, performance en collaboration avec Laura Giacomini
Photos : © Karolina Krasouli (3-4), Laurent Basset (5)

1 | 4 |
2 |
3 | 5 |



Amélie Giacomini & Laura Sellies

par Marie de Brugerolle



Amélie Giacomini et Laura Sellies travaillent ensemble depuis plusieurs années. Leur collaboration s'ancre dans une pratique post-performative qui questionne l'objet scénique, le film en tant que dispositif performatif, le langage-outil et les mythologies contemporaines. Leur relecture et leur interprétation de la modernité prise comme une matrice scénaristique, permettent d'établir une réciprocité critique avec les formes qui les ont précédées. Les questions de la sculpture, des bio-objets, tant les corps à l'œuvre semblent alterner entre la posture sculpturale, la gestuelle dansée et l'action, en font les vecteurs d'un travail complexe. Parfois issus de romans, les titres de leurs installations/performances racontent des histoires, tel *Une partie invisible de sa scénographie aquatique* (2013), ou disent littéralement ce qu'on voit, comme *Le fond bleu* (2014), *Pente inclinée* (2014) ou encore *Fond et sa sculpture dissimulée* (2014).

Tandis que les formes jouent de l'ambiguïté entre le mobilier décoratif, les éléments géométriques minimalistes et l'accessoire télévisé, les coloris employés par Laura Sellies et Amélie Giacomini sont souvent issus de la culture populaire. Les teintes acidulées ou saturées créent une tension avec les matériaux utilisés.

L'installation performée pour le Salon de Montrouge tient compte des modalités de l'exposition et pose la question du module. En regard de l'architecture moderniste d'Adolf Loos et de sa critique de l'ornement, on pourrait prendre l'usage des coloris rose et du miroir comme des contre-pieds «camp» de cette économie de l'espace moderniste. À la fonctionnalité des matériaux de l'architecte autrichien répond une économie du désir qui convoque le regard comme vecteur de mouvements, déplacements et sens. Les artistes font une lecture post-performative de la maison pour Joséphine Baker, utopie fantasmée en 1928 par l'architecte, dont le cœur était une piscine vitrée. C'est la transparence de ce bassin qui perturbe les notions de haut et de bas, puisque le corps de la nageuse aurait été visible aussi bien du rez-de-chaussée que de l'étage. Le corps de l'artiste devient surface de projection, tel l'écran de cinéma. Entre statue et modèle, image et sculpture, la jeune femme qui vient animer la pièce semble prendre vie telle l'œuvre de Pygmalion. Si, en animant la pièce, la jeune femme lui donne vie, elle devient à son tour un fantôme, une image, en disparaissant.

Son corps «canon» et son visage sans affect lui confèrent une étrangeté qui met en doute sa présence réelle. Elle est elle-même un reflet. Une sculpture/auvent est fixée sur la cimaise. Derrière elle, la photographie agrandie d'une surface aquatique semble sortir d'un film d'anticipation. Le parallélépipède du mur est miroitant et pourrait selon l'incidence des angles refléter les corps en mouvement, ceux des passants, spectateurs, performeuses... Il s'agit du lac Retba, situé au Sénégal, dont les eaux sont roses à cause de la concentration d'une bactérie productrice de pigment rouge. Au sol, devant le mur, une forme géométrique légèrement trapézoïdale est une sculpture en plâtre. Le dispositif met en abyme le spectateur, la jeune femme et le décor formé par l'image verticale et le sol blanchi. La projection imaginaire, le désir de voir et l'inquiétude quant à la reconnaissance d'indices familiers produisent une dialectique entre le connu et le rêvé.

Amélie Giacomini and Laura Sellies have been working together for several years. Their collaboration is rooted in a post-performative practice that questions the scenic object, the film as a performative device, language as a tool and contemporary mythologies. Their rereading and interpretation of modernity viewed as a film script allow them to establish a critical reciprocity with the forms that preceded them. Part sculpture part bio-objects, the bodies at work seem to alternate between the sculptural posture, the harmony of gestures and pure action, conveying a complex work. Sometimes based on novels, the titles of their installations/performances tell stories, like *Une partie indivisible de sa scénographie aquatique* (2013); or literally announce what we see, as in *Le fond bleu* (2014), *Pente inclinée* (2014) or *Fond et sa sculpture dissimulée* (2014). While shapes play with the ambiguity that makes them appear midway between the decorative furniture, minimalist geometric elements and televised accessories, the colours used by Laura Sellies and Amélie Giacomini often come from popular culture. Acidulous or saturated hues clash with the materials used.

The installation created for the Salon of Montrouge takes into account the conditions

of the exhibitions, posing the question of the module. Viewed from the perspective of Adolf Loos' modernist architecture and criticism of the ornament, we might consider the use of the colour pink and of the mirror as a camp critique of this economy of modernist space. The functionality of the materials privileged by the Austrian architect is juxtaposed with an economy of desire that summons the gaze as a vector of movement, dislocation and direction. The two artists engage in a post-performative reading of the house for Joséphine Baker, a utopic structure imagined by the architect in 1928, the heart of which was a glass swimming-pool. The very transparency of this basin disrupts the notions of high and low, as the body of the actress swimming would have been visible from both the ground floor and upstairs. The artist's body becomes the surface for the projection, like a film screen. Part statue and model, image and sculpture, the young woman that animates the artwork comes to life like the work of Pygmalion. If by animating the work the young woman endows it with life, when she disappears she becomes in her turn a ghost, an image. Her stunning body and her expressionless face give her a strangeness that raises doubts on her real presence. She is a reflection herself.

A sculpture/canopy is hung from a picture rail. Behind it, the enlarged photograph of a water surface looks like something out of a science fiction movie. The rectangular wall has a mirror-like effect and could reflect the body moving, the people passing by it, the spectators and the performers, depending on the angle... This is Lake Retba, in Senegal, where the water is pink because of the concentration of a bacterium that produces red pigment. On the ground, in front of the wall, there is a slightly trapezoidal shape, a plaster sculpture. The spectator is included in the image together with the young woman and the decor formed by the vertical image and the bleached soil. The imaginary projection, the desire to see and the troubling sensation sparked by the recognition of familiar signs all concur to establish a dialogue between what is known and what is dreamt.

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, Copy Meylan, Granit Chabert

Paul Heintz

par Emmanuelle Pireyre



Sosies de chanteurs, blagueurs pathologiques s'entraînant pour guérir, travailleurs œuvrant pour de vrai dans de fausses entreprises : le terrain d'action de Paul Heintz est un étrange ensemble de cas où le réel est largement imprégné de fiction, et où la normativité sociale pèse en même temps de tout son poids. Il y a une toxicité propre à l'imagination et à la fiction lorsqu'elles allient leur agrément à la norme sociale, comme c'est le cas par exemple avec le storytelling. De là, Paul Heintz entre dans la logique de la fiction, la poursuit plus loin, et fait entrer par cette prolongation un courant d'air salvateur.

Pour le film *Blagueurs anonymes*, tout commence avec le *DSM (Diagnostic and Statistical Manual)*, un petit livre rouge rédigé par l'Association des psychiatres américains, qui référence les pathologies mentales. Enjeu normatif, puisque la classification détermine aux États-Unis le remboursement des soins psychiatriques. Et normatif qui s'étend, puisque les définitions de pathologies avancent toujours plus vers des comportements anodins ou normaux liés aux soubresauts constitutifs de l'humanité, douleur après un deuil, colères d'un enfant, etc. Une inventivité dans le diagnostic qui fouille sans ménagement l'individu à la recherche de la moindre brouille déviante : le normatif, dans son excès, rejoint le délire. Paul Heintz n'a pas à beaucoup forcer le trait pour répertorier, imprimer et ajouter dans son exemplaire du *DSM* une page de son cru : la *blague pathologique*. De là un film pince-sans-rire, et très réaliste dans le jeu des comédiens, où un groupe de blagueurs pathologiques anonymes libèrent leur parole et tentent une thérapie de groupe.

Comme lorsqu'on se promène en forêt et qu'on ne trouve pas un seul champignon, alors que le promeneur d'à côté remplit son panier, on a l'impression que Paul Heintz dénicherait sans efforts sous les feuilles et les branchages ces sortes de situations mixant norme et fiction. Ainsi de ces *Entreprises d'entraînement pédagogique*, entreprises virtuelles de formations destinées à former des chômeurs, dont il s'occupe actuellement, et dont j'ignorais l'existence. Dans un but d'insertion et de formation, les chômeurs y simulent des tâches qui pourraient leur être demandées dans une véritable entreprise, passent des coups de fil, remplissent des

tableaux Excel, sauf que les produits qu'ils vendent n'existent qu'en images sur catalogues (et qu'ils gagnent un pseudo-salaire). Paul Heintz commence par un film documentaire sur ces simulateurs au travail, qui se prolongera naturellement par une dimension plus fictive ou alors plus réelle on ne sait plus trop, bref par des scènes de fiction.

Et sous les feuilles d'une autre forêt, ce procès d'un faux Gainsbourg ayant poignardé un faux Johnny Hallyday qui passait la tondeuse en bas de son immeuble, d'où Paul Heintz tire un petit film de meurtre dans une banlieue résidentielle. En fait, il existe à côté du monde habituel un monde peuplé de sosies, avec ses propres règles et ses problèmes spécifiques. Comme disait le Johnny : « *D'habitude c'est plutôt avec les Claude François qu'on a des problèmes.* »

Singers' lookalikes, pathological jokers helping each other to heal, workers working for real in fake companies: Paul Heintz's field of action is a bizarre set of cases where what is real is largely imbued with fiction, and where social normativity also makes its weight entirely felt. There is an inherent toxicity to imagination and fiction when they combine their approval of the social norm, as is the case with storytelling for example. From there, Paul Heintz enters the logic of fiction, takes it further and lets through a redeeming current.

The film *Blagueurs anonymes* (Anonymous Jokers) was inspired by the *DSM (Diagnostic and Statistical Manual)*, a small red book compiled by the American Psychiatric Association that lists mental pathologies. A normative issue, since the classification entitles sufferers to subsidized psychiatric care in the US. And an extending of the norm, since the definition of what is pathological increasingly shifts to include harmless or normal behaviours connected with feelings that are constituent of humanity, like grief after bereavement, a child's tantrum, etc. Markedly creative diagnoses that unceremoniously search the individual looking for the most trivial signs of deviant behaviour: in its excess, normativity

reaches delirium. Paul Heintz did not have to exaggerate much in order to list, print, and add to his copy of the *DSM* a page of his own: the *blague pathologique*, or the pathological joke. On it he based a film that is tongue-in-cheek and acted with extreme realism, in which a group of anonymous pathological jokers talk freely and give group therapy a shot.

Just like walking in the woods looking for mushrooms and not finding any, while their fellow walker has filled his basket, we have the feeling that Paul Heintz unearths effortlessly under the leaves and branches the kinds of situations that combine norm and fiction. Hence his work focussed on these *Entreprises d'entraînement pédagogique* (pedagogical training companies), virtual training companies whose aim is to train the unemployed that I never knew existed. For the purposes of integration and training, the unemployed simulate tasks that could be required of them in a real work situation: they make phone calls and fill Excel tables, except that the products they sell do not exist outside of their images in catalogues (and that they earn a pseudo-wage). Paul Heintz begins with a documentary on these simulators at work, which naturally stretches to a fictional dimension, or perhaps a more real yet fictionalized one, we could not say.

And under the leaves of another forest, the trial against a Gainsbourg lookalike that stabbed a Johnny Hallyday impersonator who was mowing the lawn under the former's home is the subject of Paul Heintz's short film about a murder in a residential suburb. Indeed, alongside our normal world there is a world peopled by doubles, with their own rules and dilemmas. As the Johnny Hallyday impersonator said: "we usually have problems with Claude François lookalikes".

Soutien : Géant des Beaux-Arts

1 – Céréal Cérébral (Enseigne lumineuse), 2014

Bois peint, néon, 100 x 150 x 5 cm
Photo: © Camille Holtz

2 – Blagueurs Anonymes, 2014

Vidéo, 22 min. 13 sec.

3 – D'habitude c'est plutôt avec les Claude François qu'on a des problèmes, 2014

Vidéo, 3 min. 17 sec.

4 – Céréal Cérébral (Dessins), 2013-en cours (détail)

Crayon de couleur sur papier, 30 x 21 cm chaque
5 – La Vie 2 Rêve Nick Charles III, 2014
Journal de photographies (48 pages),
43 x 28 cm

1 | 4 |
2 | 5 |
3 |



1 – *L'Espace imaginaire #2*, 2014

Huile sur toile, 150 x 210 cm

2 – *Yokadouma*, 2015

Vidéo, 20 min.

3 – *La Lampe au beurre de yak*, 2013

Vidéo, 16 min.

4 – *Shigandang*, 2013

Mine de plomb sur papier, 80 x 60 cm

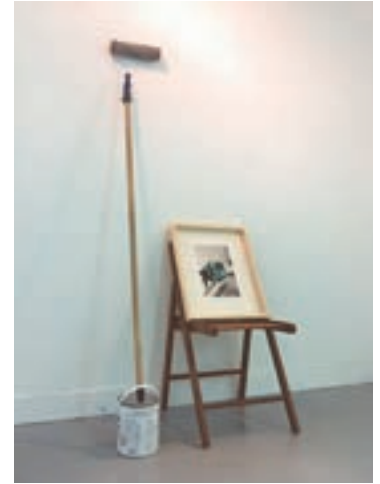
5 – *Sans titre*, 2013

Technique mixte, dimensions variables

1 | 4 | 5 |

2 |

3 |



Wei Hu

par François Quintin



Wei Hu est sans nul doute citoyen du monde. Né à Pékin, il a été marqué par les conditions de vie de son pays, dans l'anonymat des villes ou dans le village paternel, à l'ouest de la Chine. Mais il est aussi tibétain lorsqu'il filme sur les flancs de l'Himalaya, et africain lorsqu'il cadre les errances nocturnes des jeunes orpailleurs d'un village du Cameroun. Parfois qualifié de documentariste, parfois de cinéaste, plasticien, sculpteur ou encore de photographe, il n'accorde pas autant d'attention aux frontières entre les arts qu'à celles entre les peuples. Sa pratique de plasticien est un peu celle d'un glaneur. Il assemble ce qu'il trouve, et considère un morceau de bois ou de verre au même titre que les rushes d'un film. Le montage, le collage, la peinture, l'assemblage ont pour lui des similitudes qui ouvrent sa pratique en une étonnante *inter-technicité* où l'imprévu occupe une place prépondérante.

Disons qu'il œuvre en *empathie généraliste*. La condition d'existence humble tant des objets que des hommes, leur dignité, leur façon de traverser les mutations du monde globalisant, mais aussi les rêves d'ailleurs, de changement, sont les sujets qui touchent Wei Hu et dont il partage avec talent les fragiles émotions. C'est certainement une des raisons pour lesquelles son film *La Lampe au beurre de Yak*, 2013, a remporté un si considérable succès dans les festivals de cinéma, dont le Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand (Grand Prix 2014) et la Semaine de la Critique à Cannes (2013). À Kiev, Vladivostok, Sundance, et même au Festival de Duhok en Irak, le public a ressenti l'attention bienveillante et complice de ce jeune photographe ambulant qui fait des images de familles tibétaines devant des fonds préparés. Le court métrage d'à peine 15 minutes est à la fois parfaitement scénarisé, et totalement authentique, prélevé directement dans le réel, lointain, celui dont les visages, les postures, les voix, les gestes sont autant de rencontres.

Une de ses œuvres photographiques montre une ballerine rose trouvée dans la forêt camerounaise au milieu des feuilles et de la terre. L'artiste documente cette découverte mais laisse le tirage se détériorer et s'affaïdir sur son balcon sous l'action de la pluie et du soleil. Puis il reprend une nouvelle photo de l'image ainsi dégradée sur fond de pierre, ajoutant un degré de narration

qui met une distance signifiante avec le document. Wei Hu présentera également au Salon de Montrouge un film inédit tourné au Cameroun, dans le village de Yokadouma, près de la frontière avec la Centrafrique, où il a passé plusieurs semaines. Tourné la nuit, il a porté son regard sur le désœuvrement des jeunes hommes de la ville qui le jour sont à la recherche de l'or. Ici encore, certains plans sont mis en scène, mais le film laisse une grande place à l'imprévu, de sorte que la complicité évidente que Wei Hu construit avec les participants ne verse jamais totalement dans la fiction ni dans le documentaire. Une vision subjective en somme, un regard.

Wei Hu is undoubtedly a global citizen. Born in Beijing, he was marked by the living conditions in his country, in the anonymity of cities and of his paternal village, in the west of China. But he is also Tibetan when he films on the mountain sides of the Himalayas, and African when he captures the nocturnal wanderings of young miners from a village in Cameroon. Alternately described as a documentarist, filmmaker, artist, sculptor or photographer, he has as little patience for the boundaries between the arts as he has for those between peoples. His artistic practice as a sculptor is very close to gleaning. He assembles what he finds, any piece of wood or glass having the same importance as the rushes of a film for his work. Editing, collage, painting and installation share similarities that make his work the result of an amazing inter-technical practice where the unexpected figures prominently. Let us say his work is driven by *universal empathy*. The humble existence of people and objects, their dignity, their way of experiencing the mutations of the globalising world, but also the ancient dreams about change are the topics that affect Wei Hu and of which he successfully conveys the fragile emotions. This is certainly one of the reasons why his film *La Lampe au beurre de Yak*, (the Yak butter lamp, 2013) was so well received at film festivals, receiving awards at the Clermont-Ferrand International short films festival (Grand Prix 2014) and the Semaine de la Critique in Cannes (2013). In Kiev, Vladivostok, Sundance and even at the

Festival of Duhok in Iraq, the audiences felt the kind, complicit attention of this young travelling photographer who takes pictures of Tibetan families posing in front of artificial backgrounds. The short 15-minute film is both perfectly scripted and wholly authentic, a direct portrayal of a distant reality whose faces, postures, voices, and gestures make up as many encounters.

One of his photographic works shows a pink ballerina found in the Cameroonian forest in a bed of earth and leaves. The artist documented this find, but left the print outside on his balcony to deteriorate and fade under the action of the rain and the sun. Then he took a new picture of the damaged print on a stone background, thus introducing a further narrative layer that adds significant distance from the mere document. At the Salon de Montrouge Wei Hu will also present a new film that he shot in in the village of Yokadouma in Cameroon, near the border with the Central African Republic, where he spent several weeks. Filmed during the night, the film witnesses the idle hours of the young men of the village whose daylight hours are spent in the search for gold. Again, some scenes are staged, but the film leaves room for the unexpected, so the obvious complicity that Wei Hu develops with the participants never fully turns into fiction or documentary. A subjective vision, in short, a personal gaze.

Marie Jacotey

par Arnaud Labelle-Rojoux



Il y a, en matière d'art, des choix techniques qui sont des prises de position stylistiques plus déterminantes que leur usage formel. Ainsi en va-t-il de l'emploi délibéré des techniques cataloguées comme traditionnelles – la gravure ou la céramique –, ou encore des modes d'expression que l'on associe à la petite enfance, voire aux «singuliers de l'art», tels les crayons de couleur ou la pâte à modeler. Si leur légitimité artistique, à côté de moyens plus nobles ou dans l'air du temps ne semble pas véritablement faire question aujourd'hui, il n'est assurément jamais neutre de recourir à ces techniques encore souvent sous-estimées. Car en effet, il ne s'agit pas, dans la plupart des cas, de naïveté, de timidité paralysante ou d'un manque d'ambition esthétique, mais bien plutôt d'un rejet matinal d'insolence à l'endroit de ce qui s'établit par conformisme bêlant comme de «l'art contemporain», au détriment du plaisir créateur et de ses résonances profondes.

Je n'en veux pour preuve que le travail de Marie Jacotey, auquel l'usage du crayon de couleur (sur papier ou plus singulièrement sur plâtre) confère une dimension intime toute particulière. Situations quotidiennes, visages de filles mystérieusement sidérées, souvenirs arrêtés (y compris de films et de photos de magazines), sont comme aperçus au fond d'un tiroir coulissé. Il y a là des notes précaires, hétérogènes, des observations dessinées, intuitivement consignées. Leur indétermination thématique, l'imprévisibilité des situations, les cadrages ressemblant à des découpages d'images plus grandes, l'intrusion d'éléments apparemment biographiques, graves parfois, trouvent avec le crayon de couleur quelque chose de comparable à ce qu'on pourrait ailleurs qualifier de bonne échelle ; un format juste plutôt que modeste. Le crayon de couleur, technique simple, facile d'exécution que l'on imagine d'un usage journalier, offre dans l'immobilité mélancolique des images, l'exemple rare d'une simultanéité entre l'expression et le vécu. En ce sens, le travail de Marie Jacotey trouve un écho particulier dans les propos de Barthes lorsqu'il évoque le journal intime. Sa nature ne serait pas tant l'expression d'une sincérité que d'un «style» propre à l'écrivain, voire «le monnayage quotidien» que celui-ci opère avec son temps. C'est aussi, dit-il, «une *force-plus* (Nietzsche : *Plus von Macht*)» dont l'auteur peut penser

«qu'elle va suppléer aux défaillances de la pleine écriture», le journal se révélant un «atelier de phrases». «Non pas de "belles" phrases, précise-t-il, mais de phrases justes (...) selon un emportement et une application, une fidélité de dessein qui ressemble beaucoup à la passion.»

L'esthétique du «fragment» qui caractérise les travaux de Marie Jacotey, si elle s'impose comme une résistance impertinente aux œuvres grandiloquentes strictement visuelles, ne nie pas pour autant son désir d'œuvre à part entière. Car non seulement l'élément affectif est partout présent, mais il suggère des esquisses de fictions. La chose est particulièrement amplifiée dans l'installation *Babe cave* composée cette fois de peintures à l'huile sur bâche plastique, lesquelles, plaquées au mur par l'électricité statique s'effondrent en tas comme autant de désastres intimes annoncés. Camouflet à la peinture ? Peut-être... Le bonheur, en tout cas, ce sera pour une autre fois !

In the arts, there are technical choices that are more significant for the stylistic statements they make than for their formal application. This applies to the deliberate use of techniques that are classified as traditional, such as engraving and ceramics, and also to modes of expression associated with early childhood, as employed by the "singuliers de l'art," like colored pencils and modeling clay. Alongside nobler and contemporary media, their artistic viability is no longer questioned today; however, it remains that the choice to employ these techniques, which are still frequently underestimated, is never a neutral one. For in most cases it is not a question of naïveté, debilitating shyness, or a lack of esthetic ambition, but rather an insolence-tinged rejection of that which establishes itself with a bleating conformity as "contemporary art" to the detriment of creative pleasure and its deep resonances.

The only proof needed is the work of Marie Jacotey, whose use of colored pencil (on paper and, more unusually, on plaster) creates a unique dimension of intimacy. It's as if the everyday situations, the faces of

curiously awestruck girls, stilled memories (also from films and magazine photos) are spotted from the back of a sliding drawer. There are wobbly, unevenly written notes, observations literally drawn, intuitively documented. Their unclear theme, the unpredictability of situations, frames that look like they were sized for larger images, and the intrusion of what appear to be biographical elements (sometimes serious) assume with colored pencils something comparable to what could elsewhere be called the proper scale – one that is more accurate than modest. The colored pencil, with the simple technique and ease of execution that make daily usage entirely conceivable, offers with the melancholic immobility of images a rare example of simultaneity between expression and experience. In this sense, the work of Marie Jacotey finds particular resonance with Roland Barthes's observations about the personal diary, the nature of which is not to express sincerity so much as the writer's own "style," or the "daily counterfeiting" performed with the times. It's also, he writes, a "*plus-power* (Nietzsche: *Plus von Macht*)" that the author thinks will "compensate for the inadequacies of public writing," with the journal revealing itself as a "workshop of sentences." He specifies that these are "not 'fine' phrases, but of correct ones ... according to an enthusiasm and an application, a fidelity of intention which greatly resembles passion."

If the esthetic of the "fragment" that characterizes Marie Jacotey's art asserts itself as an impertinent resistance to grandiloquent, strictly visual works, this doesn't negate the desire to be a complete work of art. For not only is the affective element omnipresent, but it suggests sketches of fictions. This is at the forefront of the installation *Babe Cave*, where we find oil paintings on plastic dust covers that are attached to the walls by static electricity and slide into heaps like so many predicted personal disasters. An affront to painting? Perhaps. Happiness, in any case, will have to wait until next time.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Open horizon*, 2014
Crayon de couleur sur plâtre, 14 x 11 x 1 cm
2 – *Le Dortoir*, 2014
Crayon de couleur sur plâtre, 14 x 11 x 1 cm

3 – *Vanessa*, 2015
Crayon de couleur sur papier, 23 x 18 cm
4 – *Volcano lover*, 2014
Crayon de couleur sur plâtre, 14 x 11 x 1 cm
5 – *Fucking mask of fucking shame*, 2014
Crayon de couleur sur plâtre, 14 x 11 x 1 cm

112141
3151



1 – *Crossing #8*, 2015 (détail)
Laiton, argent, dimensions variables

2 – *Atlas*, 2014

Atlas découpé, 33 x 52 cm

3 – *Vue de l'exposition "Embrayeur",
Beaux-Arts de Paris*, 2014

Technique mixte, dimensions variables

4 – *Attempts and hopes*, 2014
Verre soufflé, dimensions variables

5 – *Objet ambigu*, 2014

Laiton, 150 x 45 x 40 cm

1 | 2 |
3 |
4 | 5 |



Tarik Kiswanson

par Gaël Charbau



Be in, be twin

L'œuvre de Tarik Kiswanson est marquée par le voyage. Il ne s'agit pas des images qui peuvent immédiatement surgir quand on pense à ce mot, mais plus abstraitement de la position récurrente que le voyage invente, celle de l'*entre*. Par exemple, n'être ni dans le design, ni exactement dans l'art, mais sur une trajectoire qui relie les deux. Tarik Kiswanson cherche les mots les plus justes pour essayer de les décrire... ce sont plutôt des processus, et certainement des états. Des sculptures qui figurent une grande étagère, un escabeau, un banc, une chaise ou même des masques. Mais ils sont presque intégralement remplis d'un vide très photogénique, qui nous force à reconstruire mentalement la forme pleine. On pourrait parler de dessin dans l'espace, sauf que pour dessiner il utilise, avec une économie acuité, des bandes de cuivre ou de laiton brasées. Avant d'intégrer le Central Saint Martins à Londres et plus tard les beaux-arts de Paris dont il a été diplômé en 2014, Tarik Kiswanson a travaillé avec son père, souffleur de verre. Ce dernier émigra depuis Jérusalem vers la Suède, dans les années 70. Être «arabe dans une société scandinave», raconte l'artiste, a certainement influencé son futur travail et c'est aux côtés de son père, à cette époque, qu'il travailla à la réalisation de sculptures soufflées en même temps qu'à des objets fonctionnels. Mais déjà, entre deux cultures, entre deux pays, entre le geste unique de l'artisanat et la nécessité de produire en série, entre le nom d'origine et le nom qu'on vous donne, adapté aux sonorités locales. Différentes séries de l'artiste ont exploré plus tard cet entre-deux, comme ces sculptures de la série *Crossings* qui sont un étrange croisement entre les masques de guerriers européens (dont il collectionnait les photos) et des images de niqabs en laiton portés par les femmes de la péninsule arabique jusqu'au XVIII^e siècle. Tarik Kiswanson les a superposés à l'aide de films transparents, puis il a tiré des lignes entre les points précis où les deux formes se croisent, dessinant de nouveaux contours à l'aspect inédit. Il en a ensuite réalisé certains en acier et en laiton. Il aime souligner leur nature ambiguë : leur taille est trop grande ou trop étroite pour qu'ils soient portés, les bords coupants rendent leur utilisation dangereuse. À la croisée des cultures, ils ont perdu le lien avec les corps censés les porter, pour devenir des formes *séparées*.

Leur fabrication est importante : dans la série réalisée en acier, les masques sont soudés à l'arc, dans celle en laiton il utilise la brasure à l'argent. Un détail de fabrication ? Pas tout à fait, puisque l'artiste en a fait son mémoire de fin d'études au Central Saint Martins. Il s'agissait d'analyser les occurrences du point de soudure dans l'histoire de l'art et du design et plus particulièrement de se pencher sur l'effacement ou la dissimulation de ces marques de fabrication dans la conception d'objets métalliques. Sur les objets de la série *Crossings*, les taches noires et arc-en-ciel créées justement par les points de soudure, continuent de grandir sur le laiton. Ces derniers contaminent et colonisent en quelque sorte la surface pour changer son apparence. Un jeu très fin entre la forme et la matière qui, lorsqu'elles sont réduites comme ici à l'essentiel, nous obligent à penser les frontières entre objet fonctionnel et art «inutile», objet quasi archéologique et objet de notre présent, forme occidentale et objet oriental. Issues d'un procédé complexe et réduites à une forme élémentaire, ces sculptures sont fortes et énergétiques, archétypales et neuves, en dehors des registres. Enfin entre tout ce qui existe, on l'aura compris.

Be in, be twin

The work of Tarik Kiswanson revolves around travelling. When we think of the word, these are not the images that immediately come to mind; they more abstractly convey a space conjured up by travelling, the *in-between*. For instance, producing neither design nor exactly art, but being on a path that connects the two. Tarik Kiswanson searches for the most appropriate words to try to describe them... they are rather processes, and surely states of being. Sculptures that feature a large shelf, a stool, a bench, a chair, or perhaps masks. But they are almost completely filled with a very photogenic emptiness, which compels us to mentally reconstruct their full shape. We could talk about drawing in space, except that, in a feat of economical acuity, he uses strips of copper or brazed brass to draw. Before studying at the Central Saint Martins in London and later at the Beaux Arts in Paris, where he graduated in 2014, Tarik Kiswanson worked with his father as a glass-blower. His father had emigrated from Jerusalem to Sweden in the 1970s. Being

“an Arab in a Scandinavian country” says the artist, certainly affected his future work. It was alongside his father that, at the time, he created blown glass sculptures alongside functional objects. But he was already caught between two cultures, between two countries, between the craftsman's unique design and the need to mass-produce, between his birth name and the name that he was given for ease of pronouncing it in the local language. Several of the artist's series explored this in-between, like the sculptures in the group *Crossings*, a strange cross between the masks of European warriors (photographs of which he collected) and the images of brass Niqabs worn by the women of the Arab peninsula up until the eighteenth century. Tarik Kiswanson superimposed them using clear films, then he drew lines between precise points where the two shapes cross, drawing new, unfamiliar outlines. Finally he created some of these in steel and brass. He likes to underline their ambiguous nature: they are either too big or too narrow to be worn, the sharp edges making them too dangerous to use. At the crossroads of cultures, they have lost their link with the bodies that are supposed to wear them and become *separate* shapes. Their assembling technique is significant: the masks in the steel series are arc welded, while for the brass series he used silver soldering. A simple manufacturing detail? Not quite, since Tarik's degree thesis at Central Saint Martins focussed precisely on an analysis of the weld point in the history of art and design, and in particular on evidence of removal or concealment of these marks of manufacturing in the design of metal objects. On the objects of the *Crossings* series, the black and rainbow-coloured spots caused precisely by welding continue to grow on the brass. They somehow infect and colonize the surface till they change its appearance. A very fine game between form and matter which, when they are reduced to the essential, like here, force us to think about the boundaries between the functional objects and “useless” art, the nearly archaeological object and the object of our present, Western form and Oriental object. Issued from a complex process and reduced to elemental form, these sculptures are strong and full of energy, archetypal and new, outside of registers. Finally understood among all that exists.

Soutien: La Générale en Manufacture

Karolina Krasouli

par François Quintin



Il semble que le silence des peintures de Karolina Krasouli entre en nous, fasse intrusion, se montre pour disparaître. Des vagues, une vue marine, la page de garde vierge d'un livre ancien teinté par le temps, un glacier en négatif... Ce qui reste ce n'est pas le modèle, ni même l'idée qu'il y ait eu un modèle. Ce qui reste c'est l'apparition et la disparition, un immense mouvement immobile, disait Gombrowicz dans *Cosmos*. Car il est bien question d'ouvrir des univers dans cette peinture, des micro- ou macrocosmes qui bien qu'encloués par les limites de la toile, laissent apercevoir des interstices, un espace qui remplit l'esprit de temps, de mouvement et de sensualité de la surface.

Très vite, la peinture de Karolina Krasouli s'est détachée du mur. Son œuvre toujours empreinte de sa pratique initiale, embrasse aussi la photographie argentique, le film, la sculpture. Elle assemble ses productions d'une façon que faute de mieux on qualifiera de poétique, mais en se souvenant du grec ancien *Poiein* qui signifie « créer », « faire ». En effet le travail de Karolina Krasouli se joue dans l'acte, dans le temps, dans l'attention délicate accumulée qu'il faut pour *faire*, pour peindre avec patience un carré de ciel puis son double en négatif, pour photographier la tranche de livres assez anciens qui ont été ouverts au coupe-papier, peindre à l'aquarelle des intérieurs d'enveloppes déchirées, en pensant aux correspondances claustrées de la poétesse américaine Emily Dickinson. Un petit film de 2013, *La Rose*, présente une scène entre une petite fille et une dame plus âgée, une allégorie inspirée des écrits de la peintre américaine Agnes Martin pour qui, lorsque meurent les roses, la beauté subsiste puisqu'elle est une vue de l'esprit, une conscience. Les temps se conjuguent dans les œuvres de Karolina Krasouli : celui des sujets, désignant souvent un *avant* indéterminé, celui du lent travail de l'artiste, et le temps de la perception qu'appellent ces œuvres.

Karolina Krasouli a récemment achevé le montage de son dernier film. Tourné en Super 8, format des souvenirs sensibles, l'artiste a fait le montage de *Pornografia*, 2015, sur des vieux bancs à manivelle. Puis elle a fait scanner les images une à une pour ne rien perdre de leur qualité. Le film noir et blanc présente les gestes répétés d'un jeune

homme et d'une jeune femme qui tendent leurs corps et un bras vers le haut, comme pour atteindre quelque chose, et s'écroulent lorsque leurs mains se touchent. Puis ils renouvellent cette danse inexpliquée. S'il est une référence littéraire, à peine voilée, l'œuvre n'en est pas l'illustration. Il y a dans la récurrence de ces gestes sensuels, dont les protagonistes semblent eux-mêmes faire la découverte, une douce hypnose verticale à laquelle l'ondulation des vagues peintes donne un horizon.

The silence in Karolina Krasouli's paintings seems to penetrate us, invade our space, appear in order to disappear. Waves, a marine view, the blank flyleaf of an old, time-stained book, a glacier in negative format. What remains is not the model, or even the notion that there ever was a model. What remains is the appearance and disappearance, an immense motionless motion, as Gombrowicz said in *Cosmos*. For it is a question of opening universes in these paintings: micro or macrocosms that, albeit enclosed within the edges of the canvas, reveal gaps, a space that fills the spirit of the time, the movement and sensuality of the surface.

Very quickly, Karolina Krasouli's art came off the wall. Still rooted in painting, her work also encompasses analogue photography, film and sculpture. She assembles her different works in a way that, for lack of a better description, we will define poetic, with reference to the ancient Greek word "*poiein*" meaning "create, make". Indeed Karolina Krasouli's work plays out in the act, in time, in the accumulated delicate attention that it takes to *make*, to painstakingly paint a square of sky and its double negative; to photograph the spine of old books that were opened by a paper cutter; to paint with watercolours the inside of torn envelopes, thinking of American poet Emily Dickinson's secretive correspondence. A short film from 2013, *La Rose* (The Rose), features a scene between a young girl and an older woman, an allegory inspired by American painter Agnes Martin who wrote that when roses die, their beauty remains because it is an

attitude of the mind, a conscience. Different times interweave in the works of Karolina Krasouli: that of subjects, often denoting an undetermined *before*, that of the artist's slow, painstaking work, and the time of perception that her artwork demands.

Karolina Krasouli has recently completed the editing of her latest film. *Pornografia*, 2015, was shot in Super 8, the format of perceptible memories, and edited manually. Then she had every single frame scanned so as to ensure that they retained their quality. The black and white film shows the repeated gestures of a young man and a young woman who stretch their bodies and an arm upwards as if to reach for something, and collapse, their hands touching. Then they repeat this unexplained dance. Whether there is a thinly veiled literary reference, the work is not an illustration of it. There is in the recurrence of these sensual moves – which the protagonists themselves seem to discover – a gentle vertical hypnosis to which the ripple of the painted waves provides a horizon.

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1-3 – *Pornografia*, 2015
Film Super 8, 10 min. 22 sec.
4 – *La Rose*, 2013
Film Super 8, 3 min.
5 – *I Fell Asleep under a Beautiful Tree*, 2014
Installation, dimensions variables

1 | 4 |
2 |
3 | 5 |



1 – *Trois pas sages*, 2013 (détail)

Gouache et tempéra sur papier, 45 x 45 cm

2 – *Trois pas sages*, 2013

Gouache et tempéra sur papier, 45 x 45 cm
chaque

3 – *Tenebræ*, 2013

Encre et tempéra sur papier japon, 21 x 30 cm

4 – *Donum Dei*, 2014

Gouache et feuille d'or sur photographie,
33 x 33 cm

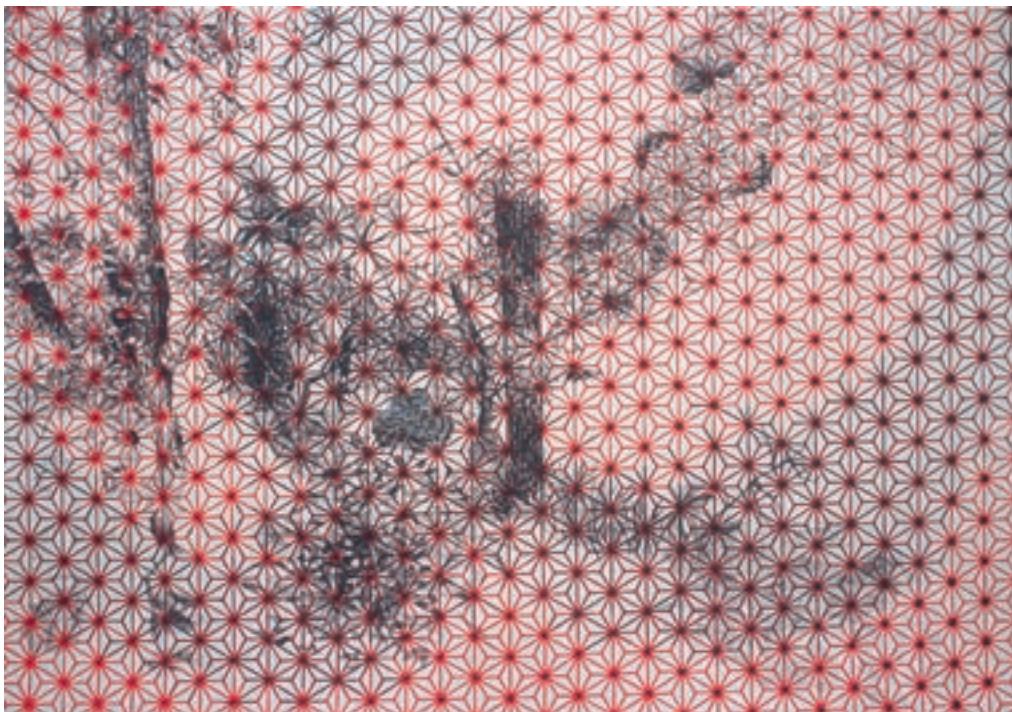
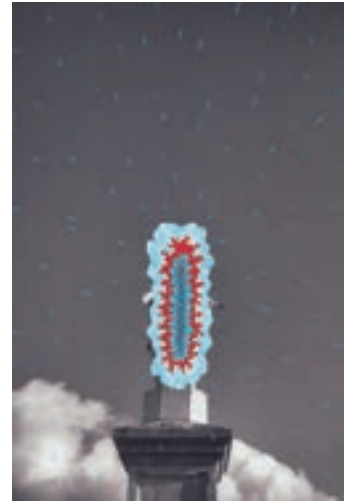
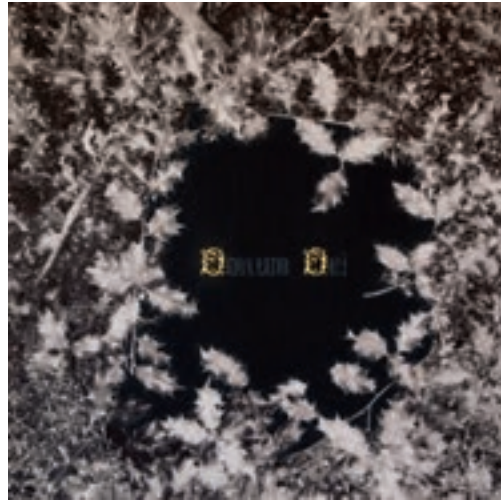
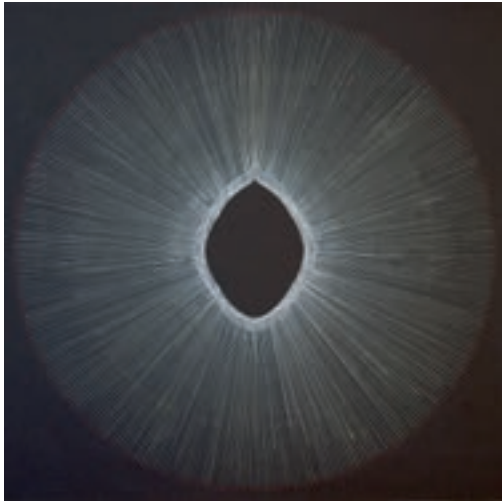
5 – *Je suis*, 2014

Tempéra sur photographie, 30 x 20 cm

1 | 4 | 5 |

2 |

3 |



Arthur Lambert

par Marianne Derrien



Un funambule entre l'esprit et la matière

Peintre ayant collaboré avec l'artiste écossais Richard Wright, après quoi il vécut un temps dans la forêt mythique de Brocéliande, Arthur Lambert semble avoir déjà eu plusieurs vies. Fort de ces expériences artistiques, esthétiques et personnelles, il délaissa progressivement la peinture figurative sur toile pour porter son attention sur l'aquarelle et sur la disparition/dissolution de la figure humaine. De la peinture, il en retient le goût pour la couleur, la vibration des lignes et des formes faisant intervenir de plus en plus la dimension abstraite et optique de ses œuvres. L'usage du papier lui permet d'affirmer la matérialité du dessin en permutant, de temps en temps, les différentes techniques et supports : gouache, feuille d'or, peinture sur photographie, papier japonais. Enrichi des principes alchimiques, les titres de ses œuvres sont des mots d'esprit afin d'en relever le potentiel symbolique et mystique.

Marchant sur un fil, Arthur Lambert avance avec précision et maîtrise de tous ses outils. Dessiner, selon lui, c'est faire l'expérience d'un monde, regarder une parcelle de cet univers commun et le traverser, l'éprouver. Exigeant une grande concentration, ses œuvres font appel à des techniques tant anciennes qu'actuelles afin de créer une architecture sensible et structurée à partir du nombre d'or. Se référant aux arts premiers, il en capte l'impact formel et la dimension magique. De la symbolique forte du cercle ou d'une forme empruntée à la mandorle, ses œuvres sont des passerelles entre les techniques et entre les mondes. Cosmogonies actuelles, imaginaires célestes et mystiques, elles convoquent des symboliques très fortes à partir de ces formes primaires qui se télescopent. Jouant sur notre perception et notre appréhension optique voire haptique, les motifs et textures mis en exergue par Arthur Lambert deviennent des systèmes solaires et cosmiques où la saturation des trames s'allie à une dimension spirituelle. L'alchimie, en trame de fond de ces œuvres, s'exerce telle une transformation de la réalité en une fiction poétique et miraculeuse.

Arthur Lambert met en lumière ces états transformés de la nature et de l'être.

S'extraire du monde est une des clés pour accéder à ce voyage fantastique au sein de son langage codé et secret. Images allégoriques et mystérieuses oscillant entre le naturel, le surnaturel, le divin et l'humain, ces « illuminations » permettent d'initier une quête entre le céleste et le terrestre, entre l'objet et le sujet. Chacun est invité à déchiffrer cette musicalité formelle afin d'éprouver les contours de ces paysages intérieurs.

A tightrope walker between the spiritual and the material

A painter who worked with the Scottish artist Richard Wright before living for a time in the legendary Brocéliande forest, Arthur Lambert seems to have already lived several lives. With these artistic, aesthetic and personal experiences, he gradually abandoned figurative painting on canvas and became interested in watercolour and the disappearance/dissolution of the human figure. He retains of painting the passion for colour, the vibration of lines and shapes, while his works increasingly reveal their abstract, optical dimension. The use of paper allows him to assert the materiality of drawing, and he draws with a variety of different techniques and media: gouache, gold leaf, painting on a photograph, Japanese paper. Enriched with alchemical principles, the titles of his works are witticisms meant to highlight their symbolic and mystical potential.

Walking on a wire, Arthur Lambert progresses with precision and mastery of all his tools. According to him, drawing is tantamount to experiencing a world, looking at a splinter of this shared universe and crossing it, feeling it. Demanding great concentration, his works involve both old and modern techniques in the creation of a sensible architecture based on the golden number. Drawing inspiration from tribal art, he captures its formal impact and magical dimension. Pervaded by the strong symbolism of the circle or of a form based on the Mandorla, his works span a variety of techniques and bridges different worlds. Current cosmologies, reflections of heavenly and mystical dimensions, they summon strong symbolism

from primary forms that clash with each other. Playing on our optical, or haptic, apprehension, the patterns and textures highlighted by Arthur Lambert become cosmic and solar systems where textural saturation is combined with a spiritual dimension. Forming the background of his works, alchemy contributes to this transformation of reality into a poetic and miraculous fiction.

Arthur Lambert highlights these transformed states of nature and being. Removing oneself from the world is one of the keys to unlocking this fantastic journey within a secret, coded language. Allegorical and mysterious images ranging from the natural, the supernatural, the divine and the human, these "illuminations" allow the artist to initiate a search between the heavenly and the earthly, between object and subject. Everyone is invited to decipher the musicality of forms and test the boundaries of these interior landscapes.

Soutien : Géant des Beaux-Arts

Julien Levesque

par Alexis Jakubowicz



Sé la vy en Rose

Bip, il fait froid. *Bip*, il fait chaud. *Bip*, on se fatigue. *Bip*, bébé pleure. *Bip*, il a faim et *bip*, on meurt. Nous sommes entrés, faut-il être candide pour l'ignorer, dans l'ère des objets connectés qui, du thermostat à la ceinture en passant par nos montres, nos berceaux, nos lunettes, promettent la sortie prochaine sur le marché d'un *Monde^{Plus}*. La ligne d'horizon, belle et brillante comme les écrans de nos iPhone, est chargée de parfums, de musiques jolies qui nous font voir, promis juré foi de publicité, la vie en rose. Mais la plainte du progrès déjà nous a joué des tours, et rien de mieux que la virée de Rose Sélavy ne nous aura remis à l'heure. Comment ne pas penser à l'avatar féminin de Marcel Duchamp lorsqu'on aborde le travail de Julien Levesque, qui officie sans scrupule pour la propagation de la loufoquerie globale, sous l'étendard DataDada, cousu main avec sa complice Albertine Meunier? Au cœur des œuvres de Levesque, le readymade, si marqué par l'émergence de l'ère industrielle et les prémices de la consommation de masse, est marié au post-industriel, qui voit dans la standardisation des flux et de leurs outils une troisième révolution.

Ainsi du carillon qu'il présente au centre du Salon de Montrouge, doublement hacké par son statut de readymade et son indexation sur les réseaux sociaux. L'installation traduit le flux des messages provenant de Twitter en morceau planétaire. Les messages comprenant le mot clé *requiem* sont interprétés par un ordinateur qui ordonne à des solénoïdes, petits moteurs magnétiques, de mettre la sculpture en branle. Internet joue une autre rumeur à chaque nouveau message. Le burlesque le partage au sinistre dans cette annonce d'un enterrement *lowtech*. Le choix du requiem, cachant les gazouillis de l'oiseau bleu, doit encore à Duchamp son drôle de décalage, lui qui signa sous Sélavy une première œuvre intitulée *Fresh Widow*, modèle réduit d'une fenêtre à la française littéralement traduite par *french window*. De la veuve fraîche duchampienne à la messe mécano-électro-magnéticon-nectée de Julien Levesque, il n'y a qu'un T, celui de Twitter bien sûr, mais encore celui qui transforme le dada en *data*.

Et qu'y a-t-il après cette mort-bide et badaboum, après que l'on s'envoie en l'air dans les nuages? *Zénith*, une base de

données qui représente l'ensemble des vues d'azur sous lesquelles l'artiste passe physiquement chaque jour. Cette collection, augmentée toutes les 20 secondes en indexant les images de Google Street View sur les données de géolocalisation de son propre téléphone, permet à l'artiste de faire l'inventaire des cieux les plus cléments. Cette technique de *scraping*, qui consiste à extraire des données de sites web via un script ou un programme pour permettre leur utilisation dans un autre contexte, est un équivalent précis de ce à quoi engage le readymade à l'époque des réseaux. Julien Levesque s'inspire encore de cette méthode pour réaliser ses *Books Scapes*, série de paysages en ligne, composés de 100 morceaux d'images extraites de divers livres de Google Books. Mi-gravures, mi-dessins, ceux-ci font apparaître les vues d'un pays imaginaire, utopie littérale et faussement littéraire qui ne trouve à se réaliser que dans le ravissement informatique.

Sé la vy en Rose

Beep, it's cold. Beep, it's hot. Beep, you get tired. Beep, baby cries. Beep, he is hungry and, beep, you die. We have entered – we would be naive to deny it – the era of connected objects that, from the thermostat to the belt, to our watches, our cradles, our glasses promises the upcoming launch on the market of a *Monde^{Plus}*. The skyline, as beautiful and bright as the screens of our iPhones, is dense with perfumes and lovely music that make us see, as if repeatedly sworn by an advertising text, our life through rose-tinted glasses. But the lament of progress has already played tricks on us, and there is nothing better than Rose Sélavy to reset us. It is hard not to think of a female avatar of Marcel Duchamp when discussing the work of Julien Levesque, who unscrupulously officiates the global propagation of craziness, under the banner DataDada, hand-stitched with her accomplice Albertine Meunier. At the heart Levesque's works, the readymade object marked by the emergence of the industrial era and the beginning of mass-consumption is married to the post-industrial, which sees in the standardization of flows and of their instruments a third revolution.

Hence the carillon he is presenting in the middle of the Salon de Montrouge, doubly hacked by its status of readymade object and its indexing on the social networks. The installation transforms the flow of messages from Twitter in a planetary piece. Messages with the keyword "requiem" are processed by a computer that commands solenoids, small magnetic engines, to make the sculpture move. Each new message produces a different noise. This announcement of a low-tech funeral has a sinister comic ring to it. The choice of requiem, hiding the twittering of the blue bird, still owes to Duchamp its strange discrepancy; Duchamp, who signed as Sélavy his first work, entitled *Fresh Widow*, a play on words based on the small model of a French window. From Duchamp's fresh widow to Julien Levesque's electro-mechanical-magnetic-connected mass there is a T, that of Twitter of course, but one that transforms dada into data.

And what is there after this death-flop and bang, after one is sent into the air in the clouds? *Zénith*, a database that represents all the azure views under which the artist physically passes every day. This collection, augmented every 20 seconds by indexing Google Street View images on the geo-localization data of her phone, allows the artist to make an inventory of the most clement skies. This scraping technique, which is to extract data from websites via a script or program in order to use in another context, is a precise equivalent of engaging with the readymade in the era of networks. Julien Levesque follows this same method to achieve his *Books Scapes*, a series of online landscapes made up of 100 fragments of images taken from various books stored in Google Books. Mid-engravings, mid-drawings, they show the views of an imaginary country: a literal and falsely literary utopia that only comes true in the enchantment of the digital world.

Soutien: Ekimetrics

1 – *DataDada (Logo)*, 2014
En collaboration avec Albertine Meunier

2 – *DataDada – Badaboum@Gogo*, 2014
Technique mixte, 9 x 38,5 x 8 cm
En collaboration avec Albertine Meunier
3 – *Books Scapes #1*, 2012
Capture d'écran, page web, collage (Google Books API), 34,5 x 49 cm

4 – *Street Views Patchwork*, 2009
Capture d'écran, page web, collage (Google Street View API), 25 x 32 cm
5 – *In The Cloud With Lulu*, 2014
Technique mixte, 80 x 70 x 80 cm

1 | 5 |
2 |
3 |
4 |



1 – *the rope*, 2012

Photographie, 60 x 45 cm

2 – *Athantos-for ever*, 2013

Peinture murale, 218 x 250 cm

3 – *borderland*, 2014

Peinture murale, 210 x 310 cm

4 – *blind sunrise*, 2015

Peinture murale, dimensions variables

5 – *moucharabieh*, 2013 (détail)

Photographie, 45 x 60 cm

1 | 2 |
3 |
4 |
5 |



Linardaki & Parisot

par Michel Poitevin



Eirini Linardaki et Vincent Parisot, Vincent Parisot et Eirini Linardaki, un duo d'artistes, non, un véritable couple, à la scène comme à la ville. Ensemble, ils forment une entreprise familiale productrice d'art. Le hasard produisant d'heureux événements, nous nous sommes rencontrés en 2002 à Marseille lors d'une visite des Ateliers d'artistes de la Ville de Marseille où ils étaient en résidence. Puis la famille s'est transportée à Hambourg, pendant quelques années, pour être aujourd'hui résidents grecs à Héraklion, capitale de la Crète. Est-ce l'appel des mers, chaudes ou froides, ils ont toujours choisi un port. Héraklion, depuis 2009, n'est pas le plus mauvais choix. Le fameux régime crétois devrait potentiellement leur offrir santé et longévité.

Si le soleil méditerranéen éclaire leur vie, sa présence et celle de leur environnement immédiat sont essentielles dans leur travail. Leurs créations le démontrent. Pour être plus explicite, lisons ce qu'ils écrivent : « Souvent dans nos projets sont représentés des objets ou des éléments urbains, qui sont détournés de leur quotidien. Nous essayons de créer un dialogue entre l'espace public et privé, en soulignant, en gommant ou en transformant ces objets. Cela peut prendre la forme de peintures murales ou bien de photographies, c'est surtout le dessin qui reste en jeu. »

Du fait de leurs actions dans l'espace public, on pourrait les apparenter au « street art ». Vincent réfute fermement cette assimilation. Ils profitent simplement de la clémence du climat pour faire de la ville leur atelier. Ce travail, s'il était nécessaire d'établir des liens, se comparerait à Georges Rousse en ce que l'œuvre se détruit par le temps ou par la main de l'artiste après avoir été photographiée. Un exemple est *sunsetorama*, œuvre de 2014. Il s'agit d'un long bloc de béton qui devait former une protection le long d'une route côtière. Mais l'usure du temps ou l'action de la nature ou plus certainement les malfaçons de la construction locale ont entraîné le bloc vers la mer. Un simple long trait de peinture jaune, à la manière du land art, souligne la rectitude de l'objet dans le chaos des pierres du bord de mer. À terme, la vague « lavera » cette trace. Une photo a mémorisé l'intervention.

D'autres actions entrent dans le domaine du wall painting. Deux exemples : *blind sunrise* est un store vénitien, installé sur un mur

aveugle. Un soleil est peint. En manœuvrant la cordelette afin de faire pivoter les lames, le soleil se couche ou se lève. Parmi les œuvres issues du lieu et de sa flore, *Athanatos-for ever* est un véritable wall painting. Il représente un *agave americana*, appelé en Grèce « Athanatos », c'est-à-dire « sans fin », éternel par allusion à sa longévité. On retrouve souvent sur les feuilles des cœurs, des noms de jeunes couples espérant que la longévité de la plante, par analogie, se communiquera à leur amour. Redessiné, recomposé, sorti de son contexte naturel, installé sur un mur de la ville ou exposé sur le mur d'une galerie ou du Salon de Montrouge, il devient un projet de monument aux utopies.

Cet art peut-il être qualifié d'écologique ? Oui, au sens où il ne dénature pas durablement l'environnement en introduisant des formes et des couleurs contre (la) nature. Le travail d'Eirini Linardaki et Vincent Parisot s'insère dans cette nature et souligne son éclat méditerranéen.

Eirini Linardaki and Vincent Parisot, Vincent Parisot and Eirini Linardaki: an artistic duo, partners both in life and in work. Together, they form a family art business. Luck brought us together in 2002 at the time of a visit to the Artist Studios of the City of Marseille, where they were artists-in-residence. They then relocated to Hamburg for a few years before moving to the capital of Crete, Heraklion, which they call home today. The sea – warm or cold – has always beckoned them to choose port towns. In the latter category, Heraklion, where they have been living since 2009, does a fine job. The celebrated Cretan diet also offers the possibility of health and longevity.

Their days are illuminated by the Mediterranean sun; its presence, as well as that of their immediate environment, is essential to their work. What they create clearly demonstrates this. They've also articulated it in writing: "Frequently represented in our projects are urban elements removed from their daily context. We try to create a dialog between public and private space by highlighting, erasing, or transforming

these objects. This can take the form of mural paintings or even photographs, but what remains the most involved is drawing." Because of their actions in public spaces, they can be connected to "street art," though Vincent firmly refuses this equation. They simply take advantage of the mild climate to make the city their studio. If a connection is to be made, it's with Georges Rousse, in that the work is destroyed by time or by the artist's hand after being photographed. One example is *sunsetorama*, from 2014. There is a long concrete slab that had been intended to protect a stretch of coastal route, but the slab has been led towards the sea by the effects of time, natural forces, or most likely defects in the local construction. Reminiscent of land art, there's a long, simple line of yellow paint highlighting the rectitude of the object amidst the rocks on the seashore. Eventually, the waves will "wash" this trace. A photo has commemorated this intervention.

Other actions enter the domain of wall painting. Two examples: *blind sunrise* is a Venetian blind with a sun painted on it, set up on a blind wall. When the cord to move the blades of the blind is pulled, the sun either rises or sets. One of the works that has resulted from their home and its flora is *Athanatos-for ever*, a veritable wall painting. It represents an "agave americana," which in Greece is called "Athanatos," or "without end," an allusion to its longevity. Often, there are hearts on its leaves, along with names of young couples who hope that the plant's longevity will be transmitted to their love. Redrawn, recomposed, removed from its natural context and installed on a city wall or exhibited on the wall of a gallery or of the Salon de Montrouge, it becomes a monument to utopias.

Can this art be qualified as ecological? In the sense that it does not denature the environment in the long term by introducing forms and colors against nature, the answer is yes. The work of Eirini Linardaki and Vincent Parisot inserts itself into this nature and highlights its Mediterranean splendor.

Soutiens : ADAGP – Copie Privée, Ville de Montrouge

Julie Luzoir

par Bernard Marcadé



«Finalement, pour trouver du vivre-ensemble, on peut déjà commencer par faire ensemble.»

(Julie Luzoir)

“Finally, in order to find the living together, we can already start by doing together.”

(Julie Luzoir)

Poétique/Politique ?

Les activités de Julie Luzoir sont multiples et rhizomiques, même si elles ont le dessin comme point d’ancrage et de médiation. Pour Julie Luzoir le dessin et le graphisme sont toujours un moyen et jamais une fin («J’expérimente ce médium en cherchant à lui donner une dimension performative, poétique et engagée»). L’échange et la relation sont en effet au cœur de sa démarche. Tous les projets de l’artiste impliquent des partenaires actifs et sont suspendus à cette nécessité («Il y a œuvre s’il y a participation, il y a œuvre s’il y a réalité. Parfois, il y a échec»). La démarche de Julie Luzoir est de part en part politique : dans ses sujets (*La file d’attente* fait référence à une réalité sociale bien répertoriée) comme dans ses dispositifs (jouant essentiellement sur le don et l’échange). *Bordereau d’échange* (une minute de ma vie contre une minute de la vôtre), les *Dessins abandonnés* dans l’espace public (qui transforment les personnes qui les trouvent et les ramènent au FRAC Franche-Comté pour signature en co-auteurs de l’œuvre), toutes ces actions soulignent une volonté généreuse de sortir du nombrilisme artistique pour inscrire ses œuvres dans une dimension collective.

«Les actions participatives que je mets en place m’amènent à insérer de l’inhabituel, de l’émotion, à mettre en quelque sorte un grain de sable dans la grande machine qu’est la rue, le monde du travail, la société... Et de ce fait, à nous décloisonner.»

Poetic/Political?

Julie Luzoir’s activities are many and rhizomatic, even if they take the drawing medium as their basis. Julie Luzoir’s drawing and graphic design are always a means and not an end (“I experiment with this medium by attempting to invest it with a performative, poetic and political dimension”). Exchange and relationships are indeed the focus of her approach. All of this artist’s projects involve active partners and are subject to this requirement (“there is work if there is interest, there is work if there is reality. Sometimes there is failure”). Julie Luzoir’s approach is entirely political, both in her subjects (*La file d’attente* refers to a well-documented social reality) and in her methods (mainly relying on gift giving and exchange). *Bordereau d’échange* (one minute of my life in exchange for a minute

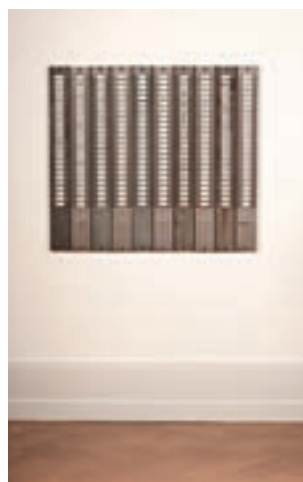
of yours), the *Dessins abandonnés* in a public space (that turn the people who find them and bring them signed to the FRAC Franche-Comté into co-authors of the work), and similar participatory actions highlight a generous desire on the part of the artist to escape the typical tendency for navel gazing and enlist her works in a collective dimension. “The participatory actions that I put in place allow me to introduce what is unusual and emotional – as if it were a grain of sand – in that great machine made up of the street, the workplace, society... and to de-compartmentalize ourselves as a result”.

1 – *Le Travail, 04*, 2011
Encre sur papier, 40 x 30 cm

2 – *Dessins abandonnés du 16 octobre au 16 décembre 2013, 02*, 2013
Traces de carbone sur papier bleu, 29 x 21 cm
3 – *Wendel*, 2015
Encre sur papier, pointes métalliques, dimensions variables

4 – *Wendel*, 2015 (détail)
Encre sur papier, pointes métalliques, dimensions variables
5 – *La File d'attente*, 2012-2015 (détail)
Encre sur papier listing, dimensions variables

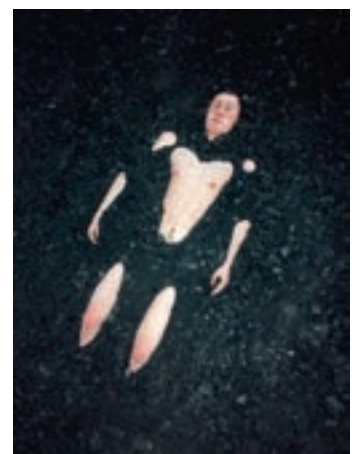
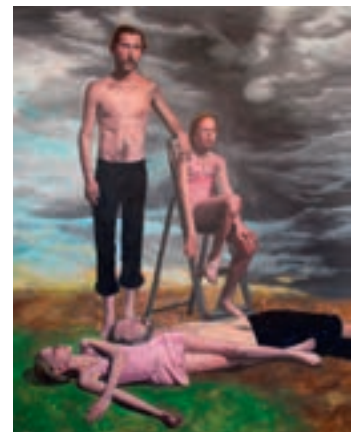
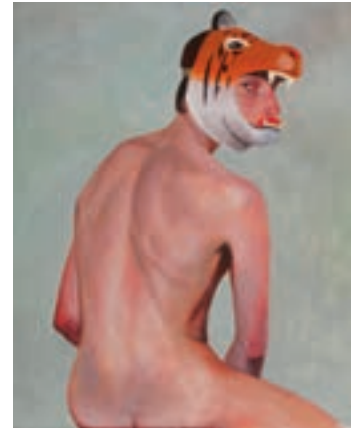
11 | 14 |
213 | 15 |



1 – La Regardeuse, 2014
Huile sur toile, 170 x 200 cm
2 – Le Lecteur, 2014
Huile sur carton entoilé, 50 x 70 cm
3 – Tigre sauvage, 2013
Acrylique sur toile, 100 x 80 cm

4 – Frère et sœur, 2013
Acrylique sur toile, 210 x 165 cm
5 – Ça baigne, 2015 (détail)
Argile peinte, charbon, huile sur carton entoilé,
dimensions variables

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



François Malingrèy

par Arnaud Labelle-Rojoux



À chacun ses images singulières punaisées dans l'atelier. Je reprends là, en somme, les premiers mots du célèbre texte «*Playing with Dead Things*» de Mike Kelley présentant l'exposition *The Uncanny* (*L'Inquiétante étrangeté*). À chacun, en effet, les reproductions évocatrices de cette notion intraduisible en français (l'*Unheimlich* freudien), associée à un trouble teinté d'angoisse, plus fondé sur une familiarité mystérieuse que sur une étrangeté exhibée. J'imagine, dans le cas de François Malingrèy, une collection secrète de personnages photographiés en slip, short ou maillot de bain dans des décors banals (c'est après tout une photographie montrant Picasso en slip kangourou qui a déclenché la série d'autoportraits de Kippenberger dans la même tenue). Je n'ai en réalité aucun mal à concevoir la chose en observant ses peintures, lesquelles montrent pareillement des personnages en slip, short ou maillot dans des décors banals. Peintures d'après photos ? Pas si sûr. Et du reste peu importe. Car s'il n'est pas interdit d'imaginer comme point de départ une collection de photos, celles-ci ont de toute façon muté. Ce ne sont plus des images mais des peintures, le plus souvent de grand format, déconcertantes aussi bien par leur facture d'un réalisme appliqué dénué de naïveté, que par leur nature apparentée à «l'inquiétante étrangeté» freudienne. Aucun télescopage de type surréaliste, mais des ambiances chargées et mystérieuses.

Un jeune homme est allongé inerte sur une plage ressemblant à celles de l'Atlantique, déserte à perte de vue. Il porte un maillot noir. S'est-il noyé ? Quatre personnages l'entourent, tous vêtus d'un *boxer* noir : deux identiquement chignonés (jumeaux ?) creusent agenouillés des trous dans le sable comme le feraient des chiens ; un autre, accroupi, semble se considérer impuissant à quelque geste de premier secours que ce soit, de même l'individu debout à ses côtés regardant loin devant lui, l'esprit manifestement ailleurs. De dos une femme aux cheveux gris, en maillot noir à bretelles, fait face à la scène. Elle ne paraît pas la contempler mais plutôt observer ses propres pieds, ou son ombre (tel Magritte – en maillot à bretelles ! – sur la fameuse photo *L'Éminence grise* des années 30). La même femme (jumelle ?), à l'arrière-plan, s'éloigne, fixant le sol devant elle. Titre de la peinture : *La regardeuse*. Sa dramaturgie figée évoque une sorte de *pietà* sans déploration sulpicienne. Difficile

pourtant de décrypter l'allégorie, si c'en est une. Aucun symbole auquel se raccrocher. Aucun sésame pour pénétrer l'intrigue. Le titre est un mot de passe insuffisant ; les maillots noirs gardent entier leur mystère !

Jouant de la même corde, mais la pinçant avec plus d'absurdité peut-être : *Les marcheurs*, le torse nu en shorts bleus se découpant sur un ciel jaune d'or, qui se croisent sans se regarder les yeux là encore rivés sur le sol, ou *La sieste dans le jardin*. Ce tableau représente un individu (en vacances ?) qui, de toute évidence prend le soleil. Bientôt il sera écrivain. Il dort en effet, torse nu en short blanc, bras écartés, les paumes tournées vers le ciel, tête renversée, sur un fauteuil curieusement drapé comme un marbre sculpté. Le sait-il ? François Malingrèy vient de reprendre en tous points la composition pyramidale de la *Pietà* de Michel-Ange. Question : où est passé le cadavre ?

Everybody's got their singular images affixed to the studio wall; here, I'm paraphrasing the first words of Mike Kelley's famous text, "Playing with Dead Things", which served to introduce the exhibition *The Uncanny*. Indeed, everyone's got their reproductions that evoke this notion, untranslatable into English (the Freudian *Unheimlich*), associated with a disturbance marked by an anxiety based more on mysterious familiarity than on manifest strangeness. In the case of François Malingrèy, I imagine a secret collection of figures photographed in everyday settings, wearing underwear or bathing suits (after all, it was the photo of Picasso in his briefs that inspired Kippenberger's series of portraits of himself in the same outfit). I actually find this entirely conceivable as I observe his paintings, which likewise represent figures in everyday settings wearing underwear or bathing suits. Are these paintings taken from photos? It's not altogether certain. Besides, it doesn't really matter. There's no prohibition against imagining that the point of departure was a collection of photos, which have in any case undergone mutations. These are no longer images but rather paintings, usually large-format, that are disconcerting both because of their style, characterized by a realism stripped of naïveté, and their kinship with the Freudian "uncanny".

There's no surrealist-type confusion, but mysterious, highly-charged atmospheres.

A young man is lying inert on a beach that looks like it's on the Atlantic and that's as deserted for as far as the eye can see. He's wearing black swim trunks. Did he drown? There are four people surrounding him, all in black boxers. Two of the men with identical updos (twins?) are on their knees, digging holes in the sand as if they were dogs. Another is crouching and seems to consider himself incapable of performing any kind of first aid, as does the individual who is standing next to him, his thoughts clearly elsewhere. From the back, we see a woman with gray hair and a racerback swimsuit facing the scene, though it appears that she is contemplating her own feet, or her shadow, much like Magritte – also wearing a racerback swimsuit – in the famous photo *L'Éminence grise* (*The Gray Eminence*) from the 1930s. The same woman (twin?) in the background keeps her distance, staring at the sun before her. The title of the painting is *La regardeuse* (*She Who Watches*). The motionlessness of the staging evokes a kind of *Pietà* without the kitschy lamentation. It's difficult, however, to decipher the allegory, if there is one at all. There are no symbols to fall back on, no gateway to access the intrigue. The fact that the title serves as a password isn't enough; the black swimsuits yield none of their mystery.

On the same note, but with perhaps an even higher pitch of absurdity: *Les marcheurs* (*The Walkers*), with their bare chests and blue shorts, thrown into relief by a golden sky as they pass one another without exchanging glances, their eyes just fixed to the ground. Or *La sieste dans le jardin* (*The Nap in the Garden*), a painting that represents an individual (on vacation?) who is obviously sunbathing and before long will be lobster-red. He is indeed sleeping, shirtless and in white shorts, his arms outstretched and palms towards the sky. His head is thrown back against a chair that is draped curiously like sculpted marble. Is he aware of this? François Malingrèy has just fully revisited the pyramidal composition of Michelangelo's *Pietà*. But the question remains: Where has the corpse gone?

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Randa Maroufi

par Elisabeth Franck-Dumas



Que voit-on, dans les *Reconstitutions* de Randa Maroufi? Des scènes de rue dans le Tanger et le Tétouan d'aujourd'hui, des filles en tee-shirts moulants suivies par des nuées de garçons gesticulant, des jeux de regards, de mains, qui disent une tension sexuelle, une violence rentrée que le spectateur est amené à reconstituer.

Ces photographies, dont Randa Maroufi revendique la filiation avec les fictions documentaires du Canadien Jeff Wall, sont très précisément chorégraphiées, exhibant une indéniable qualité cinématographique. Tout en elles dit le mouvement, mais elles ne sont pas prises sur le vif, on le devine, d'où ce trouble: quelle est la part de mise en scène, de vérité? Le sujet de chacune d'elles est tiré de situations de harcèlement sexuel trouvées sur Internet, mais on ne sait où se niche la différence entre les scènes originelles et celles produites par l'artiste.

Née en 1987 à Casablanca, diplômée des Beaux-Arts de Tétouan et d'Angers, actuellement en post-diplôme au Fresnoy, Randa Maroufi est de cette génération advenue avec le règne des images. Elle les collectionne avec autant d'avidité que de méfiance, se pose sans cesse la question de leur véracité. «*J'ai du mal à croire aux médias, aux soi-disant preuves, aux enregistrements sonores, explique-t-elle. J'ai beaucoup travaillé sur le traitement d'images lorsque j'étudiais, je mesure bien ce que l'on est capable de transformer.*» Randa Maroufi préfère mettre ses fictions ambiguës au service du réel, et le champ de ses expérimentations s'étend de l'occupation de l'espace public à la question du genre, dont elle relève les mécanismes de construction.

La Grande Safae, film tourné en 2014 à Tanger, passe un souvenir d'enfance à un semblable tamis de doute et d'imprécision. Il est inspiré par un personnage devenu objet de fantasme pour l'artiste, la Grande Safae, travesti qui a travaillé quelques années pour sa famille comme employé de maison. Le film met en scène des vrais et faux témoins qui partagent vrais et faux souvenirs, et différentes incarnations de Safae, masculines ou féminines, gracieuses, enjouées ou tristes, qui toutes évitent le piège de l'exotisme facile. «*Maman a vu quelque chose de suspendu, un truc qui descendait*», entend-on une voix off chuchoter sur la bande-son. «*Je lui ai touché son bazar, mais je n'ai rien trouvé*», affirme une

autre. C'est dans ce «*rien*», cet irrésolu, que s'engouffrent les imaginaires de l'artiste et du spectateur.

En septembre 2015, Randa Maroufi présentera au Fresnoy un autre projet inspiré d'images recueillies sur les réseaux sociaux, ces selfies très en vogue auprès de jeunes Marocains qui posent avec des armes blanches. «*Certains font ça pour frimer, d'autres sont de véritables criminels. Une enquête policière a fait suite, et des arrestations ont eu lieu. Mais même si ces images sont une affirmation de soi malsaine et absurde, tout est devenu mise en scène dans nos vies. Je me pose donc cette question: ces jeunes sont-ils vraiment dangereux?*»

What do we see in Randa Maroufi's *Reconstitutions*? Street scenes in Tangier and Tétouan today, girls in tight T-shirts followed by swarms of gesticulating boys, exchanges of gazes, and hands, which convey sexual tension, a violence held back that the viewer is urged to reconstruct.

These photographs – for which Randa Maroufi claims the influence of Canadian photographer Jeff Wall's "near documentary" work – are carefully choreographed and possess an undeniable cinematic quality. Although they convey movement, they are not taken on the fly, one suspects, creating a sense of confusion: how much of the scene is staged, and how much is truth? Their subjects are all drawn from images of sexual harassment found on the Internet, but there is no way to tell the difference between the original scenes and those produced by the artist.

Born in Casablanca in 1987, a Fine Arts graduate at Tetouan and Angers and currently studying for a post-graduate qualification at Fresnoy, Randa Maroufi belongs to a generation that grew up in an era dominated by images. She collects them with as much eagerness as suspicion, and ceaselessly questions their veracity. "I have problems believing the media, so-called evidence and sound recordings", she explains. "I did a lot of work on image processing when I was studying, so I am aware of the wide scope for manipulation". Randa Maroufi prefers to

put her ambiguous fictions in the service of reality, and the field of her experimentation encompasses the occupation of public space and gender issues, of which she highlights the founding mechanisms.

In *La Grande Safae*, a film shot in 2014 in Tangier, she puts a childhood memory under scrutiny, seemingly questioning its accuracy. It was inspired by a character that was the object of much fascination for the artist, la Grande Safae, a transvestite who worked as a domestic employee for her family for several years. The film features real and fake witnesses sharing true and false memories, and various incarnations of Safae: masculine, feminine, graceful, cheerful or sad, all of which manage to avoid the easy trap of exoticism. "Mom saw something suspended, something hanging", we hear a voice-over comment whisper in the soundtrack to the film. "I touched his package, but I found nothing", says another. It is precisely this "nothing", this unsolved puzzle that engulfs the artist and the viewers' imagination. In September 2015, Randa Maroufi will present at Fresnoy another project inspired by images gathered from social networks, a popular series of selfies with young Moroccans posing with weapons. "Some do it to show off, others are real criminals. There was a police investigation, and arrests were made. But even if these images are an unhealthy and absurd form of assertiveness, everything has become staged in our lives. So I ask myself this question: are these young people really dangerous?"

1 – Tentatives de séduction, 2013
Performance
Photo: © Napachol Srisuriyakanon

2 – Le Mur sélectif, 2012
Structure métallique, grillage, tissu,
300 x 400 x 10 cm
Photo: © Romain Delaunay
3 – Abi Laâziz, 2013
Vidéo, 15 min. 28 sec.
Photo: © Randa Maroufi/ADAGP

4 – La Grande Safae, 2014
Film (Red Digital Cinéma), 15 min. 56 sec.
Photo: © Randa Maroufi/Le Fresnoy
5 – Sans titre #1 (série "Reconstitutions"),
2013
Photographie, 165 x 110 cm
Photo: © Randa Maroufi/ADAGP

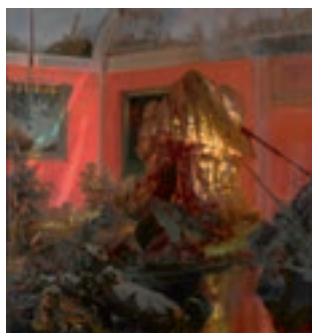
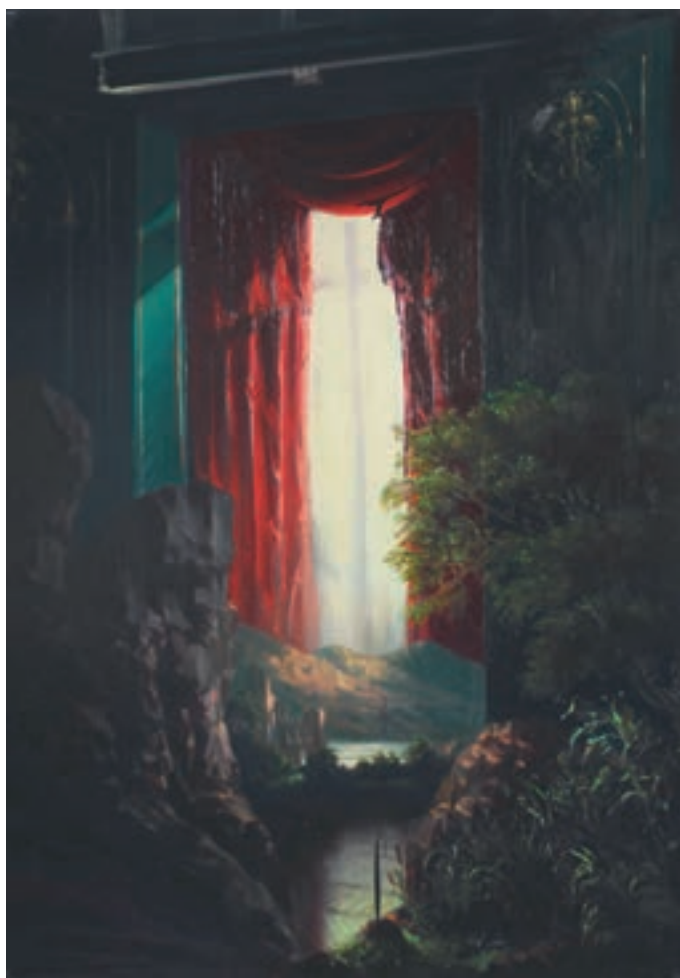
1 | 2 | 3 |
4 |
5 |



1 – Childhood place, 2011
Huile sur toile, 105 x 75 cm
2 – Annus horribilis, 2012
Huile sur toile, 132 x 83 cm
3 – Resurrection room, 2012
Huile sur toile, 132 x 83 cm

4 – Masters room, 2012
Huile sur toile, 132 x 83 cm
5 – Collection room, 2013
Huile sur toile, 215 x 200 cm

1 | 14 |
2 | 3 | 5 |



Filip Mirazovic

Propos recueillis par Marc-Olivier Wahler



Marc-Olivier Wahler: Comment s'organise une journée de travail dans votre atelier? Vous vous mettez directement devant votre chevalet? Vous vous «échauffez» en dessinant?

Filip Mirazovic: Je commence directement par la peinture, en privilégiant les questions de surfaces, d'atmosphères, de lumières et de couleurs. Quant au dessin, il joue chez moi essentiellement un rôle d'esquisse et de mémo, pour asseoir le sujet et la composition. Je dessine tout le temps, non pas pour développer un travail de dessin, mais pour formaliser une idée. Mes dessins sont remplis d'annotations (en français, en serbe, en anglais, parfois les trois en même temps).

La lecture prend-elle une place importante dans la conception de vos œuvres? D'où tirez-vous votre inspiration?

La lecture joue un rôle important dans la conception de mes peintures, par la composition du récit notamment. Je lis de tout, essentiellement de l'histoire de l'art, des biographies d'artistes, mais aussi des romans américains, serbes, russes, français, anglais. Le cinéma est également essentiel. Comme source d'inspiration certes, mais aussi comme forme parallèle, jumelle à la peinture. La musique aussi joue un rôle non négligeable. En ce qui concerne les nouveaux médias, je les utilise essentiellement pour me documenter. Je n'utilise ni rétroprojection ni Photoshop. Pour ce qui est de l'inspiration sur le plan de la forme, je suis avant tout un «visuel». Je puise dans la réalité et dans «l'actualité» de la nature, ainsi que dans la peinture elle-même (et en général dans toutes les formes artistiques qui ont retenu mon attention, comme par exemple les installations de Chris Burden ou de Gordon Matta-Clark). Mais globalement, je tends à cultiver une démarche empirique, basée sur l'expérimentation inlassable de la forme. En ce qui concerne mon inspiration thématique, la marche trouble du monde, le modèle occidental en crise, les inégalités et les injustices provoquées par la voracité et la cupidité des plus puissants et la dégradation rapide de l'environnement et du lien social constituent des problématiques fondamentales qui m'incitent à réagir.

Vos peintures, mêlant des espaces intérieurs bourgeois et des paysages tourmentés gagnés par des ruines et des catastrophes

imminentes, portent-elles des messages politiques, écologiques ou artistiques?

Je n'arrive pas à concevoir un art qui ne soit pas porteur de messages, surtout dans le contexte d'un monde contemporain en pleine mutation. La forme classique que j'utilise est vécue par moi comme une matière première, pas comme une idéologie ou une revendication. J'utilise cette matière classique pour dire le monde actuel (et prospecter sur le monde futur), parce que ce médium m'est le plus naturel. Je ne cherche aucunement à mimer un art classique. Je ne suis pas un nostalgique romantique. Je tends au contraire à intégrer le doute et la remise en question adressée à la peinture depuis presque un siècle. Les trois types de message que vous évoquez sont au cœur de ma démarche, j'y ajouterais simplement la notion du social, qui prend de plus en plus de place. Le message artistique énonce chez moi une volonté de voir la peinture réintégrer toute sa place au sein du monde de l'art contemporain. Je suis une personne inquiète, mais dans l'espérance d'une évolution humaniste, d'où une foi toujours intacte dans le pouvoir de l'art en général (lent et implacable, comme un cours d'eau sculptant les rochers pendant des siècles).

Marc-Olivier Wahler: Can you describe a day's work in your studio? Do you begin directly in front of your easel? Do you "warm up" by drawing?

Filip Mirazovic: I start by painting, focusing on things like surfaces, atmospheres, lights and colours. For me drawing has the essential function of a sketch or a memo to fix the subject and the composition. I draw all the time not in order to develop my drawing but rather to formalize an idea. My drawings are full of annotations (in French, Serbian, English, sometimes all three languages at once).

Is reading important in the conception of your work? What is the source of your inspiration?

Reading plays a significant role in the conception of my paintings, especially for building a narrative. I read everything, essentially history of art books and artists'

biographies, but also novels from American, Serbian, Russian, French and English authors. Cinema is also essential, as a source of inspiration, of course, but also as a parallel form that pairs up with painting. Music plays quite an important role too. As for new media, I use them mostly for my research. I don't use either retroprojection or Photoshop. As regards inspiration on the formal level, I am above all a "visual" person. I draw from reality and the "news" of nature, as well as from painting itself (and in general from all art forms that have caught my attention, like Chris Burden's or Gordon Matta-Clark's installations). But overall, I tend to adopt an empirical approach based on the tireless experimentation of form. Regarding my thematic inspiration, issues like the troubling aspects of world progress, the crisis of the Western model, inequality and injustice caused by the greed and avarice of the most powerful, and the fast decline of the environment and of social ties affect me and cause me to react.

Does your painting combining bourgeois interiors with tormented landscapes overwhelmed by ruins and catastrophic events carry a political, environmental or artistic message?

I can't imagine an art form that does not carry a message, especially in the context of the continuously evolving contemporary world. I experience the classical form I use as raw material and not as an ideology or a claim. I use this classical material to talk about the contemporary world (and envision a future world) because it is the most natural medium for me. I am not in any way trying to imitate classical art. I am not a romantic or a nostalgic. On the contrary, my goal is to integrate the misgivings and questioning that have concerned painting for nearly a century. The three types of messages that you mention are at the heart of my practice, and to these I'll add the social issue, which is taking more and more space. My artistic message conveys the desire to see painting regain its full role in the world of contemporary art. I tend to worry, but I'm hopeful of a humanistic evolution, hence my still intact belief in the power of art in general (slow and relentless, like a river carving into rocks for centuries).

Lahouari Mohammed Bakir

par Vincent Labaume



L'action restreinte bouge encore

Le travail exigeant et concentré de Lahouari Mohammed Bakir est essentiellement pictural. Il lui arrive toutefois de délaissier la toile pour produire des objets et des images photographiques en nombre restreint. À côté des peintures élaborées dans le secret de l'atelier, ces objets et ces images offrent un contrepoint intempestif et déclaratif. Ce sont souvent des mots («Homeland», «Eldorado»), voire une phrase entière («Ma mère m'aurait bien vu à la place de Rachid Arhab»), écrits à la main sur du carton ou bien au néon et brandis comme des pancartes ou des banderoles, en des sortes d'adresses ambiguës, mixtes de revendications, de déplorations et de protestations. Comment comprendre *Homeland*, photographie prise devant le port de Sète, où passent les bateaux qui vont au Maroc, remplis d'immigrés qui rentrent au pays pour les vacances d'été? Est-ce la requête désespérée d'un candidat au retour vers sa patrie ou bien la pancarte de fortune de celui qui la proclame justement ici, de ce côté-ci de la Méditerranée? Et pourquoi la proclame-t-il dans la langue internationale des naufragés et des artistes? Peut-être avant tout parce que le mot français de «patrie» ne peut plus s'énoncer ici, pas plus qu'en arabe. Mais comment diable se dit «patrie» en art? Et l'art en a-t-il une, ou bien deux – deux au moins? Autant peut-être que d'apatrides... Né à Nîmes en 1973, la double polarité franco-algérienne de Lahouari Mohammed Bakir est au cœur de ses préoccupations plastiques et constitue le fond divisé sur lequel il repose, à nouveaux frais, la question irrésolue de l'art comme activité séparée, ainsi que l'atteste sa tonsure, reprise de celle fameuse de Duchamp, avec l'ajout du croisissant du drapeau algérien, cette fois plus petit que l'étoile (*La Révolution promise*, 2013). Ses deux plus récentes séries de peintures: *The Day Before* (2011-2012) et *Objets de révolte* (2014), s'attachent à nous présenter des objets qui hésitent entre le signe et la représentation. Comme abandonnés au milieu du tableau, ce sont de fragiles silhouettes à peine détachées du fond quasi monochrome qui en forme l'appui: un fusil sans âge, un drapeau blanc confectionné sur une brindille gracile, un body-bag en vert fluo ton sur ton. Leur présence fantomatique

constitue le seul événement figuratif auquel nous puissions nous rattacher et leur position suggérée en appui précaire semble attendre de notre part autre chose qu'un simple égard contemplatif. Les *Objets de révolte*, par leur titre même, nous y engagent d'emblée; toutefois, ces objets sont insaisissables: fabriqués à partir de morceaux récupérés dont l'origine est perdue, ces patchworks objectifs lorgnent davantage vers la fameuse bobine de fil sans utilité de Kafka, appelée Odradek, que vers des formes d'armes même rudimentaires. Ces peintures d'objets sont comme en attente d'un sujet, un sujet de peinture qui aurait réconcilié en lui tous les motifs à peindre et tous les motifs d'agir.

Restrained action still moves

Lahouari Mohammed Bakir's demanding, focused work is essentially pictorial. Sometimes, however, he abandons the canvas to produce a small number of objects and photographic images. Besides the paintings created in the privacy of his studio, these objects and images offer an untimely and declarative counterpoint. They are often words ("Homeland", "Eldorado"), or even a whole sentence ("My mother would have wanted me in Rachid Arhab's place") handwritten on cardboard or in the form of neon signs and brandished as placards or banners, like ambiguous addresses, a combination of claims, lamentations and protestations. How should we interpret *Homeland*, a photograph taken at Sète port where ships sail to Morocco filled with migrants returning home for the summer holidays? Is this the desperate request of an applicant back to his country or the makeshift placard of someone who proclaims his homeland precisely here, on this side of the Mediterranean? And why does he proclaim it in the international language of castaways and artists? Perhaps above all because the word "patrie" (homeland) can no longer be uttered in French, nor in Arabic. But how the devil do we say "homeland" in art? And there is one art, or even two – minimum two? Perhaps as many as there are stateless persons... The double French-Algerian polarity of Lahouari Mohammed Bakir, who was born in

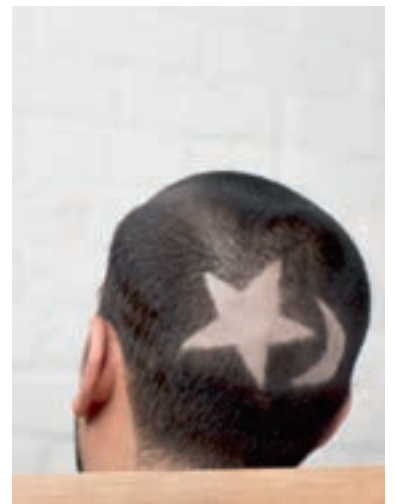
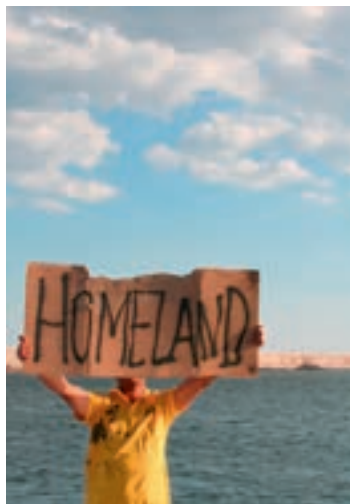
Nîmes in 1973, is at the heart of his artistic concerns. It forms the divided foundation that underlies the unresolved question of art as a separate activity, as witnessed by his tonsure modelled on Duchamp's famous tonsure, with the addition of the crescent from the Algerian flag, this time smaller than the star (*La Révolution promise*, 2013). His two most recent series of paintings: *The Day Before* (2011-2012) and *Objets de révolte* (2014) (Objects of revolution), conjure up objects that fluctuate between sign and representation. As if abandoned in the middle of the painting, they are fragile silhouettes barely standing out from the almost monochrome background that forms their support: an ageless gun, a white flag crafted on a slender pole, a tone-on-tone fluorescent green body-bag. Their ghostly presence is the only figurative event we can relate to, and their suggested precarious balance seems to expect from us more than a mere contemplative attitude. The *Objets de révolte* by their very title engage us immediately; however, these objects are elusive: made from recycled pieces whose origin is lost, these patchworks of objects are more of a nod to Kafka's famous useless spool of entangled thread called Odradek than to some sort of weapons, even rudimentary. These paintings are like objects awaiting a subject, a subject that would reconcile all painting motifs and all the reasons to act.

1 – Political Theory, 2014
Acrylique sur toile, 120 x 80 cm
Photo: © Marc Damage

2 – Objets de révolte, 2014
Acrylique sur toile, 50 x 61 cm
Photo: © Marc Damage
3 – Palestro, 2012
Acrylique sur toile et fusain sur papier, 98 x 81 cm
Photo: © Marc Damage

4 – Homeland, 2013
Tirage photographique contrecollé sur Diasec,
90 x 60 cm
5 – La Révolution promise, 2013
Tirage photographique contrecollé sur Diasec,
35 x 25 cm

1131
214151



1 – *Red Log (normal light)*, 2013
4 – *Red Log (green light)*, 2013

Bûche, plâtre, peinture, système lumineux ETG,
gélamines, dimensions variables
Photo: © Mark Hanauer

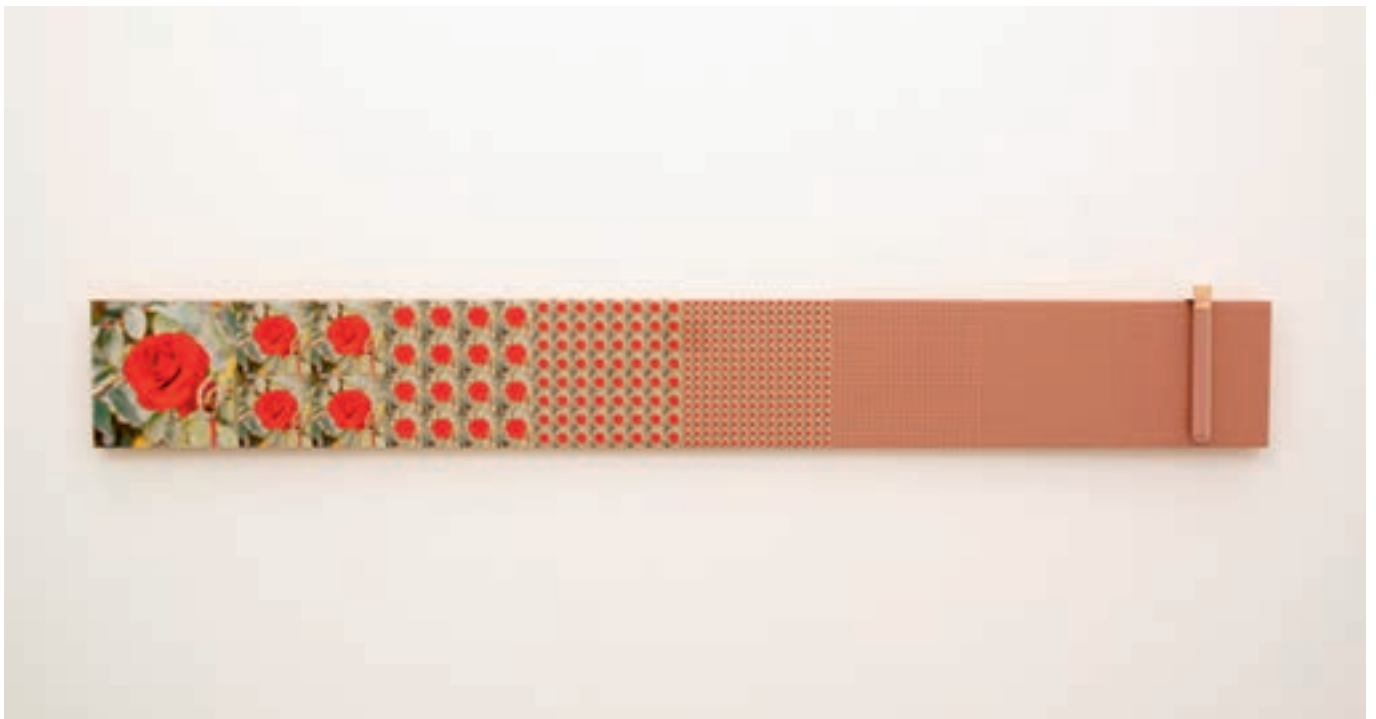
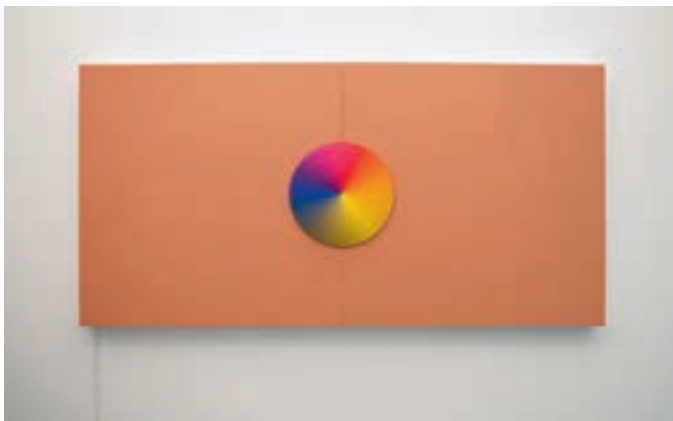
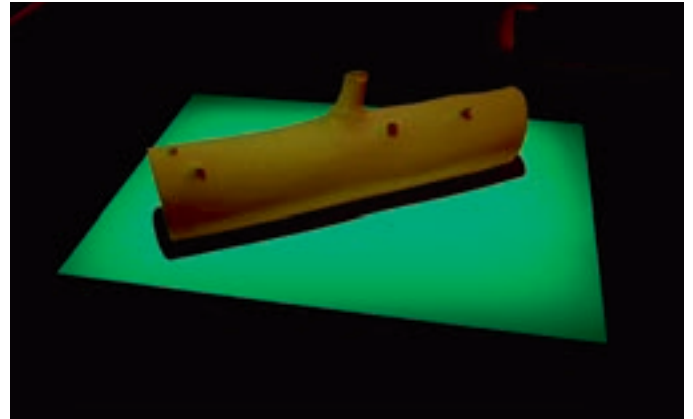
2 – *Stop Thinking About That (mid-motion)*, 2012

5 – *Stop Thinking About That (full motion)*, 2012.
Bois, disque PETG, peinture, moteur électrique,
92 x 183 cm

3 – *Rose Image to Rose Powder*, 2011

Tirage jet d'encre sur bois, éprouvette en verre,
pétales de rose séchées et feuilles de rose,
20 x 163 cm

1 | 4 |
2 | 5 |
3 |



Kenneth Morehouse

par Alexis Jakubowicz



On the Grid

Kenneth Morehouse, artiste américain originaire de Los Angeles, vit et travaille depuis peu à Paris. Il est intéressant que dans sa translation, l'artiste ait, consciemment ou non, élu le motif du pavé. Ce cliché parisien, qu'on retrouve au sol du Salon de Montrouge dans une disposition qui rappelle forcément les œuvres de Carl Andre, résulte d'un arpentage *a priori* naïf. Des villes américaines construites selon des plans orthogonaux et de la capitale française, dessinée par les troubles de l'histoire, l'artiste a extirpé le plus petit dénominateur commun. Ce n'est pas tant le pavé qui intéresse Kenneth Morehouse, que la façon dont il est ordonné en X. Du chaos parisien – ainsi nommé en regard de l'extrême rationalisme américain en termes d'urbanisation – il détermine les règles d'une « géométrie spéculative qui a ses jeux, ses inutilités et, pour ainsi dire ses romans comme les autres sciences »¹.

Les dalles qu'il présente à Montrouge déclinent les grilles originales vers un carrelage du pire effet. C'est que Kenneth Morehouse a remarqué qu'en bien des circonstances et pour sauver le charme, nos urbanistes imprègnent dans le goudron la forme des pavés qui font la bonne réputation de nos rues. Il extrapole de ce plus mauvais goût sa théorie de la *mimicry*, rendue en son degré zéro par un quadrillage noir sur un fond gris. Cette référence au mimétisme engage à ne pas faire une lecture minimaliste et post-greenbergienne du travail de Morehouse, mais à l'inscrire dans la typologie du jeu de Roger Caillois.

Le sociologue distingue parmi les jeux *agôn*, *alea*, *mimicry* et *ilinx*². La première recouvre toutes les activités compétitives, la deuxième celles qui reposent sur la chance ou le pari. La troisième et la quatrième recouvrent d'une part le simulacre et d'autre part le vertige. La grille appartient justement à ces deux derniers types, d'abord comme un espace de représentation à l'intérieur duquel le visiteur est appelé à jouer au passant, ensuite comme une désincarnation de l'espace réel. Ce quadrillage, que les anglo-saxons nomment *grid*, est la métaphore par laquelle on désigne le système et ses règles. Être *off the grid*, c'est donc être hors de la matrice et déparer Paris revient à dépraver l'ordre établi. Kenneth

Morehouse n'est pas loin de faire une lecture politique de ce motif lorsqu'il affirme que les imitations de pavés parisiens portent la charge des traditions, quoi qu'il en coûte, fût-il nécessaire d'en passer par de grossiers stratagèmes. Ce jeu de la perception, fondé sur un pattern, est encore décliné dans l'installation *Zebra Rainbow* qui imprime la forme simple d'une banane sur un écran comme un écran lui-même imprime des formes sur la rétine. Passée au tamis d'autres grilles (*A Spin Off* et *Turquoise/Red Image, Grey Painting*), la même réalité sans cesse dématérialisée puis reformée, se présente chaque fois, chaque fois différente.

(1) François-René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Partie III, Chapitre II, Livre 1, 1802. Consulté sur WikiSource, la bibliothèque libre, le 29 juillet 2012.

(2) Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), Paris, Éditions Gallimard, Folio Essai, 2006, p.47.

On the Grid

An American artist from Los Angeles, Kenneth Morehouse has recently moved to Paris, where he currently works. Interestingly, in his move the artist has consciously or unconsciously chosen to focus on the pavement. This Parisian cliché, found at the Salon de Montrouge in an arrangement that inevitably recalls the works of Carl Andre, is the result of a naive land survey. From the American cities built on orthogonal plans and from the French capital, designed by the alternating events of history, the artist has extracted the lowest common denominator. It is not so much the pavement that interests Kenneth Morehouse, rather its being laid out in the shape of an X. From Parisian chaos – as compared to the extreme rationalism of urbanization in the USA – he determines the principles of a “speculative geometry, which has its fancies, its uselessness, and, if we may be allowed the expression, its romances, like the other sciences.”¹ The slabs that Kenneth Morehouse displays in Montrouge feature the original grids arranged in a tiling achieved to the worst effect. He has observed that in many circumstances, in order to maintain the charm, our planners impress in the tar the shapes of the celebrated cobblestones that have made the reputation of our streets. From this example of extreme bad taste Kenneth extrapolates his theory of mimicry, here

expressed at its zero degree by a black grid on a grey background. This reference to mimicry encourages not to indulge in a minimalist and post-Greenberg interpretation of Morehouse's, but to encompass it in Roger Caillois' classification of games.

The sociologist classified games in *agôn*, *alea*, *mimicry* and *ilinx*.² The first includes all competitive activities, the second those that involve luck or gambling. The third and fourth encompass respectively the simulacrum and the vertigo. The grid belongs precisely to the latter two types, first as a space of representation within which the visitor is invited to play the role of the passer-by, then as a disembodiment of real space. The grid is the metaphor that describes the system and its rules. Thus being off the grid it is to be out of the matrix, and de-paving Paris is tantamount to tearing up the established order. Kenneth Morehouse is not far from a political statement on the subject when he says that the imitation of Parisian cobblestones bears the burden of tradition, whatever the cost, even if it entailed resorting to coarse stratagems. This game of perception founded on a pattern also underlies the installation *Zebra Rainbow*, which impresses the simple shape of a banana on a screen just as a screen itself impresses shapes on the retina. Passed through other grid-shaped sieves (*A Spin Off* and *Turquoise/Red Image, Grey Painting*), the same reality is presented, constantly dematerialized and reformed, different every time.

(1) François-René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Partie III, Chapitre II, Livre 1, 1802. Consulted in the free library WikiSource on 29 July 2012 (NT: English translation from <https://archive.org/details/geniuschristiani00chatauoft>).

(2) Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), Paris, Éditions Gallimard, Folio Essai, 2006, p.47.

Arash Nassiri

par Dorith Galuz



Arash Nassiri est un jeune artiste franco-iranien né à Téhéran en 1986.

Après un rapide passage aux Beaux-Arts de Paris, un parcours aux Arts Décoratifs de Paris où il étudie la vidéo et la photo, il intègre Le Fresnoy à Tourcoing. Ses vidéos *Palais* et *Tehran-Geles* obtiennent la même année (2014) le Prix Studio Collector ainsi que le prix d'art vidéo du festival Côté Court de Pantin.

Dans cette vidéo, *Tehran-Geles*, impressionnante tant par les images que par le son, Arash Nassiri nous propose une plongée vers ce qu'aurait pu devenir aujourd'hui Téhéran, si l'occidentalisation de la capitale s'était poursuivie.

Il nous projette dans un paysage fantasmagique, où il superpose les images du paysage urbain d'un Los Angeles survolé à une signalétique commerciale criarde filmée dans les rues de Téhéran. Il crée par l'image et le trucage une ville hypothétique, quasi hypnotique où des voix d'immigrés, enregistrées sur Skype, témoignent du passé de Téhéran.

Dans cet entre-deux-mondes, à la fois témoignage d'un passé historique et instrument d'une nouvelle réalité visuelle, Arash Nassiri s'inscrit dans une démarche de prise de possession de la réalité, mais pour mieux y débusquer l'invisible, le souvenir, l'imaginaire. C'est à travers cette réactivation de l'histoire et la fiction qu'il élabore, qu'il ouvre de nouvelles perspectives et nous propose une voie nouvelle, une proposition sensible.

À travers ces différents travaux : *Palais*, *Lovelock*, *Tehran-Geles*, c'est bien là le fil rouge du travail d'Arash Nassiri : observer à partir d'images collectives documentaires ou de banques de données informatiques, ce réel qui porte les traces de la violence, du pouvoir, de l'invisible, de la rupture. Partir d'images collectives, impersonnelles, et en faire quelque chose de personnel, en remettant dans le champ cette part de réalité que nous ne voyons pas.

Mais aussi faire revenir les fantômes du passé, reconstituer des éléments de vie qui restent après un cataclysme, montrer dans les images quelque chose de l'ombre, ce qui ne se voit pas. Le négatif de la ville, de la relation, de l'homme...

Il utilise souvent la superposition de deux espaces, de deux temps pour représenter un

espace mental, ce qu'on imagine et que l'on peut projeter en regardant un document original.

Arash Nassiri s'imisce dans les trous béants laissés par ceux qui font la grande Histoire pour produire de nouveaux cheminements.

Dans l'esprit de la psycho-géographie de Guy Debord, il se réapproprie l'espace urbain par l'imaginaire pour lui donner une nouvelle forme. Et redonner une place à la *petite* histoire et au vécu des fantômes du passé.

C'est dans ce sens que va son installation pour le Salon de Montrouge, qui part des émeutes des années 60 aux États-Unis pour proposer une réflexion sur notre rapport à la mémoire et la vision déformée qu'elle peut générer.

Arash Nassiri is a young French Iranian artist born in Tehran in 1986. His studies included a brief period at the Ecole des Beaux-Arts in Paris, studying video and photography at the Arts Décoratifs in Paris and Le Fresnoy in Tourcoing. In 2014, his videos *Palais* and *Teheran-Geles* won the Studio Collector award and the art video prize award at the Pantin Côté Court festival.

The impressive images and sounds of Arash Nassiri's video *Tehran-Geles* present a vision of what Tehran would be like today if westernization of the Iranian capital had been achieved.

He plunges us in the middle of a ghostly landscape, where images from a birds-eye view of the urban landscape of Los Angeles are juxtaposed with garish commercial signs filmed in the streets of Tehran. Through the images and the special effects, he creates a hypothetical, almost hypnotic city, where immigrants' voices recorded on Skype testify to the past of Tehran.

In these two worlds that are evidence of a historic past and of a new visual reality at the same time, Arash Nassiri embarks on a process of appropriation of reality to better flush out the invisible, memory and imagination.

It is through this reactivation of history and fiction that he develops and opens up new perspectives, offering us a new course, a sensible proposal.

Albeit different, Arash Nassiri's works *Palace*, *Lovelock* and *Tehran-Geles* all share the artist's underlying purpose: tracking down, through observation of documentary images and computer databases, instances of reality that bear traces of violence, power, the invisible, and rupture. From collective, impersonal images he creates something personal, putting centre stage that part of reality that we cannot see.

But Arash also brings back the ghosts of the past, reconstructing pieces of life that are left after a cataclysm, showing in the pictures a glimpse of darkness, of that which is not seen. The negatives of the city, of relationships, of humankind...

He often resorts to the superposition of two distinct spaces and times to represent a mental space, what we imagine and what we can project by looking at an original.

Arash Nassiri meddles with the gaping holes left by those who make history with a capital H and carves out new paths.

In line with the psycho-geography of Guy Debord, he reclaims urban space through the imagination in order to give it a new form, and restore the significance of individual stories and experiences of ghosts from the past.

In this sense, Arash Nassiri's installation for the Salon de Montrouge focussing on the riots of the 1960s in the US is a springboard for a reflection on our relationship with memory and the distorted vision it can generate.

Soutiens : Ekimetrics, Immersion Pictures, My Mini Revolution, Picto

1 – John Does, 2015
Sérigraphie sur papier, dimensions variables
2 – Tune tracks, 2010
Vidéo, 1 min. 30 sec.

3 – Palais, 2013
Vidéo, 15 min.
4 – Tehran-Geles, 2014
Vidéo, 18 min. 9 sec.
5 – John Does, 2015
Sérigraphie sur papier, dimensions variables

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



1 – Saut nihil, 2013 (détail)
Technique mixte, vidéo, dimensions variables,
5 min.
2 – Main, 2014 (détail)
Technique mixte, vidéo, dimensions variables,
1 min. 28 sec.

3 – Piano Muridæ, 2015 (détail)
Technique mixte, vidéo, dimensions variables,
4 min.
4 – Rabbid, 2014 (détail)
Technique mixte, vidéo, dimensions variables,
3 min. 35 sec.

5 – Sus Mus, 2013 (détail)
Technique mixte, vidéo, dimensions variables,
4 min. 17 sec.

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Nieto

par Vincent Labaume



Signé singe

Né en Colombie en 1979, l'artiste qui se fait appeler Nieto («petit-fils» en espagnol), se présente comme le créateur d'un des derniers mouvements d'avant-garde artistique du sous-continent latino-américain, «le perversionisme», fédérant des artistes usant de représentations ou de pratiques cruelles, voire barbares, influencés par les théories «sphinctériennes» du philosophe uruguayen Francisco Flores. L'un des membres les plus actifs de ce mouvement, Marcel Flores, qui n'est autre que le propre fils du philosophe, utilise pour ses réalisations picturales des cadavres humains coupés en deux ou bien fait exploser à la dynamite la main de son assistant devant une toile. Quant aux productions signées de Nieto lui-même, plutôt discrètes dans le mouvement, elles s'inspirent principalement d'expériences animalières de laboratoire, dont la perversion n'est plus à vanter, et que l'artiste pousse un peu plus loin que d'ordinaire, comme cette réanimation spectaculaire d'un poulet prêt à cuire par impulsions électriques improvisant post-mortem un numéro de claquettes à la Fred Astaire.

Nul besoin d'être grand cleric de l'ordre de la gidouille critique pour découvrir que tout ceci n'est en fait qu'une grosse farce satirique à l'humour macabre et sanguinolent, héritière du genre théâtral populaire du grand-guignol, inventé au XIX^{ème} siècle et repris au siècle suivant par le cinéma «gore» ou de zombies.

Manipulateur virtuose de l'animation numérique et du moulage vériste, dans quel but Nieto s'est-il ainsi entouré de faux cadavres, de faux philosophes, de faux artistes et d'œuvres douteuses?

La réponse est peut-être dans une scène du film assez bluffant que Nieto réalisa en 2009. Intitulé *Capucine*, ce film parodiant la forme documentaire a pour sujet principal l'apprentissage des médias visuels ainsi que la réalisation d'un film par une vraie femelle singe de l'espèce des capucins. Dans cette scène, on voit la première guenon cinéaste se couvrir et se frotter les yeux devant un écran diffusant le plan célèbre de l'œil coupé au rasoir par lequel débute *Un Chien andalou*, réalisé en 1929 par Buñuel et Dalí. Étrange réaction qu'on n'attend guère d'un singe que la cruauté des images humaines n'est pas

censée atteindre, et qui paraît peu probable à moins qu'il ne s'agisse *seulement* de l'imitation simiesque d'une attitude humaine de spectateur horrifié. L'art subtil de Nieto, contrairement à celui «sphinctérien» de ses artistes-écrans, résiderait alors dans cette volonté de confrontation à la fois directe et médiane avec l'œil du regardeur, simultanément sidéré et coupé de son effroi devant le mime du vrai par la révélation in extremis du faux, comme un singe se singeant lui-même à se faire peur afin, peut-être, de nous faire passer nos envies perverses d'éduquer et de convertir à la technologie humaine, absolument tout ce qui reste encore de non-humain sur la planète. Les gens, les troupeaux, les fleurs.

A Monkeying Monkey

Born in Colombia in 1979, the artist who calls himself Nieto ("grandson" in Spanish), is the creator of "perversionism", one of the latest avant-garde art movements of the Latin American sub-continent. The artists gathered under this denomination resort to cruel, or even barbaric representations and practices, influenced by the "sphincter" theories of Uruguayan philosopher Francisco Flores. One of the most active members of the movement, Marcel Flores – who is none other than the philosopher's son – has used for his paintings human bodies cut in half or his assistant's hand blown up with dynamite in front of a canvas. As for Nieto's own artistic creations, rather discreet in this movement, they are primarily based on animal laboratory experiments, the perversion of which can no longer be boasted, and which the artist pushes a little further than ordinarily: witness the spectacular reanimation of a chicken ready for cooking by means of electrical impulses, so that it improvises a post-mortem tap dance number à la Fred Astaire.

You don't need to be a master cleric of the *Grande Gidouille* order of art critics to find out that the whole thing is, in fact, a big satirical farce infused with the macabre, bloody humour first promoted by the popular theatrical genre of the Grand Guignol in the nineteenth century and revived the following century in gore or zombie films. What

has driven Nieto, a virtuoso manipulator of CGI animation and realistic moulding, to surround himself with fake corpses, fake philosophers, fake artists and dubious artwork? Perhaps the answer is in a scene from a rather surprising film Nieto realized in 2009, *Capucine*. A parody of the documentary genre, this film is ostensibly about a real female capuchin monkey learning visual media and making a film. In the scene, we see the first ever monkey filmmaker cover and rub her eyes in front of a screen showing the famous close-up of the eye cut by the razor opening *Un Chien andalou*, directed in 1929 by Luis Buñuel and Salvador Dalí. It is a strange reaction, which we hardly expect from a monkey we do not believe capable of being affected by the cruelty of human images; one that seems unlikely, unless it is *merely* the apelike imitation of a typically horrified human spectator. Nieto's subtle art, unlike the "sphincter" art of his screen artists, lies in this confrontation, at once direct and mediated, with the eye of the viewer. The latter is simultaneously stunned and excised of its terror before the imitation of the real by the in-extremis revelation of falsity. It is like a monkey aping itself in a state of fear, perhaps in order to make us get out of our system our perverse desire to educate and convert to human technology all that is still non-human on the planet. People, livestock, flowers.

Térence Pique

par Michel Poitevin



Térence Pique (né à Monaco en 1983) est un jeune photographe, créateur et chercheur. À première lecture, il multiplie les étiquettes comme s'il voulait se cacher ou plutôt tout entreprendre pour être sûr de ne rien oublier. Après avoir suivi un cursus de photographie et multimédia à Paris VIII, Térence a préparé un doctorat en art, spécialisation photographie. Si la France est le pays de sa jeunesse, on a l'impression qu'il trouve sa vie et sa respiration en Espagne. Grâce à diverses résidences, il confronte sa pratique passionnée de la photographie au service d'une intention conceptuelle. Pour cela il utilise de nombreux formats et techniques, du sténopé à la chambre grand format, de la photo numérique à la vidéo.

Au regard de ses travaux récents, on note qu'il prend ses distances avec l'approche première du beau pour aborder le sujet de manière plus conceptuelle et moins photographique. On pourrait dire qu'il fait de la photographie sociale. De nombreux travaux traitent de sujets comme le travail, l'immigration, les difficultés économiques de l'Espagne. Sa démarche est (presque) politique et répond à une logique quasi conceptuelle, l'image n'étant pas pour Térence le simple résultat d'une prise de vue. Ce médium a produit des milliers de représentations souvent similaires qui aujourd'hui se confondent. Comme il le dit, «il faut qu'il y ait quelque chose en plus». Si la photo est un art de la représentation, elle doit aussi être un prétexte à une réflexion théorique sur le sujet et la manière d'être reproduit.

Son intérêt porte donc sur le territoire, sa géographie et les implications socio-politiques qui en résultent. C'est un point de départ de ses projets récents. Un a retenu mon attention : *Sous le plastique des mots*. Lors d'une résidence en milieu rural à Campo Adentro, il a exécuté cette installation avec huit images. La réalisation photographique a été faite au sud de l'Espagne, dans ce territoire de production des fruits et légumes que nous achetons sur les étals de nos marchés. Les serres tunnels, abris des cultures maraîchères, couvrent de larges surfaces formant une vaste «mer de plastique». Térence a profité de l'été, les serres sont au repos, pour dialoguer avec les agriculteurs et les interroger sur la matérialité de leur activité, sur l'évolution de leur métier dans cette agriculture industrialisée. «Chaque photographie

est le fruit d'un échange lors duquel je laissais la parole à l'un d'entre eux pour qu'il choisisse un mot qui selon lui représente l'agriculture intensive. Ce mot est ensuite fabriqué, peint en vert et accroché dans la serre comme un fruit mûr.» Pour Térence, ces mots-objets sans racine, métaphores des plantes qui grandissent sous le plastique, disent une certaine réalité et vision de cette agriculture intensive. Le projet oscillant entre intervention *in situ* et photographie, il s'agit d'interroger plus que d'affirmer et d'ouvrir ainsi le propos à une critique de notre société urbaine et de ses effets. La solution n'est pas dans l'œuvre mais dans notre regard.

Térence Pique (born in Monaco in 1983) is a young photographer, a creator, and a researcher. At first glance, it's as if he took on multiple labels in order to hide, or to be sure not to leave anything out. After having followed a photography and multimedia curriculum at l'Université de Paris VIII, Térence Pique has prepared a doctorate in art with a specialization in photography. France may be the country where he grew up, but it seems that Spain is where he breathes in life – over the course of numerous residencies, he has brought together his passion for photography with a conceptual purpose. To this end, he employs various formats and techniques, from large-format pinhole photography to digital photos and video.

In terms of his recent works, what is noteworthy is that he is distancing himself from the first order of the beautiful in order to approach the subject from a more conceptual, and less photographic, angle. This could easily be called social photography. A number of his works treat subjects such as labor, immigration, and economic hardship in Spain. His approach is (almost) political and serves a nearly conceptual logic, with the image not resulting simply from one take. This medium has produced thousands of representations, often similar, that today blur together. As he has said, "There has to be something extra". If photography is an art of representation, it also needs to serve as a pretext to a theoretical reflection on the subject and the method of reproduction.

His interest thus lies with territory, its geography, and the resulting socio-political implications. This is the point of departure for his recent projects. One in particular held my attention: *Sous le plastique des mots* (*Under the Plastic of Words*). During an artist residency in the rural setting of Campo Adentro, he created this installation with eight images. He had taken the photos in southern Spain, the region that produces the fruits and vegetables that we buy from our market stalls. The greenhouse tunnels sheltering the crops extend cover large stretches of land, creating a vast "ocean of plastic". During the summer, when the greenhouses weren't being used, Térence Pique spoke with the growers and asked them about the materiality of their activity and the development of their profession under industrialized agriculture. "Each photograph is the fruit of an exchange where I asked one of them to choose a word that best represented, in their opinion, intensive agriculture. This word is then constructed out of letters painted in green and hung up in the greenhouse like a ripe fruit." For Térence Pique, these rootless word-objects, serving as metaphors for plants that grow beneath plastic, articulate a certain reality and vision of this intensive agriculture. The project oscillates between *in situ* intervention and photography, and is more a matter of examining than of making claims, thus opening up the discussion for a critique of our urban society and its effects. The solution is not in the work of art but in our gaze.

1 – *Sous le plastique des mots (Sacrifice)*, 2011

Photographie, tirage lambda, 45 x 60 cm

2 – *Projeter un cube (B)*, 2012

Photographie, tirage lambda, 60 x 80 cm

3 – *Sous le plastique des mots (Développement)*, 2011

Photographie, tirage lambda, 45 x 60 cm

4 – *Un mur (dans un espace)*, 2013

Affiche, dimensions variables

5 – *Creuser encore creuser*, 2014

Vidéo, 12 min. 20 sec. (en boucle)

1 | 3 |

4 |

2 | 5 |



1 – Tondo #1, 2014

Technique mixte, vidéo, 83 x 71 x 15 cm,
83 min.

2 – Cube #1, 2011

C-Print sur papier, Dibond, aluminium, béton,
80 x 62 x 77 cm
Photo : © Hervé Lewandowski

**3 – Conversation #3 (Dîner, Atelier),
2014 (détail)**

Technique mixte, vidéo, 48 x 37 x 3 cm,
12 min. 18 sec.

4 – Sans titre (1979 < t < +∞), 2012

C-Print sur papier, Dibond, béton,
108 x 120 x 25 cm

Photo : © Hervé Lewandowski

5 – La mauvaise peau, 2012

C-Print et huile sur toile, 194 x 135 cm
Photo : © Hervé Lewandowski

1 | 3 |
2 | 4 |
5 |



Benjamin Renoux

par Marianne Derrien



Trouble dans les images

Tel Narcisse face à sa propre image ou Persée face à Méduse, les œuvres de Benjamin Renoux convoquent le reflet et l'icône inhérents à cette dimension mythologique et historique de la photographie. Au croisement des médiums et des techniques, ses œuvres interrogent l'omniprésence de notre rapport à l'image. Effets d'absence et de présence, ses photographies, vidéos et sculptures jettent un trouble en opérant constamment un double mouvement, tant miroirs du réel que transformations de ce réel. Benjamin Renoux travaille à la fois avec des images anonymes dans des situations dites «photogéniques» et avec des modèles vivants. Se référant aux théories de Lacan sur le stade du miroir, il questionne cette appropriation complexe de notre reflet qui joue un rôle fondamental dans la construction de notre identité. Ses œuvres traitent de notre rapport au photographique au travers d'une critique du fétiche que sont l'objet photographique ou l'image.

Cet aller-retour perpétuel entre l'archive et le modèle vivant souligne précisément la conversation qu'engage Benjamin Renoux entre le passé et le présent, entre le sacré et l'identité, entre lui et les autres. À la fois fantomatiques et spectrales, ces œuvres silencieuses multiplient les espaces-temps afin de perturber le spectateur qui se voit disparaître n'y voyant plus son propre reflet, base de notre conscience identitaire. Pris par surprise, on peut apercevoir de micro-mouvements au sein de ces mises en scène autour du reflet, de l'ombre et du double. Dans cette attente d'une affirmation du soi ou d'une métamorphose, le spectateur-voyeur tente de dialoguer avec l'œuvre. Liée à la dissolution et à l'apparition de la figure humaine, cette réversibilité des processus s'incarne par magie dans ces images. Au sein de ces renversements entre l'image de soi et l'image de l'autre, ces dispositifs photographiques se façonnent au travers de différents niveaux de narration entre des corps de lumière et des corps de ténèbres, entre l'archive photographique et la prise de vue, entre le mouvement et le statisme.

Benjamin Renoux se réfère à des techniques plus anciennes et fait l'usage de supports historiques tel le tondo dont le format était très utilisé par les artistes de la Renaissance

pour des Vierges à l'Enfant ou pour des portraits de riches commanditaires. Il n'a cessé de donner du volume à l'objet photographique dans une quête perpétuelle d'archivage des souvenirs et des sensations. Coup de la coupe, la photographie converse avec la sculpture en béton afin de conjuguer la pesanteur avec la grâce. Benjamin Renoux redonne ici une autre corporalité au modèle vivant en synthétisant le processus lié à la sculpture. Seuls le volume, le poids, la masse, la charge du corps importent. Tel un schisme au sein d'une quête existentielle et identitaire, Benjamin Renoux privilégie une lumière artificielle et intérieure pour dépasser et remplacer une certaine lumière divine.

Troubling images

Like Narcissus facing his own reflection or Perseus facing Medusa, the works of Benjamin Renoux evoke the notions of reflection and icons associated with the mythological and historical dimension of photography. At the intersection of media and techniques, his works question our ubiquitous relationship to the image. Playing with effects of absence and presence, his photographs, videos and sculptures are troubling, constantly engendering the double movement of mirroring reality and transforming this reality at the same time. Benjamin Renoux works with anonymous images in so-called "photogenic" situations and with live models. Building on Lacan's theories on the mirror stage, he puts into question again the complex appropriation of our reflection that plays a fundamental role in the construction of our identity. His works deal with our relationship to photography through a critique of the fetish that the photographic object or image represent.

This ceaseless going back and forth between the archive and the living model specifically emphasizes the exchange that Benjamin Renoux establishes between past and present, the sacred and identity, him and the others. Both ghostly and spectral, these silent works multiply the space-time dimensions in an attempt to trouble viewers, who see themselves disappear by not being able to see their own reflection, which form the basis of our sense of identity. Taken by surprise, we

can see micro-movements in these visions built around reflection, shadow and the double. While they wait for this affirmation of the self or metamorphosis to take place, the viewers-voyeurs seek to engage with the work. Closely connected to the dissolution and the appearance of the human figure, the reversibility of the process is embodied, as if by magic, in these images. Within these reversals between self-image and the image of the other, these photographic objects take shape through different narrative levels between light and dark bodies, between the photographic archive and the picture, between movement and stasis.

Benjamin Renoux uses old techniques and supports, such as the tondo, a format that was commonly used by Renaissance artists for their Virgins with Child or portraits of wealthy patrons. He never ceases to give depth to the photographic object in a perpetual quest for the archiving of memories and sensations. In his works, photography converses with concrete sculpture to combine heaviness with grace. Benjamin Renoux gives here a different physicality to the live model by synthesizing the process related to sculpture. Only the body's volume, weight, mass and energy matter. Like a schism within an existential quest for identity, Benjamin Renoux favours an artificial and inner light to go beyond and replace a kind of divine light.

Mathieu Roquigny

par Marianne Derrien



La vie mode d'emploi¹

Fin observateur de la vie quotidienne, Mathieu Roquigny aborde la disparition des êtres et des choses en usant de l'absurde. Combinant les contraintes et les libertés inhérentes à notre vie de tous les jours, la référence au roman *La Disparition* de Georges Perec n'est pas loin. Elle est une clé d'entrée pour comprendre l'intérêt que Mathieu Roquigny porte à l'absence et à la douleur que la disparition engendre. Au sein de cette filiation, Mathieu Roquigny trouve aussi un lien de parenté avec l'Oulipo, groupe international de littéraires et de mathématiciens se définissant comme des « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir ». Promesses de vitalité et de légèreté, ses œuvres ne sont pas teintées de nostalgie, elles sont bien au contraire traversées par des processus mémoriels où l'action ludique, la résonance joyeuse et familière d'un mot prédominent.

Tant l'écoulement du temps que le contexte de l'œuvre lui permettent d'envisager des formes improbables et incongrues menées par accumulation ou par collecte de déchets et de rebuts de la vie quotidienne. Le rapport à l'alimentaire et à la consommation se trouve au cœur des processus de sérialité qu'engage Mathieu Roquigny. De l'eau teintée et gelée en lettres-glaçons dégoulinant sur un mur, des boulettes de papier toilette imbibées en forme de tondo, des pizzas carbonisées rehaussées dans un encadrement classique, Mathieu Roquigny sculpte de multiples temporalités faisant l'apologie de l'anodin et du trivial. Débutée en mai 2011, *Between me and us* est une œuvre en cours avec de petites flasques d'alcool vidées par absorption puis remplies avec de la cendre, cigarette après cigarette. Il archive minutieusement ces urnes funéraires, réceptacles de plaisirs artificiels et d'une mort à petit feu. Quant à elle, l'œuvre *L'oubli* est faite de quatre morceaux de pizza calcinés et littéralement oubliés dans un four, magnifiés telles des croûtes terrestres d'une autre ère.

L'idiotie, la paresse, l'oisiveté sont ici entrées en fusion et font la part belle à la création sous toutes ses formes et sans limites. Tel un ready-made prêt-à-manger, *TUC pour Tonton Michel* rend un hommage à son

oncle disparu en récupérant des gâteaux apéritifs à l'issue de la cérémonie funéraire. Placés de manière mécanique et répétitive, ces 28 TUC mis sous verre sont un hymne aux petites joies, éventuel « au-delà » de la douleur. *Maison close*, château de cartes érotiques avec des pin-up des années 50 est un pied de nez à l'image dite « cochonne » où la pulsion scopique tend vers la fragilité par l'entremise du jeu. Les matériaux utilisés subissent de multiples transformations et mutations à la manière d'un aliment ingéré par le système digestif, lente ou rapide dégradation formelle. Warholien, duchampien, oulipien, Mathieu Roquigny ne badine pas avec l'humour. Ses œuvres contiennent des potentialités poétiques et suggestives où la mort, le rire, le goût et le dégoût se rejoignent. Il magnifie des fragments de vie emplis de banalité. Du rien au plein, du vide à l'accumulation, ses œuvres sont une palette colorée de nos rires, une extériorisation subtile de nos émotions.

(1) Titre emprunté au roman de Georges Perec.

Life A User's Manual¹

A fine observer of everyday life, Mathieu Roquigny uses the absurd to approach the theme of disappearance of people and things. Combining the constraints and freedoms inherent in our day to day existence, his work may bear a reference to the novel *La Disparition* by Georges Perec. It is a key to understanding Mathieu Roquigny's interest in the sense of absence and pain that a disappearance triggers. In this context, Mathieu Roquigny also finds a connection with the Oulipo, an international group of literati and mathematicians defining themselves as "rats who build themselves the maze they propose to get out of". Promises of vitality and lightness, his works are not tainted by nostalgia; on the contrary, they are pervaded by memory processes where the playful action, the cheerful and familiar ring of a word predominate.

Both the passage of time and the context of the work allow the artist to concoct unlikely and incongruous shapes, formed by accumulation or a collection of waste and scraps from everyday life. The relationship with

food and consumption is at the heart of the process of seriality that Mathieu Roquigny orchestrates. From the coloured, frozen water contained in ice letters dripping on a wall, to the soaked toilet paper rolls arranged in the shape of a tondo, to charred pizzas ennobled by a classic frame, Mathieu Roquigny sculpts multiple temporalities, while glorifying the anodyne and trivial. Begun in May 2011, *Between me and us* is an ongoing work with small alcohol flasks emptied by absorption and then filled with ash, cigarette after cigarette. He meticulously stores these funerary urns, receptacles of artificial pleasures and of dying a bit at a time. *L'oubli* (Forgetting) is a work made up of four charred pieces of pizza and quite literally forgotten in an oven that are idealised like fragments of the earth crust from another era.

Stupidity, laziness and idleness here merge to extol limitless creation in all its forms. Like a ready-made *prêt à manger*, *TUC Tonton Michel* pays tribute to his dead uncle by saving the left-over savoury biscuits at the end of the funeral reception. Arranged in a mechanical and repetitive pattern, these 28 TUC under glass are a hymn to little joys, a possible "beyond" of pain. *Maison close* (Brothel), an erotic house of cards bearing pictures of 1950s pin-up girls mocks the so-called "naughty" images where, through play, the scopic drive tends towards fragility. The materials used undergo multiple changes and transformations, not unlike food in our digestive system, a fast or slow formal degradation. In the wake of Warhol, Duchamp, and Oulipe, Mathieu Roquigny does not play with humour. His works bear poetic and suggestive potentialities where death, laughter, taste and disgust meet. They glorify fragments of life that are loaded with banality. From nothingness to fullness, from emptiness to accumulation, his works are a colourful palette of our laughter, a subtle externalization of emotions.

(1) From the title of a book by Georges Perec.

Soutien : Géant des Beaux-Arts

1 – *Between me & us*, 2011 (détail)
Flasques d'alcool vidées par absorption et
remplies de cendres de cigarettes, dimensions
variables
2 – *Abacadabra*, 2013
Glaçons, encre, épingles, dimensions variables

3 – *Maison close*, 2015
Cartes à jouer, 50 x 30 cm
4 – *Abacadabra*, 2013 (détail)
Glaçons, encre, épingles, dimensions variables
5 – *TUC pour Tonton Michel*, 2014
Biscuits contrecollés, 73 x 53 cm

113151
2141



1 – Reste, 2014

Technique mixte, dimensions variables

2 – Sa place est dans un musée, 2014

Technique mixte, 250 x 1000 cm

Courtesy Galerie Jérôme Pauchant

3 – Sans titre, 2014

Ciment blanc, briques, cadre, carton à dessin, 125 x 30 cm

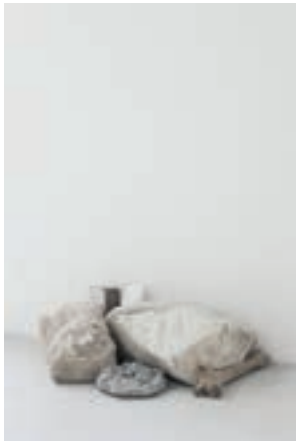
4 – Devant, 2014

Parpaing, pierre, 250 x 500 cm

5 – Postcolonie Z(2), 2015

Page de bande dessinée (Les Aventures de Tintin: *Le Secret de la Licorne*), papier, cadre, 42 x 38 cm

1 | 3 | 4 |
2 | 15 |



Kevin Rouillard

par *Marc-Olivier Wahler et Leslie Veisse*



À première vue, la pratique artistique de Kevin Rouillard semble croiser celle du collectionneur, voire de l'archéologue. L'artiste n'a en effet cessé de chercher des objets partageant des valeurs communes, que cela soit au niveau formel ou scientifique. Il les collecte, inlassablement, les étudie et les archive, de peur qu'ils ne se perdent dans l'oubli. Il fouille les plis de l'histoire et recherche les racines de notre mémoire. Ce faisant, Kevin Rouillard pourrait revendiquer une place de choix dans le cortège de ces artistes qui depuis plusieurs décennies sondent nos rebuts, nos archives, nos relations aux objets et mettent en exergue notre constante propension à la réification des objets.

Or Kevin Rouillard ne développe aucune fascination particulière pour l'objet, aucune idéalisation. Il travaille, dit-il, avec ce qu'il trouve, de manière totalement fortuite, cherchant, dans le sillage de Duchamp, à annihiler tout critère de sélection. L'idée de trouvaille prédomine. Pas de choix privilégié, pas de hiérarchie entre une pièce et une autre : le goût de l'artiste s'efface et laisse à la matière toute la possibilité d'incarner son sens potentiel, au-delà de la détermination de l'artiste. Ce dernier aspire à lui donner une autre présence, qu'il s'approprie. L'objet s'impose alors, sans que l'on puisse en décider autrement. Ces fragments ne délivrent aucun témoignage du passé, mais multiplient des écritures d'histoires sans fin, vouées à un recyclage, une réinvention permanente.

Si la rencontre fortuite entre l'artiste et un objet semble constituer un frein à toute velléité de réification, la question du dispositif ne laisse rien au hasard. Le dépassement de l'objet collecté est mis en relief grâce au questionnement du dispositif de monstration muséale et à la réinvention de l'accrochage. Ce n'est plus l'objet en tant que tel qui attire l'attention mais la manière dont l'objet se dévoile qui fixe le regard. L'indifférence esthétique dans l'acte de collecter permet à ces objets d'exister sans préjugés et de les exposer sans conventions. Les briques proéminentes servent de socles-présentoirs, les cadres se transforment en murs de parpaing, les étagères n'accueillent que des pierres, les porte-manteaux retiennent des fossiles.

La connaissance du fragment se laisse alors oublier, à la faveur de sa seule présence. Les éléments sont à la fois vierges de toute histoire et dépositaires d'une histoire universelle.

At first glance, Kevin Rouillard's artistic practice could be likened to that of the collector or the archaeologist. The artist is indeed constantly searching for objects that share common values, whether on a formal or a scientific level. He tirelessly collects, studies and archives them to save them from oblivion. He explores the folds of history and probes the roots of our memory.

In doing so, Kevin Rouillard can claim a prominent position in the long procession of artists who, for decades, have investigated our rejects, our archives, our relationships to objects and highlighted our ordinary tendency towards the reification of objects.

However, Kevin Rouillard does not harbour a particular fascination with objects, nor does he idealize them. He works with what he finds by utter chance, seeking to annihilate, in the wake of Duchamp, all selection criteria. The idea of the found object predominates. No preferred choice, no hierarchy between a piece and another: the artist's personal taste disappears, permitting the material to embody its potential meaning, beyond the artist's intention. The latter aspires to give it a different presence, which it appropriates. Thus the object inescapably imposes itself. These fragments are not witnesses of the past, but multiply endlessly rewritten stories destined to constant recycling and reinvention.

If the chance encounter between the artist and an object appears to be an obstacle to any attempt at reification, the configuration leaves nothing to chance. Questioning conventional museum displays and reinventing hanging devices, the artist goes beyond the notion of the collected object. It is no longer the object itself that draws the viewers' attention but the way it is revealed. The aesthetic indifference in

the act of collecting allows these objects to exist without prejudice and be shown outside of conventions. Jutting bricks are used as display stands, frames turn into concrete block walls, shelves accommodate only stones, hangers hold fossils. Learning about the fragment becomes irrelevant, and only its presence counts. The elements are both devoid of history and repositories of universal history.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Agata Rybarczyk

par Gaël Charbau



Dans sa recherche artistique, Agata Rybarczyk est l'exploratrice de ce qu'elle appelle des « expérimentations théâtrales ». Il s'agit de construire des œuvres où la narration, au centre du dispositif, anime des espaces et donne vie à des objets, de la matière, de la lumière, dans des films ou des installations aux contours poreux, au point de créer des films immobiles ou des sculptures cinématiques. Le temps lié à la recherche et à la construction de ces œuvres fait qu'elles sont peu nombreuses et d'une grande intensité : Agata Rybarczyk laisse les expériences et les rencontres infuser lentement sa pratique.

Talk show est par exemple une œuvre à la croisée des genres, entre le film documentaire et le film expérimental. L'œuvre nous entraîne dans une sorte de voyage mystérieux dans l'intimité de deux personnages interviewés qui se dévoilent peu à peu, à mesure que l'artiste, toujours bienveillante derrière la caméra, les accompagne dans cet épiluchage délicat d'eux-mêmes. La vidéo est intercalée de séquences abstraites et contemplatives, un travail « d'atelier » et de situation autour de la lumière, du miroir, des reflets. On pourrait s'attendre à un mélange des genres un peu bâtarde et hasardeux, mais la vidéo prend au contraire une tournure quasi fantastique, dans la forme et dans le fond. Agata Rybarczyk parvient à fusionner ici ses recherches purement plastiques – celles qu'elle mène en parallèle dans son travail de sculpture – avec le récit intime et improvisé de ses personnages devant la caméra. Les va-et-vient entre les différents registres, récit à la première personne, voix off, images « fabriquées » et images récupérées, créent des couches complexes d'échos et nous entraînent en profondeur dans la psychologie des personnages. Un art du collage qui force à relier, parfois de façon anachronique et non-linéaire, les différents compartiments de la vidéo et qui demande à notre imaginaire un certain mouvement pour uniformiser la lecture de l'œuvre, toute baignée d'une vraisemblable irréalité.

À l'inverse, *Axiome* (2009-2015) est une installation qui évoque immédiatement un mouvement manquant, une installation pétrifiée. C'est l'étrange immobilité qui nous saisit ici, uniquement troublée par quelques sonorités énigmatiques. Il s'agit d'un environnement, visible depuis un point unique, à la manière de la célèbre installation « Étant

donnés » de Marcel Duchamp. Dans un climat d'ombres et lumières, un lit en métal rouillé est disposé dans une pièce éclairée par des appliques cramoisies accrochées aux murs. Des draps, des oreillers chamboulés et ce qui pourrait être du linge de nuit reposent sur le lit. Pour ce qu'on peut distinguer d'eux, les murs semblent tachés, comme marqués par le temps, tout comme le plafond de la pièce. Tandis que nos yeux s'accliment à la pénombre, on découvre soudain le corps d'une femme nue, assise sur le lit et immobilisée dans une position où l'on devine qu'elle s'apprêtait à se lever. Puis encore dans un troisième temps, on discerne, accroché au mur vers la tête du lit, un miroir qui reflète le dos de cette femme, jusqu'alors invisible de face. Ce qu'il nous montre est étonnant, troublant, presque inquiétant : son dos est entièrement écorché et présente à l'air libre son anatomie : des tissus, du muscle et de l'ossature.

Une installation tout entière pensée sur le paradoxe d'une sensation, presque gênante, d'une extrême intimité à laquelle nous serions conviés par erreur : un art de la stupeur, que l'artiste aime observer dans nos yeux.

In her artistic research, Agata Rybarczyk is the explorer in what she describes as “theatrical experiments.” Hers are works where the narrative – the focus of her art – animates spaces and gives life to objects, matter, light, films or installations with porous outlines, to the point of creating films that remain still, or cinematic sculptures. The amount of time involved in the research and construction of these works is the reason behind their scarcity and great intensity: Agata Rybarczyk lets experiences and encounters slowly infuse her artistic practice.

For instance, *Talk show* is a work at the crossroads of genres, part documentary part experimental film. The video takes us on a mysterious journey in the privacy of two characters that are gradually revealed during an interview, as the artist, attentive behind the camera, supports them in this delicate layer-by-layer unveiling. Interspersed with abstract and contemplative sequences, the video is a “studio” work that successfully captures a mood made up of light, mirrors

and reflections. A risky, hybrid mix of genres might be expected; on the contrary, the video has rather an almost fantastic twist, both in form and substance. Agata Rybarczyk succeeds in merging purely plastic research – which she leads alongside her sculpture work – with the intimate, unrehearsed story of her characters before the camera. Shifting back and forth between different registers, first-person narrative, voiceover, “manufactured” images and recovered images, it creates a complex fabric full of echoes and takes us deep into the psychology of the characters. An art of collage that compels the viewers to connect, sometimes in an anachronistic and non-linear way, the different parts of the video and requires that our imagination be flexible enough to standardize the interpretation of a work engulfed in plausible unreality.

Conversely, *Axiom* (2009-2015) immediately evokes the lack of movement, it is a petrified installation. We are troubled by the strange stillness disturbed only by mysterious sounds. This is an environment visible from a single point, like Marcel Duchamp's celebrated artwork *Étant donnés*. In a mood dominated by the interplay of shadow and light, a rusty metal bed is placed in a room lit by crimson wall lights. On the bed, sheets and upended pillows, and something that looks like night garments. As far as we can distinguish them, the walls seem stained, as if marked by time, and so does the ceiling of the room. As our eyes get used to the darkness we suddenly discover the body of a naked woman sitting on the bed and fixed in a pose that suggests she is about to get up. Then later again we discern, hanging on the wall above the bedstead, a mirror reflecting the woman's back, which we could not see from the front. What it shows us is surprising, disturbing, almost eerie: her back, skinned, fully exposes her anatomy, tissues, muscles and bones.

An installation that is entirely built on the paradox of an almost embarrassing feeling of extreme intimacy to which we were summoned by mistake: an art of surprise, which the artist likes to observe in our eyes.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *John Doe*, 2014
Vidéo, 11 min. 44 sec.
2 – *Sandbox thoughts*, 2011
Sable, bois, plâtre, 250 x 300 x 40 cm

3 – 4 – *Talk Show*, 2015
Vidéo, 10 min.
5 – *Winter kept us warm*, 2013
Vidéo, 9 min.

1 |
2 | 3 |
4 |
5 |



All characters and events in this picture are fictitious and factual. Any similarity to actual persons is both purely coincidental and intentional.



1 – Suzanna, 2014
Huile sur toile, 90 x 170 cm
Photo: © Claire Lavabre

2 – #, 2013
Huile sur toile, 116 x 89 cm
Photo: © Claire Lavabre

3 – Sans titre, 2014
Huile sur toile, 130 x 97 cm
Photo: © Claire Lavabre

4 – ##, 2013
Huile sur toile, 130 x 97 cm
Photo: © Claire Lavabre

5 – Les Ombres #1, 2015
Gouache sur papier, 42 x 56 cm

1 | 4 |
2 | 3 | 5 |



Jean de Sagazan

par Aurélien Bellanger



Les extraterrestres interviennent, comme un élément central de la culture populaire, à peu près au moment où les dernières tribus perdues d'Amazonie sont découvertes ; les modernes vont bientôt perdre leur vieil adversaire, le primitif, et la chose claque dans l'histoire de l'humanité comme si la punaise qui retenait au loin l'élastique du progrès et les cordelettes concourantes de la perspective venait de sauter. Il s'agit alors de retendre la trame soudain distendue de l'histoire, de rétablir ces effets qui rendaient les civilisations comparables et leurs positions claires sur l'échelle des temps, et puisqu'il est impossible de restaurer les scènes naïves du premier plan, pour redonner l'échelle, on lance dans l'espace le point de fuite hypothétique d'une civilisation supérieure.

La scène charmante du tableau montré pour la première fois à un primitif peut recommencer, mais c'est nous, cette fois, les faiseurs de tableaux, qui passons pour des sauvages : nous n'allons pas jusqu'à croire que les fruits sont comestibles, nous ne tendons plus la main depuis des millénaires, mais nous pensons encore que ce type de représentation possède une valeur intrinsèque, souvent très supérieure, d'ailleurs, à l'objet représenté.

Nos tableaux ne sont plus des fenêtres, mais ils ont gardé la transcendance légère des choses qui ne sont pas vraiment des choses, qui sont un peu plus. Il y a un problème d'alignement avec le monde, un excès d'intentionnalité, de travail, en même temps qu'une courte révérence à la sacralité du réel – aussitôt nettoyée de sa religiosité latente par une fétichisation excessive de la matière – comme s'il fallait que peindre soit une action très large, la plus large de toutes, la réconciliation de tous les contraires, une action qui couvre le spectre du monde *et* du tableau, du naturel des choses *et* de l'artifice de leur représentation, de la précision des choses *et* du tremblé de la main qui les représente.

On aboutit, logiquement, à une peinture aussi naïve d'exécution – il faut peindre, seulement peindre, sans penser que l'on peint – que savante dans le choix de ses sujets. Peinture, c'est le charme anthropologique de celle de Jean de Sagazan, qui ne peint presque plus que des tableaux, ou plutôt qui sélectionne dans le monde des objets aussi libres, aussi vides que des tableaux inachevés, mais pour

les représenter non pas de façon frontale et achevée mais en train de se faire et légèrement de biais comme sur le chevalet d'un peintre : les grillages et les liens pâles d'un tennis viennent évoquer les couches préparatoires et les fines esquisses d'un jeu à venir, les fenêtres vides d'une maison abandonnée prolongent le mouvement naïf d'une escarpolette d'une interrogation sur la représentation figée du mouvement, des chaises de jardin fantomatiques représentent une vue en accéléré de l'histoire de l'art, passée de la figuration humaine à la nature morte, l'ouverture d'une haie sur le spectacle vide d'une rue résume sans doute l'expérience déceptive du musée, sinon celle de la peinture, activité solitaire mais exclusivement sociale, manifestation la plus achevée, depuis la Renaissance, d'un individualisme intimement corrélé au désir général de voir représenter, jusqu'à l'épuisement, l'idée d'un point de vue sur le monde, idée si rare, si incongrue et si précieuse qu'on viendrait de tout l'univers pour visiter l'espèce qui en aurait imaginé l'existence.

Aliens appeared as a mainstay of popular culture at around the time when the last lost tribes of the Amazon were discovered; the moderns would soon lose their old adversary, the primitive, and this event resonates in the history of mankind as if the pin that held off the elastic of progress and the concurring fine cords of perspective had snapped. Thus it is a matter of tensing again the suddenly distended bundle of history, restoring those effects that made civilizations comparable and their positions on the time scale clear. And since it is impossible to restore the naive foreground scenes, the hypothetical vanishing point of a superior civilization is launched into space in order to recover the scale.

The charming scene of the painting shown for the first time to a primitive can begin again, but it is us the makers of pictures who pass for savages this time. Although we no longer believe that we could eat that painted fruit, and stopped stretching our hands to pick it thousands of years ago, we still think this kind of representation possesses an intrinsic value, often far superior to the object portrayed.

Our paintings are no longer windows, but they have retained the light transcendence of things that are not really things, but a little more than that. There is a problem of alignment with the world, of excessive intentionality and work, alongside a short-lived reverence of the sacredness of reality – stripped of its latent religiousness by an unrestrained fetishism of matter – as if painting needed to be a huge accomplishment, the biggest action of all; the reconciliation of all opposites, an action that encompassed the spectrum of the world *and* of the picture, of the natural essence of things *and* the artifice of their representation, of the precision of things *and* the trembling of the hand depicting them.

The logical result is a style of painting that is as naive in its execution – painting is a dictate to obey, without questioning it – as it is knowledgeable in its choice of subjects. Painting is the anthropological fascination of Jean de Sagazan's work, who paints almost exclusively set scenes, or rather selects sets of objects that are as free and empty as unfinished paintings. But rather than facing the viewer and being complete, they are portrayed in the making and set at three-quarters, as if on a painter's easel: fences and the faded nets of a tennis court evoke the preparatory layers and the fine sketches of a game soon to come; the empty windows of an abandoned house prolong the naive motion of a swing raising questions on the fixed representation of movement; ghostly lawn chairs represent an accelerated overview of the history of art, the shift from human figuration to still life; a gap in a hedge revealing the empty portion of a street undoubtedly sums up the disappointing experience offered by a museum, if not by painting: a solitary, but purely social activity and the most complete manifestation, since the Renaissance, of an individualism closely correlated to the general desire to represent, to exhaustion, the idea of a perspective on the world. An idea so rare, so incongruous and so precious that anybody would want to cross the whole universe to visit the species that conceived it.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Drac Bretagne, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Yun-Jung Song

par *Marianne Derrien*



La fragilité de l'existence

De la sphère privée à la sphère publique, les œuvres de Yun-Jung Song sont traversées par ses origines coréennes. Vivant depuis plusieurs années en France, elle pratique la sculpture, le dessin et l'installation. Principalement contextuelles, ses œuvres sont liées à son expérience du déracinement et à la mémoire tant personnelle que collective. Yun-Jung Song porte toute son attention aux différentes techniques qu'offre la céramique. À partir d'ensembles et de mises en scène de sculptures en terre cuite émaillée, Yun-Jung Song évoque de manière autobiographique la nostalgie et la perte de l'innocence au sein d'un univers onirique où les démons du passé ressurgissent. Ses œuvres restituent et détournent les espaces afin de réveiller les souvenirs les plus lointains et profonds liés à la solitude de l'être et à l'enfance. Au travers de cette technique ancestrale qu'est la céramique, oscillant entre intuition et concentration, les œuvres de Yun-Jung Song sont ancrées dans la terre, leur permettant de questionner l'être dans son rapport au vide, à l'absence et aux croyances.

Pour le Salon de Montrouge, Yun-Jung Song envisage de réaliser une sculpture en terre sèche, destinée à être détruite à la fin du Salon. La céramique, habituellement émaillée et cuite, permet de produire des objets en apparence solides et paradoxalement très fragiles. Aux moindres manipulations ou déplacements, la céramique est susceptible de se briser. En détruisant cette statue, Yun-Jung Song entend mettre ici en évidence ce détachement vis-à-vis de la matière et des objets en privilégiant la terre sèche à la terre cuite. Privée d'émail et de cuisson, la sculpture en terre sèche se présente telle quelle, neutre et naturelle, à la fois fragile et dure, prête à retourner dans le cycle sans fin de la matière. Construire, détruire, reconstruire... En la sacrifiant et en la fracassant en morceaux, cette sculpture en terre sèche est destinée à être recyclée.

Quant à eux, les dessins de Yun-Jung Song jouent avec le vide et le plein du papier traditionnel coréen, huilé, initialement utilisé pour recouvrir les sols d'une maison.

Des éléments de la nature ou des visages, telles des masses colorées oscillant entre l'autoportrait et le portrait, y sont représentés. L'arbre est également un élément récurrent dans les œuvres de Yun-Jung Song, où il symbolise l'enracinement et le déracinement, ensemble de ramifications littérales et métaphoriques qui permet de refléter des émotions et des sensations très personnelles. Construire un environnement singulier est un gage de liberté, un pouvoir de libérer la matière de toutes ses contraintes. Grâce à ce retour aux origines et à la terre, tant au sens littéral qu'au sens figuré, Yun-Jung Song crée ici un nouveau territoire, celui de la remémoration « magique » de notre existence.

The fragility of existence

From the private to the public sphere, the works of Yun-Jung Song bear the mark of her Korean origins. Since moving to France several years ago, she has worked with sculpture, drawing and installation. Her works are primarily site-specific and are connected to her experience of being uprooted, as well as to personal and collective memory. Yun-Jung Song is especially interested in the different techniques and possibilities offered by ceramics. In her composite installations made up of glazed clay sculptures, Yun-Jung Song evokes in an autobiographical mode the nostalgia and loss of innocence in a dream world where the demons of the past resurface. Her works restore and divert spaces in order to awaken the deepest, most ancient memories of existential loneliness and childhood. Through the ancestral media of ceramics, oscillating between intuition and concentration, the works of Yun-Jung Song are anchored in the ground and question being in its relationship with nothingness, with absence and beliefs.

For the Salon de Montrouge, Yun-Jung Song is planning an unfired clay sculpture that is destined to be destroyed at the end of the fair. Ceramics, usually glazed and fired, produces solid looking objects that are paradoxically very fragile. The slightest manipulation or displacement of a ceramics piece is likely to break it. By destroying this statue,

Yun-Jung Song aims to highlight the detachment from objects and matter by preferring unfired clay to terracotta. Stripped of the glazing and firing, the sculpture in dry clay appears neutral and natural, both fragile and hard, ready to return to the endless cycle of matter. Building, destroying, rebuilding... in sacrificing and the shattering it into pieces, the unfired clay sculpture is destined to be recycled.

Conversely, Yun-Jung Song's drawings play with the empty and full spaces of traditional Korean oil paper, originally used to cover the floors of a house. These depict natural motifs or faces, blocks of colour oscillating between self-portraits and portraits. The tree is also a recurring element in the works of Yun-Jung Song, where it symbolizes rooting and uprooting, a collection of literal and metaphorical ramifications that reflect intimately personal emotions and feelings. Building a unique environment is a guarantee of freedom, the power to release matter of all its constraints. With this return to the origins and the earth, both literally and figuratively, Yun-Jung Song here creates a new territory, that of the "magic" re-enactment of our existence.

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – *Gardiennne (esprit)*, 2012
Grès sec, dimensions variables
2 – *Camera chimera*, 2013
Grès émaillé, boîte en bois peint,
150 x 70 x 70 cm

3 – *Larme de lapin*, 2014 (détail)
Mine de plomb sur papier huilé, 20 x 17 cm
4 – *Sans titre*, 2013 (détail)
Mine de plomb sur papier huilé, 24 x 19 cm
5 – *Chambre noire*, 2013 (détail)
Mine de plomb sur papier huilé, 24 x 19 cm

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



1 – Il faut imaginer Sisyphe heureux, 2014

Céramique, 30 x 12 x 190 cm

Photo: © Florent Borgna

2 – Bienvenue à Yvodé, 2013 (détail)

Céramique, lait, biscuits, clous,

65 x 100 x 100 cm

Photo: © Pavillon Bosio

3 – Galerie d'objets rapportés et techniques de perceptions du divers, 2013 (détail)

Cornes, vitrine, texte explicatif numéroté, dimensions variables

Photo: © Pavillon Bosio

4 – Chez Da Caro, 2013 (détail)

Travailleuse à couture, objets en cire, tissus,

tabouret, pancarte, 78 x 116 x 24 cm

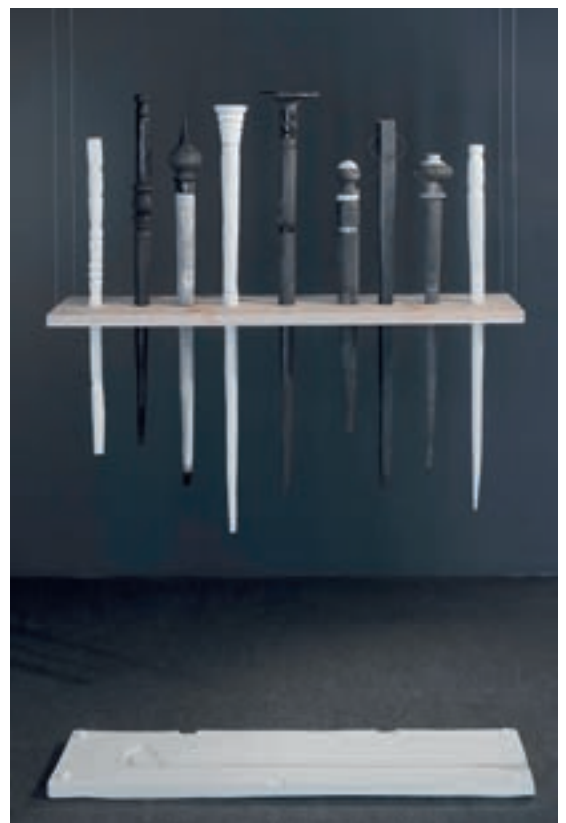
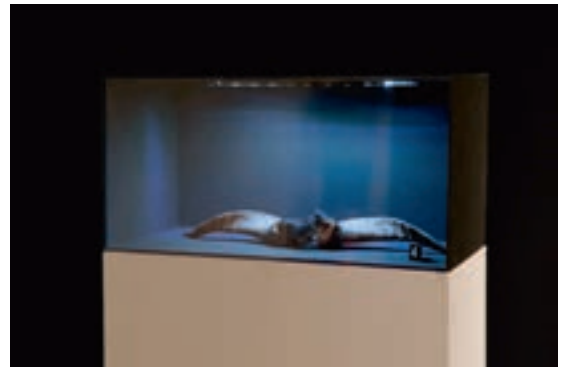
Photo: © Pavillon Bosio

5 – Cannes enfumées sur moule blanc, 2014

Céramique, moule en plâtre, bois, 194 x 121 x 29 cm

Photo: © Florent Borgna

1 | 3 |
4 |
2 | 5 |



Caroline Trucco

par Eva Barois De Caemel



Caroline Trucco est blanche. Peu importe me direz-vous. Mais tout de même. C'est quelque chose de construire tous ces ponts vers le lointain – autre et noir – de se jeter dans ce grand chantier, toute seule, toute blanche. Ce n'est pas évident. Ce n'est pas non plus, l'évidence.

Pourquoi Caroline a commencé à voyager en Afrique? Ça la regarde. Mais elle a pensé qu'il fallait en faire quelque chose. Par chance. Pour nous tous, qui essayons de comprendre comment on peut faire avec cette Histoire. Comment on peut être français et aller «là-bas». Comment on peut vivre même, ici, quand on a vu là-bas; quand on a vu ce qu'ils ont fait, là-bas. On peut parler de «postcolonial», mais ça ne nous dira pas plus, et même moins, que ces sensations-là.

Les installations de Caroline sont salutaires. On pourrait tenter d'expliquer pourquoi en évoquant le *repair* de Kader Attia: le *repair* c'est un mot, c'est une idée, ça veut dire «réparation». Pour Attia, un moteur à produire des formes aux confins de l'art, de l'Histoire, de l'ethnographie, de la surface, de la rugosité des objets: le souvenir, le sens, la blessure, dans le creux, le clou, le reprisage. Je crois que Caroline *répare*, elle aussi.

Dans *Cannes enfumées sur moule blanc*, les sceptres, inspirés d'accessoires de chefferies, le temps précieux que Caroline a consacré à leur réalisation, sont un hommage triomphant à la variété, à la variété qui fait corps, qui parade, contre l'uniformité (il faut même dire «contre l'uniformisation», car la force triste est en mouvement). Et *Il faut imaginer Sisyphe heureux* dit des sensations: le bilboquet d'ici, métissé à la statuaire de là-bas, l'histoire mythique d'ici, et puis celle de là-bas, qui coexistent, vulnérables, et la céramique qui s'effrite. L'hier d'ici et de là-bas, mais aussi son *aujourd'hui*: celui du poids qu'on porte, trivialement et non simplement comme une métaphore, sur la tête, quand on est petit marchand ambulant (celui qu'elle a vu, quelque part, au Togo, au Bénin, au Sénégal).

Dans *Galerie d'objets rapportés...*, installation évolutive, ce sont les codes de monstration occidentaux qui deviennent glissants, à la manière dont Hans-Ulrich Obrist évoque un «*xxi^e siècle Glissant¹*»: on travaille à la

fin des hégémonies épistémologiques. Pour cela, Caroline glisse, elle aussi, de la posture de l'artiste à celle de commissaire d'exposition, d'ethnographe ou de collectionneuse. Au point qu'on se demande, vraiment, ce qu'on voit, ce qui nous est montré, et surtout comment cela nous est montré. Le réagencement, la redéfinition, soudain licites, libèrent.

Caroline répare – et pour cela elle construit – dans un mouvement qui va de l'Occident à l'Afrique, et puis qui y revient, à cet Occident. Caroline travaille contre l'occultation des plaies, elle construit des formes nouvelles, des formes qui rééquilibrent, des formes qui nous aident à (nous) comprendre, des formes qui apaisent.

(1) Dans son hommage à Édouard Glissant paru à l'occasion de la dOCUMENTA (13).

Caroline Trucco is White. It doesn't make any difference, you will say. It does really. It is certainly something to be able to build all these bridges towards what is distant – the other, and black – to immerse oneself deep in this big undertaking, all alone, all white. It isn't easy. And it is not obvious either.

Why did Caroline begin to travel around Africa? It's her business. But she thought that she needed to make something out of it. By chance. For us all, who try to understand how to deal with this History. How, being French, we can go "down there". How we can possibly live here, when we have seen that place; when we have witnessed what was done, there. We can talk about "postcolonial" issues, but it won't tell us more, or even less, than those feelings.

Caroline's installations are salutary. We could try to explain why by evoking Kader Attia's notion of "repair": repair is a word, an idea that means "reparation". For Attia, it is a drive to produce forms that are on the edge of art, of History, of ethnography, of surface, of the roughness of objects: memory, meaning, the wound, in the empty space, the nail, the darning. I believe that Caroline repairs too.

In *Cannes enfumées sur moule blanc* (Shaded canes over a white mould) the sceptres inspired by the vestiges of chieftdom and the precious time that Caroline devoted to their creation are a triumphant tribute to variety, the variety which puts up a united front parading against uniformity (we should say "against uniformization", because the sad force is in motion). And *Il faut imaginer Sisyphe heureux* (We must picture Sisyphus happy) communicates sensations: our cup-and-ball game, mixed with their statuary, our mythical history and theirs, coexisting, vulnerable, and the crumbling pottery. Our past and their past, but also the present: the present that weighs, not only metaphorically, on one's head when one is a little peddler (the one she saw somewhere, in Togo, Benin or Senegal).

In *Galerie d'objets rapportés* (Gallery of objects brought back) an evolving installation, the principles of monstration in Western culture become slippery (*glissant*), the same way as Hans-Ulrich Obrist evokes a "Glissant 21st century"¹: working to put an end to epistemological hegemonies. For this, Caroline slips, too, from the position of the artist to that of curator, ethnographer or collector. To the point that we wonder, really, what we are really seeing, what is shown to us, and above all, how it is displayed. Rearranging and redefining become legitimate, and they liberate us.

Caroline repairs – and to this purpose she builds – in a move that goes from the West to Africa, and then returns to the West. Caroline strives against concealing the wounds, she builds new forms, forms that rebalance, forms that help us to understand (ourselves), forms that soothe.

(1) In his tribute to Édouard Glissant published on the occasion of the dOCUMENTA (13). *Glissant* as an adjective means slippery (TN).

Céline Vaché-Olivieri

par Simon Bergala



La rencontre avec le travail de Céline Vaché-Olivieri est une traversée dans la totalité. Une totalité qui ne se partage pas entre du général et du particulier. Le tout foisonnant, proliférant d'un monde en transformation permanente, la perception n'en est en rien dissociée, elle court, vit au fil de ce mouvement, sans début, sans fin, sans projet ni finalité. Les mots ne nous disent pas tout, pastèques, rouge, vert, foulard, mobilier, bracelets brésiliens, paysage, terre. Ils nous détournent du nœud de la chair du monde et de notre propre corps, là où la perception se foment, tissant toujours de nouveaux liens entre matière brute et langage.

Si on retrouve de manière continue la céramique au fil du travail de Céline Vaché-Olivieri, celui-ci se présente d'abord et essentiellement comme un agencement de formes et de gestes les plus divers. La pensée qui traverse et construit ce travail n'est pas celle d'un médium en particulier, c'est une pensée plastique qui joue de relations entre des pratiques identifiables, sculpture, peinture, photographie, céramique, objets et images trouvés. *Loch Ness*, monticule de faïence émaillée de couleur aquatique et minérale, repose sur une reproduction de peinture de paysage. Le lac pittoresque se déploie à l'horizontal sur le plan d'un bloc de chêne qui repose sur le sol. Suivant la perception et le désir, ces agencements d'objets et de pratiques rencontrent sans jamais les cristalliser en instances, matière, image, objet, étendue. Chaque élément conserve une relative autonomie tout en étant pris dans un faisceau de relations, comme les îles d'un archipel ont chacune un lieu, une identité, celle-ci se définissant dans ses relations à la totalité. *What it could be* est un assemblage composé de panneaux de contreplaqué surmontés d'un fagot de branches que l'on découvre faites de grès émaillé. Des figures abstraites colorées sont peintes sur les plans de contreplaqué, laissant en réserve une partie des motifs naturels du bois. La perception des différents éléments ne cesse de basculer de leurs dimensions constructives, fabriquées, aux motifs naturels et inversement.

D'une exposition à l'autre, certains éléments se déplacent, un même objet peut se découvrir seul ou pris dans un agencement dont aucun médium, aucun langage, ne peut

devenir l'index. Ces dialogues s'étendent aux gestes d'autres personnes, comme pour l'exposition *FEU(X)*, que Céline Vaché-Olivieri a entièrement réalisée en association avec d'autres artistes, trois fois quatre mains (huit donc au total).

Comme dans le travail de Sarah Tritz, ces agencements hétérogènes trouvent un modèle condensé dans le travail de la céramique. La terre, à laquelle sont données formes et couleurs en surface, contient ce potentiel de devenir objet, devenir image. Mais même une fois devenue objet, la matière informe que fut la terre avant son travail hante toujours ce que l'on voit, elle dévoile sans jamais les résumer les liens entre matière, geste, image; l'action qu'est la perception.

The encounter with Celine Vaché-Olivieri's work is a journey in totality. A totality that cannot be split into the general and the particular. A teeming, proliferating world in constant transformation from which perception is by no means removed; on the contrary it crosses it and experiences its movement, without beginning or end, without plan or purpose. Watermelon, red, green, scarf, furniture, Brazilian bracelets, landscape, land: the words do not tell us everything. They divert us from the flesh of the world and from our own body, where perception is stirred up, always forging new connections between raw material and language.

If ceramics is a constant thread throughout Céline Vaché-Olivieri's work, it is first and foremost presented as an arrangement of shapes and a wide variety of gestures. The defining element that underlies and engenders this work is not the use of a particular medium, but a plastic sensibility that weaves together identifiable practices: sculpture, painting, photography, ceramics, found objects and images. In *Loch Ness*, a hillock of water-coloured glazed earthenware rests on a landscape painting reproduction, while a picturesque lake is set horizontally on the surface of an oak block set on the ground. Dictated by perception and desire, these

arrangements of objects and techniques assemble materials, images, objects and scope, without crystallizing them into instances. Each element retains a relative autonomy while being caught in a network of connections; just like the islands of an archipelago, they each have their own place and identity, but the latter is also formed by virtue of their relation to each other. *What It Could Be* is an installation with plywood panels topped with a bundle of branches which, as we learn, is made of glazed stoneware. Colourful abstract figures are painted on the plywood panels, while some portions retain the natural wood patterning. The perception of the different elements entails a constant shift of the gaze from the work's constructive, manufactured details, to the natural motifs and vice versa. From one exhibition to another some elements move, and the same object can be discovered in isolation or in a combination that cannot be listed under a medium or language. These dialogues sometimes encompass other people's gestures, as for the *FEU(X)* exhibition that Celine Vaché-Olivieri did in collaboration with other artists, three times four hands (making a total of eight).

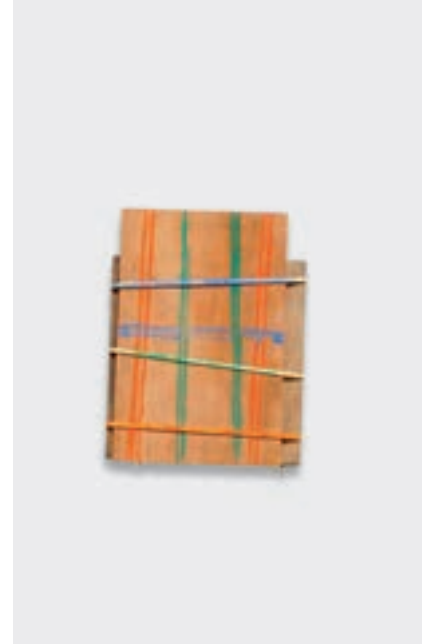
As in Sarah Tritz's work, these heterogeneous arrangements find a condensed model in ceramic work. Clay, to which shapes and colours are given, contains the potential to evolve into an object, as well as an image. But even after turning into an object, the formless matter that was clay before its manipulation still haunts what we see; it reveals, without ever summing them up, the connections between matter, gesture, image; the action that perception represents.

1 – Rising Watermelon 1, 2013
Faïence émaillée, tissu, dimensions variables
2 – Forme immergée, 2014
Performance (céramique abandonnée dans la Durance, lieu tenu secret)

3 – Loch Ness, 2013
Faïence émaillée, impression numérique, bois,
8 x 35 x 50 cm
Photo: © Marc Damage

4 – Strawdogs (rubbers), 2013
Gouache sur bois, élastiques, 10 x 6 cm
5 – Play it as it lays, 2014
Grès émaillé, dimensions variables

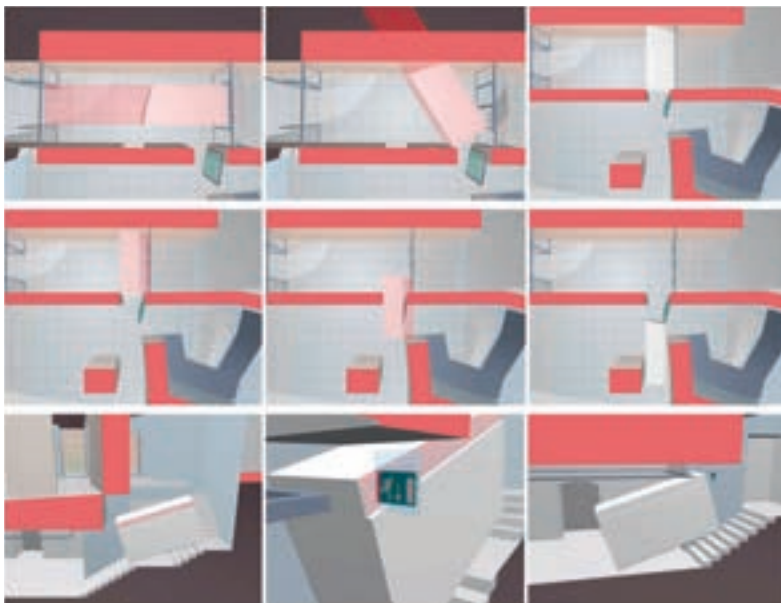
11 | 141
213 | 51



1 – 2 – *J'aime pas*, 2015
Vidéo, durée variable
3 – *Volume*, 2014
Vidéo, 1 min. 10 sec.
4 – *Volume*, 2014
Technique mixte, 172 x 101 x 313 cm

5 – *The Chair*, 2010
Technique mixte, dimensions variables

1 | 4 |
2 | 5 |
3 |



Yann Vanderme

par Emmanuelle Pireyre



Un mur peint en matière de chaise, un livre contenant un miroir, une ascension de la tour Eiffel à 33 %, un bonhomme de neige réalisé sans joie, un grand volume blanc tronqué : les situations et objets de Yann Vanderme, poétiques et apparemment éclectiques, portent en eux la marque d'une multitude de jeux avec les limites. Limites physiques des dimensions, limites taxinomiques des catégories (un truc est autre chose qu'un machin, un mur autre chose qu'une chaise), limites pratiques qu'on nous assène ou que nous-mêmes imposons à nos vies, toutes vécues comme une gêne aux entournares, et que Yann Vanderme met en évidence, expérimente ou transgresse comiquement et sans vergogne.

Le plus gros volume qu'on peut faire entrer dans un lieu d'exposition est un volume blanc (le plus grand possible). Imaginons qu'il soit posé dehors dans la rue et qu'on veuille le faire entrer dans l'espace d'exposition : sa taille et sa forme devront être adaptées au trajet qu'il doit parcourir pour aller s'installer dans l'espace intérieur : portes, escalier, couloirs ; expérience des limites connue de quiconque a déjà poussé un canapé ou un piano par l'escalier en colimaçon de son studio. La forme du grand volume portera la trace de ces passages, découpée là, rognée ici. Peut-être y a-t-il en sous-couche une mélancolie métaphorique de ce que l'artiste risque de perdre en matière d'angles trop pointus ou de sous-basements trop larges en pénétrant dans tel ou tel lieu d'exposition. Au sens propre, c'est la contrainte physique imposée au volume expressément manifestée, quand elle est d'ordinaire plus sournoise, sous-jacente, le réel n'ayant pas trop tendance à s'en vanter.

Concernant nos actes, normes et limites sont partout, qu'elles nous soient imposées par la nécessité, l'habitus social ou le simple bon sens. Se désolidarisant de l'évidence, Yann Vanderme effectue des tâches quotidiennes diverses à 33 %. Hors compétition, il fait moins que la moitié de ce qui est requis ; habillé à 33 %, il passera la journée chez lui. La collection des actions réalisées à 33 % constitue par ailleurs une nouvelle catégorie et permet de reclasser le réel de manière transversale, un peu à la manière de Sei Shonagon dans ses *Notes de chevet* : les actes en question sont ainsi extraits de la

limitation propre à leur logique prosaïque. Autre limitation, plus intime, qu'aborde à présent Yann Vanderme : celle de ses propres goûts. Preuves en acte du désagrément intime, ou alors tentatives d'adaptation au monde, il réalise des actions qu'il lui déplaît de faire, abordant une collection constituée de fêtes foraines, de chiens caressés, de bonhommes de neige.

Juste et jubilatoire retour des choses, Yann Vanderme plie aussi le réel à son désir et le brouille en transgressant ses limites. Difficile de confondre un livre et une tasse de thé, un mur et une chaise. Pourtant si, la tasse est un livre, le mur est peint en chaise, la table de ping-pong descend par la gouttière.

A wall painted with a chair that has been dissolved in paint, a book with a mirror inside, a 33% ascent of the Eiffel Tower, a snowman made without joy, a large, truncated white book: Yann Vanderme's poetic, seemingly eclectic situations and objects bear the mark of multiple ways to play with boundaries. These are the physical limitations of size, the taxonomic limits of categorization (an object that is not a thing, a wall that is not a chair), the practical limits that are dictated to us or that we impose on our own lives, all experienced as discomfort and which Yann Vanderme highlights, experiments or comically and shamelessly encroaches.

The largest volume that can be brought to an exhibition space is a white book (as big as possible). Supposing it is outside in the street and that we want to fit it in the exhibition space, its size and shape should be adapted to the route it must be carried through in order to be placed in its allocated place inside: doors, stairs, corridors; an experience of the physical limits that is familiar to anyone who has ever lugged a sofa or piano up the spiral staircase of his studio apartment. The shape of the large volume will bear the traces of its travelled route, with cuts and scuffs in places. Perhaps there is an underlying metaphorical melancholy surrounding what the artist may lose in terms of too sharp angles or too wide

a base by entering a particular exhibition space. The physical constraint imposed on the volume is thus manifestly expressed, whereby it is usually more subtle and concealed, as reality is not too inclined to brag about it.

As far as our actions are concerned, standards and limits are everywhere, whether they be dictated by necessity, social habitus or common sense. Dissociating himself from the obvious, Yann Vanderme performs 33% of various daily tasks. Out of the rat race, he does less than half of what is required; 33%, dressed, he will spend the day at home. The collection of actions carried out to the limit of 33% also represents a new category and allows the total reclassification of reality, somewhat in the manner of Sei Shonagon in his *Beside Notes*: the acts in question are thus freed from the limit dictated by their prosaic logic. Yann Vanderme also tackles another, more intimate boundary: that of his own tastes. Documentary evidence of an inner disagreement or attempts to adapt to the world, he performs acts that he does not like doing putting together a collection of fairgrounds, petted dogs, and snowmen.

In an exhilarating reversal of roles, Yann Vanderme also bends reality at will and muddles it by transgressing its limits. It is hard to confuse a book and a cup of tea, a wall and a chair. And yet he does it: the cup is a book, the wall is painted with a chair, and the table tennis table is transported through a gutter pipe.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Bénédicte Vanderreydt

par Elisabeth Franck-Dumas



L'adolescence, cet âge magnifique et poisseux. Quel meilleur moyen d'y faire effraction qu'à l'aide d'un appareil photo? Qu'elles soient palestiniennes, congolaises ou belges, aujourd'hui, c'est devant l'objectif (souvent de leur téléphone) que les filles de 14 ans enfilent et rejettent en petit tas des kyrielles d'identités aussitôt usées, comme jadis elles ont pu le faire de vêtements devant le miroir de leur penderie. Elle se regardent et se montrent, s'essayaient et se recommandent.

C'est cette mise en scène, qui se diffuse désormais à grande échelle sur les réseaux sociaux, que la photographe Bénédicte Vanderreydt a admirablement captée chez Valentine, qui habite Bruxelles, Ru'a, qui vit dans le camp de réfugiés de Dheisheh en Cisjordanie, et Loraine, qui vient de Lubumbashi, en République Démocratique du Congo. Dans son film *I am 14* se succèdent des images de groupe à l'esthétisme léché, aux couleurs saturées, oniriques comme celles de l'Américain Gregory Crewdson qu'elles évoquent jusque dans leur composition hyper maîtrisée. Elles mettent en place un subtil jeu de miroir : une bande de filles se prennent en photo, sur un toit, dans une piscine, au milieu des coursives de l'école, comme elles le font chaque jour, peut-être même chaque minute. Mais l'héroïne, elle, regarde le photographe, et donc le spectateur, semblant nous dire : « Regarde, c'est ma vie. » Elle nous prend à partie, montrant crânement qu'elle n'est pas dupe du cirque orchestré par les autres, ni du tableau composé par la photographe, reprenant ainsi le pouvoir. N'est-ce pas aussi cela, l'adolescence, vouloir à tout prix appartenir au groupe autant que s'en démarquer?

Sur la bande son qui accompagne le défilement des images, on les entend parler, les unes après les autres. Celle qui raconte vivre « dans une prison en plein air » (Ru'a), celle qui rêve d'une « vie meilleure en Europe » (Loraine), celle qui se plaint qu'on lui prête « une petite vie parfaite » alors qu'elle y étouffe (Valentine). Il n'y a pas que l'enfermement qui les réunisse : les chambres à coucher, évidemment, se ressemblent, tout comme cet air blasé qu'on leur découvre parfois. Et cette aisance, surtout, avec l'appareil photo. Les situations sont certes théâtralisées, les postures agencées, mais s'en dégage, à vif, une indéniable vérité. Bénédicte Vanderreydt, elle aussi, a

découvert la photographie à l'adolescence. Elle prend des cours au lycée, passe des heures dans la chambre noire que ses parents lui ont installée dans leur maison en Belgique. Après des études de journalisme à Bruxelles, puis de théâtre à Barcelone, elle travaille à la radio, donne des cours à l'université du Luxembourg, écrit des scénarios, et se remet à la photo. C'est en tombant sur le profil Facebook de Valentine, et ses centaines de photos postées, qu'elle a voulu amorcer ce travail sur l'adolescence. Son prochain projet a pour cadre le carnaval de Binche, en Belgique, d'où est originaire sa famille.

Adolescence, this beautiful, somewhat repulsive phase. What better way to gain access to it than with the help of a camera? Whether Palestinian, Congolese or Belgian, today it is before a lens (often their phone's) that 14 year-old girls try on and discard, piling them up in small reject heaps, a series of identities, just as they used to do with clothes in front of their wardrobe mirror. They gaze at themselves and show off, they try themselves out and start again. It is this kind of representation, now spreading widely on social networks, that photographer Bénédicte Vanderreydt beautifully captured with Valentine, who lives in Brussels; with Ru'a, who lives in the Dheisheh refugee camp in the West Bank; and with Loraine, who comes from Lubumbashi, in the Democratic Republic of Congo. Her film *I am 14* is a succession of images characterized by slick aesthetics and saturated colours, as dreamlike as those by the American photographer Gregory Crewdson, which they evoke down to their hyper-controlled composition. They create a subtle play of mirrors: a group of girls photograph themselves on a roof, in a pool, or in the middle of the school's corridors, as they do every day, maybe even every minute. But the heroine looks at the photographer, and thus at the viewer, as if to say: "Watch this, this is my life." She takes us to task, boldly showing that she is not fooled by the circus the others orchestrate, nor by the picture composed by the photographer, thus regaining a form of power. Isn't that what adolescence is all about, desperately wanting

to belong (I took out to the group) and yet stand out at the same time?

On the soundtrack that complements the images, we hear them talk one after the other. One says she lives "in an open-air prison" (Ru'a), one dreams of a "better life in Europe" (Loraine), one complains about people assuming she has "a perfect little life" though she finds it suffocating (Valentine). It is not only confinement that unites them: of course their bedrooms are alike, just like the jaded attitude they sometimes display, and most of all, their ease in front of the camera. The situations are certainly theatrical, the poses arranged, but a raw, undeniable truth shines through.

Bénédicte Vanderreydt discovered photography as a teenager too. She took photography classes in high school and spent hours in the darkroom that her parents installed in their house in Belgium. After studying journalism in Brussels and drama in Barcelona, she worked for the radio, taught at the University of Luxembourg, wrote scripts, and then went back to photography. Her work on adolescence was inspired by her chance encounter with Valentine's Facebook profile and the hundreds of photos the girl had posted. Her next project will revolve around the carnival of Binche, Belgium, where her family originated.

Soutiens: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

1 – I am 14, 2011
Photographie digitale, tirage Fine Art contre-collé sur Dibond, dimensions variables

2 – I am 14, 2013
Photographie digitale, tirage Fine Art contre-collé sur Dibond, dimensions variables
3 – I am 14, 2014
Vidéo, 9 min. 47 sec.

4 – I am 14, 2013
Photographie digitale, tirage Fine Art contre-collé sur Dibond, dimensions variables
5 – I am 14, 2012
Photographie digitale, tirage Fine Art contre-collé sur Dibond, dimensions variables

1 |
2 | 4 |
3 | 5 |



1 – *Le Bateleur*, 2014

Vidéo, 4 min.

2 – *Vue de l'exposition }-----21/91, Primo Piano, Paris*, 2014

Au sol : Garde-Titre, Sans Fou, 2014

Au mur : série Sans titre, de I à VII

Photo : © Romain Darnaud

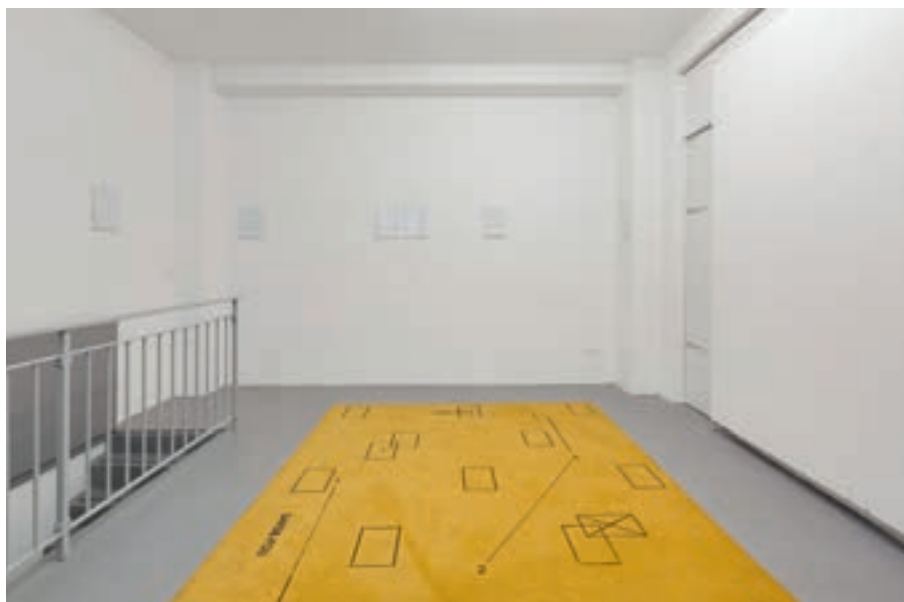
3-6 – *Sans titre (I, III, V, VI)*, 2014,

Impression laser monochrome sur papier A4,

cadre PVC, attaches métalliques, vis,
36 x 24 cm

Photo : © Romain Darnaud

1 |
2 | 3 | 5 |
4 | 6 |



Elsa Werth

par Simon Bergala



Topologie de la droite réelle, 2014, impression offset sur ruban adhésif, 5 x 660 cm, édition de 35 exemplaires. Ces mots sont tout à la fois le titre d'un multiple, sa notice et le texte imprimé en continu sur le ruban de scotch qui en est l'objet. *Topologie de la droite réelle*, le titre à l'intérieur du titre-notice, est, comme le souligne l'artiste, le nom « d'une structure mathématique qui donne, pour l'ensemble des nombres réels, des définitions précises aux notions de limite et de continuité ».

Comme souvent dans le travail d'Elsa Werth, une dimension auto-référentielle renvoie aux conventions instituées de l'art. Ici la notice d'information devient le contenu de la pièce ainsi que son titre. Mais dans le même temps, le scotch peut s'appliquer et s'applique en tout contexte, où se tissent de nouvelles significations. La dimension linéaire propre au ruban adhésif, qui relie ou sépare l'espace, est le vecteur qui lie les systèmes de références de l'art à la nature spécifique d'un environnement. D'où le rôle-titre : *Topologie de la droite réelle*, une « définition précise aux notions de limite et de continuité ».

De manière récurrente dans le travail d'Elsa Werth, c'est par des objets usuels que se produisent des articulations entre des dispositifs propres à l'art et des déterminations hétérogènes qui en modifient les enjeux. L'art questionne notre rapport au réel. Inversement les objets, comme les déplacements d'un champ à un autre, interrogent l'autonomie des mécanismes de l'art. Son travail s'étend de l'objet exposé dans la galerie à une pratique inscrite dans l'espace public ou d'autres contextes. Les expositions d'Elsa Werth se déploient entre ces différents espaces, révélant leurs rapports de continuité et de discontinuité.

Victory Eraser, série de 10 pochettes de bureau cartonnées à élasticité variable, offre à la première lecture un ensemble de couleurs et de compositions, mais l'objet, lui, nous renvoie au design industriel et à ses qualités d'usage. Au centre d'une exposition, un rectangle de moquette titré *Garde-Titre, Sans Fou*, est parcouru par un plan d'exposition dont certaines informations sont absentes, d'autres énigmatiques. Ces signes s'apparentent à un jeu, celui-ci questionne les règles de l'exposition, les variables sont

la position des objets, des mots, les déplacements des individus dans l'espace.

Les objets de communication, cartons d'invitation et éditions, participent de son travail, qui se prolonge et opère hors du domaine traditionnellement réservé à l'artiste. En toute logique, Elsa Werth étend sa pratique artistique au commissariat d'exposition : un cycle intitulé *Plus Une Pièce | Plus Un Multiple* réalisé en collaboration avec Muriel Leray a pris place dans un box de stockage à Paris. Un autre projet, *Potentiels évoqués visuels*, se déploiera en des occasions et espaces les plus divers : il s'agit d'un rideau imprimé qui sera le lieu de rencontre entre l'ensemble des propositions des artistes.

Topologie de la droite réelle, 2014, impression offset sur ruban adhésif, 5 x 660 cm, édition de 35 exemplaires (Topology of the real line, 2014, offset printing on tape, 5 x 660 cm, edition of 35 copies). These words are at once the title, the label and the content printed without interruptions on the scotch tape that constitutes the art piece. Topology of the real line, the title inside the title cum label, is, as pointed out by the artist "the name of a mathematical structure that provides, for all real numbers, precise definitions of the concepts of limit and continuity".

As it is often the case with Elsa Werth's work, a self-referential dimension suggests the conventions of art. Here the label becomes the content of the piece as well as its title. But at the same time, the tape can be applied to any context where new meanings emerge. The linear dimension that is characteristic of tape, that links or splits space, is the vector that connects the reference systems of art to the specific nature of an environment. Hence the title-role *Topologie de la droite réelle*, a "precise definition of the concepts of limit and continuity".

In Elsa Werth's work it is very often everyday objects that produce articulations between the mechanisms proper to art and the diverse determinations that alter their implications. Art questions our relationship to reality. Conversely objects, such as the

shift from one field to another, question the autonomy of the mechanisms of art. Elsa's scope expands from the artwork on display in the gallery to a practice that unfolds in the public space or in other contexts. Elsa Werth's exhibitions take place across these different spaces, revealing the continuity and discontinuity in their relationship.

Victory Eraser, a set of 10 office cardboard sleeves with different degrees of elasticity, at a first reading appears like an ensemble of colours and compositions; but the object is suggestive of industrial design and its usage qualities. In the centre of an exhibition, a carpet rectangle entitled *Garde-Titre, Sans Fou*, displays an exhibition plan where information is sometimes missing, sometimes enigmatic. These signs are like a game that questions the rules of the exhibition, the variables are the arrangement of the objects, of words, and the movement of people around the space.

Communication tools like invitation cards and editions form part of her work, which stretches and operates outside the domain that is traditionally reserved to the artist. Logically, Elsa Werth's artistic practice includes projects as an exhibition curator: a cycle entitled *Plus Une Pièce | Plus Un Multiple* realized in collaboration with Muriel Leray took place in a storage box in Paris. Another project, *Potentiels évoqués visuels*, which will take place in a variety of places and different contexts, consists of a printed curtain that will provide a space for all of the artists' proposals to mingle.

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Aurélia Zahedi

par Vincent Labaume



Pas de deux

Douceur dramatique. La formule est d'Aurélia Zahedi et elle colle avec son boulot. Rien d'emblée qui choque ou blesse le regard, plutôt des choses qui séduisent et attirent : des autels chatoyants ornés de perles, un tapis de fleurs, une mare de paillettes, un bouquet dans un vase, des ballons de couleur qui volent en grappe, une branche d'arbre coupée qui s'égayé d'oiseaux... Bienvenue dans le monde jamais périmé du merveilleux de l'enfance. Ce n'est qu'à l'approchement desdits que survient le drame : un rat crevé pend au cœur de l'autel ; le bouquet est suintant de graisse d'huile de moteur ; les fleurs du tapis sentent le pourri du cimetière où l'artiste les a glanées ; un chevreau mort retient les ballons ; ce sont d'atroces squelettes de pigeons qui font les cons. Avant que l'éccœurement vous saisisse, vous réalisez que le but de l'artiste pourrait avoir été de contraindre les contraires à vous amener au choc du dernier sursaut esthétique : devant la mort, je sens ma vie. S'agit-il d'une simple recharge littérale des vieilles *vanités* peintes d'autrefois, ou bien une moderne perversion baudelairienne à considérer le souffle froid de la charogne comme le fin du fin du très fin frisson de l'art ? Pour autant, pas plus que pour vous ou moi, la charogne n'est du goût d'Aurélia Zahedi. C'est l'état de mort, et lui seul, qui l'intéresse, et non celui de putréfaction ou de *sépulture* (pour reprendre une distinction de Renan) : l'état de mort s'adressant au sujet vivant qui lui fait face, tandis que la charogne sous sépulture ne s'adresse plus à personne en particulier. Les œuvres et installations d'Aurélia Zahedi sont dévolues à cet état par lequel elle prétend « désacraliser la mort » et la faire accéder au rang de beauté merveilleuse. Ce n'est pas tant le regardeur qu'elle cherche à piéger que la mort elle-même, cette Camarde qui rôde dans l'art, comme dans la vie, depuis son commencement. *Mon Portrait squelettisé* est une gravure à l'eau-forte de James Ensor, réalisée en 1889 à partir d'une photographie de lui, posant appuyé contre un miroir. L'eau-forte a creusé les chairs de l'image jusqu'à l'os mais le visage et le corps cadavérisés de l'artiste tiennent la même pose. L'instant de la mort semble être passé sur lui comme l'instant de l'image qui l'avait capturé, brouillant le face-à-face avec le rictus macabre de l'éternité. Parmi les dernières œuvres d'Aurélia

Zahedi, sans cadavre d'animal cette fois, on remarque un moulage posé en l'air du pied nu en pointe de l'artiste, affleurant la surface d'eau noire d'une vasque elliptique (*Héléade*, 2014). Une installation sonore antérieure montrait des paires de chaussures fixées dans le mouvement d'une valse sur un parquet rivé à des palettes de chantier (*Les Valseurs*, 2013). Les pièges de mort sont ici dépouillés de leur dialectique, reste un pas à faire, un *pas de deux* avec l'œuvre, comme un homme libre. « *L'homme libre trouve toujours une piste de danse.* » Kierkegaard.

Pas de deux

Dramatic sweetness. The formula is Aurélia Zahedi's own, and it fits with her work. Nothing instantly offensive or shocking, but rather things that seduce and attract: shimmering altars decorated with pearls, a carpet of flowers, a pool of glitter, a bouquet in a vase, colourful balloons flying in clusters, a cut tree branch embellished by birds... Welcome to the never-expired world of childhood wonder! But at a closer look, these artworks yield their tragedy: a dead rat hangs in the heart of the altar; the bouquet oozes engine oil grease; the flowers give off the rot of the cemetery where the artist plucked them; a dead baby goat holds the balloons; horrifying skeletons of pigeons mess about on the branch. Before repulsion seizes you, you realize that the artist's purpose may be to force opposites to make you experience the impact of a last aesthetic spasm: before death, I feel my life. Is it simply a literal refill of the traditional painted *vanities* of old, or a modern Baudelairian perversion that considers the carcass' cold breath as the cream of the crop of the very refined thrill of art? Having said that, Aurélia Zahedi dislikes carrion as much as you or me. It is the state of death, and it alone, that interests her, and not that of putrefaction or *burial* (to quote a distinction by Renan): the state of death that addresses the living subject facing it, while a buried carrion no longer addresses anyone in particular. Aurélia Zahedi's works and installations are devoted to this state and are meant to "desacralize death" and make it enter the rank of marvellous beauty. It is not so much

the viewer that she seeks to trap, but death itself, the Grim Reaper that lurks in art, as in life, from the very beginning.

Mon Portrait squelettisé (skeletonized self-portrait) is an 1889 etching by James Ensor based on a photograph of the artist posing leaning against a mirror. The etching has eaten the flesh of the image to the bone, but the face and the corpse-like body of the artist keep the pose. The moment of death seems to have passed over him just like the moment of the image that captured him, blurring the face-off with the macabre rictus of eternity. Among Aurélia Zahedi's latest works – this time free of dead animals – we see a mould of the artist's bare foot standing on tiptoe emerging from the black water surface of an elliptical basin (*Héléade*, 2014). An earlier sound installation featured pairs of shoes frozen in a waltz step on a floor riveted to wooden pallets (*Les Valseurs*, 2013). The snares of death are here stripped of their dialectic: there is a step left to take, a *pas de deux* with the work like a free man. Paraphrasing Kierkegaard, "the free man always finds a dance floor".

1 – Madame le sanglier, 2015

Crâne de sanglier, tissu, 176 x 98 cm

2 – Repos d'une mésange (série "Les Charognaires"), 2014

Oiseau mort, bois, tissus, perles, ampoule, angelot, verre, 70 x 29 x 16 cm

3 – Repos d'une mésange (série "Les Charognaires"), 2014 (détail)

Oiseau mort, bois, tissus, perles, ampoule, angelot, verre, 70 x 29 x 16 cm

4 – Sans titre, 2013 (détail)

Paillettes argentées, poisson mort, dimensions variables

5 – Danse macabre, 2014

Arbre mort, pigeons morts, dimensions variables



1 | 3 |
2 | 4 |
5 |

1 – Logo des Éditions Comprendre, 2011

Dessin vectoriel, dimensions variables

2 – *Le vol du cadavre de Pétain (pochette)*, 2014

Impression, 33 x 26 cm

3 – *L'Embrouille manouche*, 2011

Édition, 17 x 12 cm

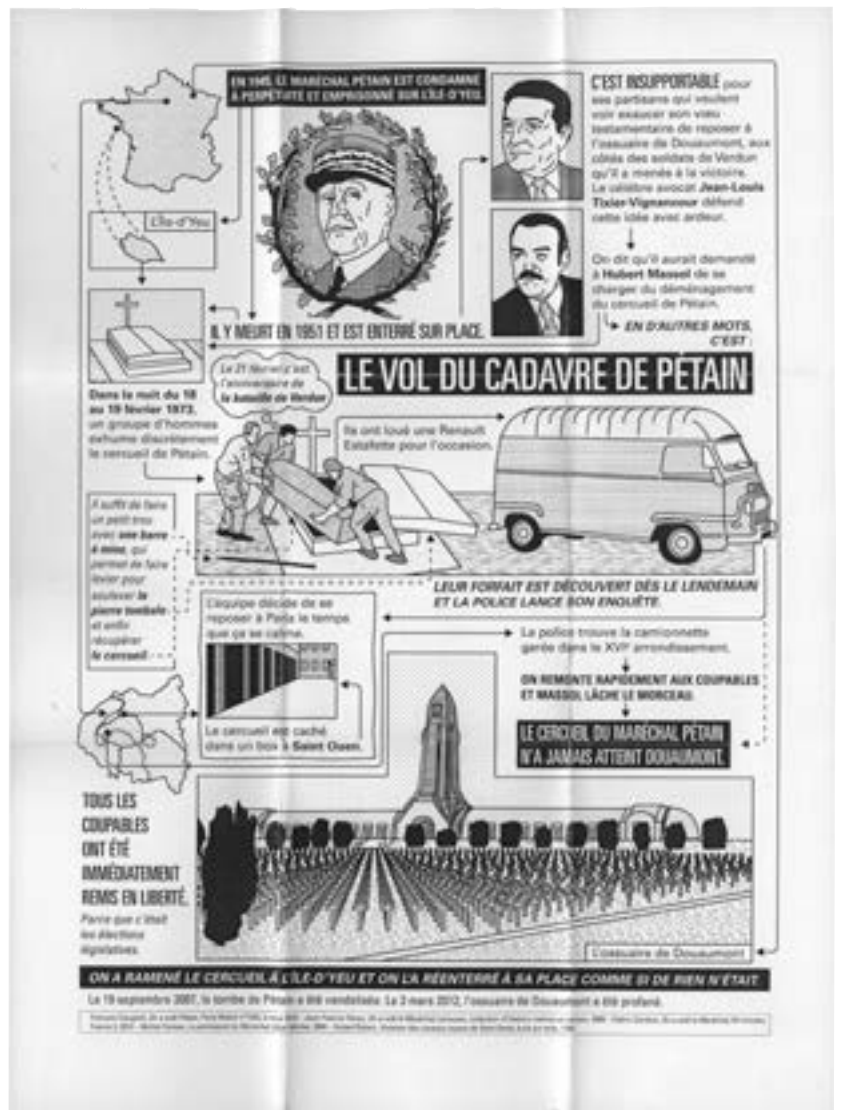
4 – *La Bataille de Tolbiac*, 2014

Vinyle adhésif sur bois, 620 x 360 cm

5 – *Le vol du cadavre de Pétain*, 2014

Impression numérique, 95 x 70 cm

1 | 4 |
2 | 5 |
3 |



Nayel Zeaiter

par Arnaud Labelle-Rojoux



Temps retrouvé? C'est sans doute parce que j'ai beaucoup fréquenté dans mon enfance les encyclopédies en images, les manuels d'histoire pieusement illustrés, les brochures éducatives aux vignettes didactiques, que mon œil s'est immédiatement trouvé aimanté par les planches dessinées de Nayel Zeaiter. L'attrait venait, à n'en pas douter, du graphisme familier. Mais pas seulement : si les planches semblaient en résonance avec ces publications à coloration pédagogique, je n'en comprenais pas la nature réelle. Enrôlant la nostalgie d'une iconographie faisant de toute évidence référence à des faits mal connus ou improbables, leur finalité m'intriguait. Je mesurais, bien sûr, la part d'ironie, contenue dans le choix des événements et des figures convoquées, ironie encore soulignée par l'intitulé regroupant l'ensemble des travaux, *Comprendre*, associé à un logo figurant une mappemonde stylisée, mais peinais à y trouver d'emblée un projet critique.

L'histoire, surtout si elle est nationale, inspire les légendes et les mythes. Elle se simplifie dans les faits dès lors qu'elle se raconte. Ses héros font figure de stars! C'est ce qu'a assimilé très tôt le cinéma, et plus récemment les médias contemporains, au premier rang desquels la télévision grande pourvoyeuse d'historiomanie populaire : la vulgarisation historique, si elle a le mérite d'ouvrir pour chacun un pan mémoriel (ou d'éveiller la curiosité), n'est évidemment pas, on le sait, exempte d'arrière-pensées idéologiques. En être conscient ne change rien. Proust le disait déjà : « On lit les journaux comme on aime, un bandeau sur les yeux. On ne cherche pas à comprendre les faits. » En déplaçant subtilement l'imagerie (prémédiatique) propre aux récits historiques sur ce qui apparaît comme des pages de journaux à l'idéal format d'affiches pour présentations murales, Nayel Zeaiter semble porter un jugement comparable à celui de Proust sur la presse écrite : l'œil du lecteur, de toute façon, *surf*era. Inutile pour lui de chercher à déchiffrer : il suivra le guide. Car désormais, depuis qu'Internet est entré dans nos vies, l'image et le texte, même statiques, bougent. La flèche conduit l'épopée, qu'elle s'appuie sur un événement « capital » ou sur un fait divers. La mise en page adoptée par Nayel Zeaiter est de ce point de vue implacable au service d'un propos

volontairement plat, à mi-chemin entre la feuille de chou locale illustrée par un Pierre La Police dont la cocasserie serait de ne pas être cocasse, et le schéma de montage d'un mobilier en kit. Il serait superflu que Nayel Zeaiter en rajoute ; on a en effet « compris », comme il nous y invite : l'idiot ne regarde pas la lune mais le doigt qui la montre !

Sans avoir l'air d'y toucher, Nayel Zeaiter, par son graphisme scrupuleux et un commentaire à l'objectivité feinte émaillé d'expressions parlées (« il paraît que... » ; « comme si de rien n'était »), pointe avec ses affiches qualifiées de « didactiques » la passivité probable du regardeur/lecteur. Il impose par ailleurs l'idée que le résumé est une censure qui ne dit pas son nom ou à tout le moins s'apparente à un trucage. Leur intitulé *Comprendre* doit s'entendre ainsi : il y a chaque fois fable. À chacun d'en tirer, comme le corbeau de La Fontaine, la morale « qu'on ne l'y prendra plus ».

Time regained? It is undoubtedly because, as a child, I had spent countless hours pouring over illustrated encyclopedias, piously illustrated history textbooks, and educational brochures with didactic vignettes that my eyes were immediately drawn to Nayel Zeaiter's comic book panels. The attraction, no doubt, came from the familiar graphics. But not only that: though the panels were seemingly reminiscent of those publications with a pedagogical slant, I did not understand their real nature. Evoking the nostalgia of an iconography and making an obvious reference to unfamiliar or improbable facts, their purpose intrigued me. I grasped, of course, the share of irony contained in the choice of events and figures summoned, an irony further underlined by the title heading the entire body of work, *Comprendre*, (Understanding) combined with a logo featuring a stylized map of the world; however I struggled to immediately identify a critical project.

History, especially national history, inspires legends and myths. As soon as it is told, it becomes simplified into facts. Its heroes appear as the stars! This was assimilated

very early by cinema, and more recently by contemporary media, chief among them the major popular purveyor of "history mania", television: popularising history, if it has the merit of opening up history to the memory of everyone (or to arouse curiosity) is obviously not exempt from ideological ulterior motives, as we all know. Being aware of it changes nothing. Proust had already said it: "We read the newspapers the same way as we love, blindfolded. We do not try to understand the facts." By subtly moving the (pre-media) imagery proper of historical accounts to what looks like the pages of newspapers in the ideal size of wall posters for a wall display, Nayel Zeaiter seems to hold a similar judgement to that of Proust on printed media: at any rate, the eyes of the reader will *surf*. No need for them to try to decipher: they will follow the lead. For now, ever since the Internet came into our lives, image and text move even when they are static. The cursor leads to the epic, whether it relies on a "capital" event or a local news story. From this point of view, the layout adopted by Nayel Zeaiter is relentless in serving a deliberately flat purpose, halfway between the local rag illustrated by Pierre La Police where the comical resides in not being funny, and the assembling instructions of flat-packed furniture. Any addition by Nayel Zeaiter would be superfluous; indeed we have "understood" the way he wants us to: the idiot does not look at the moon, but at the finger pointing at it!

Without seeming to approach the subject, by the scrupulous graphics and the pretend objective commentary peppered with spoken expressions ("it appears that ..."; "as if nothing had happened") of his purportedly didactic posters, Nayel Zeaiter highlights the probable passivity of the viewer/reader. It also imposes the idea that the summary is a censorship that dare not speak its name or, at least, is close to being a fake. The title, *Comprendre*, should be understood as follows: it is always a matter of spinning a tale. And it is up to everyone to learn, like the crow in La Fontaine's fable, the lesson that we will "never be tricked thus again".

Soutiens : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Zim & Zou

par Marianne Derrien



« *Pierre-feuille-ciseaux* » ou ce que sait la main

D'après une légende japonaise, véritable ode à la nature et à la contemplation, une petite orpheline, surnommée la « fille aux fleurs », pratiquait l'art du papier découpé afin de gagner sa vie. Un jour, son chemin croisa celui d'une vieille dame, très habile de ses mains, qui accepta de lui apprendre à découper des fleurs aussi vivantes que celles des jardins. L'apprentissage fut long mais devint une leçon de sagesse et de patience pour la fille aux fleurs, admirative de la beauté qui l'entoura. À l'image de ce récit, éloge de la main et de l'observation, Zim & Zou, duo composé de Lucie Thomas et Thibault Zimmermann, se consacrent entièrement à la sculpture en papier. Traversé par le mode industriel et le monde animalier, leur univers provient d'une analyse minutieuse et constante de ces deux mondes. Sculptures uniques et éphémères relevant des machines dites utopiques, ces structures géométriques questionnent l'automatisation de la production industrielle et technologique. Dénouant le nœud entre la création artistique et le design, entre l'inutile et l'utilitaire, entre l'éphémère et le durable, Zim & Zou recherchent et appréhendent un éventail de gestes intermédiaires. Observer, coller, couper, ce répertoire d'attitudes et de gestes à la fois répétés, assimilés et inventifs excelle dans ces compositions en papier, pures explosions de couleurs.

Fonctionnant comme une seule et même personne, Zim & Zou réalisent toutes leurs œuvres à quatre mains où les couleurs chaudes et acidulées sont devenues leur principale identité colorimétrique. Passages miraculeux de la deuxième à la troisième dimension, leurs sculptures en papier proposent de relever un défi, celui de créer un volume avec du papier. Tant la dimension décorative que la dimension fragile du papier sont ici prises en compte. Leur goût prononcé pour l'artisanat a déterminé le choix de magnifier des objets de notre quotidien.

Commençant à observer les outils scolaires tels les ciseaux ou le scotch, Zim & Zou ont étrangement sculpté en papier les objets participant à cette mise en œuvre. Le sujet devient l'objet, l'objet devient sujet. Alors

que ces sculptures en papier portent en elles la contradiction de leur origine, cette maîtrise du papier à l'épreuve de ses possibles transformations confère une préciosité éclatante à ces sculptures-installations. Construisant des mises en scène étonnantes, Zim & Zou détournent ce papier-matériau de sa fonctionnalité rationnelle vers une nouvelle fonction nourrie d'imaginaire. Faites de ces multiples contre-pieds, leurs œuvres acquièrent une force poétique et ludique sans limites.

Rock-paper-scissors, or what hands know

According to a Japanese legend – a true ode to nature and contemplation – there once was a little orphan nicknamed the “flower girl” who practised the art of paper-cutting to make a living. One day she crossed paths with an old lady who was very skilled with her hands and agreed to teach her to cut flowers as lifelike as real ones in a garden. The learning process was a long one, but it became a lesson in wisdom and patience for the flower girl, who learnt to admire the beauty of the world around her. Mirroring this story in praise of hands and of observation, Zim & Zou, the duo made up of Lucie Thomas and Thibault Zimmermann, devote themselves entirely to paper sculpture. Inhabited by an industrial model and by the animal world, their world originates from an accurate, constant analysis of both dimensions. Unique and ephemeral sculptures inspired by the so-called utopian machines, these geometric structures question the automation of industrial and technological production. Separating artistic creation and design, the useless and the utilitarian, the ephemeral and the durable, Zim & Zou seek and capture a range of intermediate gestures. Observing, pasting, and cutting: this repertory of imaginative, both repeated and assimilated attitudes and gestures, is eminently translated into paper compositions that are explosions of pure colour.

Functioning as a single entity, Zim & Zou create all their works for four hands, whose warm and vibrant colours have become their main colour scale identity. Miraculous

passages from the second to the third dimension, their paper sculptures pose a challenge: that of creating a volume with paper. Both the decorativeness and the fragility of the medium are taken into account. Their choice of celebrating everyday objects was dictated by their particular predilection for craftwork.

Starting from an observation of typical school tools like scissors or tape, Zim & Zou have produced odd paper objects that participate in the display. The subject becomes the object, the object becomes the subject. While these paper sculptures bear within themselves the contradiction of their origin, the mastery of paper put through the test of its possible transformations confers great preciousness to the sculptures-installations. Building amazing displays, Zim & Zou divert this paper material from its rational function towards a new function, one shaped by the imagination. Made up of multiple, contradictory facets, their works acquire a playful, poetic dimension that suffers no boundaries.

1 – *Creative Factory, Machine*, 2014
Papier, carton, 106 x 141 x 60 cm
2 – *The Fox's Den*, 2014 (détail)
Papier, cuir, scotch, 250 x 264 x 55 cm

3 – *The Future of Food*, 2012
Papier, 30 x 30 x 30 cm
4 – *Creative Factory, Panneau de contrôle*, 2014
Papier, carton, 100 x 140 x 25 cm
5 – *Back to Basics*, 2011
Papier, dimensions variables

1 |
2 | 3 | 4 | 5 |



index



p. 84

Samara ANNOU

Née en 1981 à Nador
Vit et travaille à Orange
ainezzersamara@gmail.com

p. 86

Lola B. DESWARTE

Née en 1976 à Créteil
Vit et travaille à Romainville
lolabdeswarte@gmail.com
www.lolabdeswarte.com

p. 88

Clément BALCON

Né en 1986 à Paris
Vit et travaille à Paris
balconclément@gmail.com
http://clementbalcon.fr/fr/

p. 90

Thomas BARBEY

Né en 1975 à Deauville
Vit et travaille à Rouen
tombarbey@gmail.com
http://www.thomasbarbey.fr

p. 92

Raphaël BARONTINI

Né en 1984 à Saint-Denis
Vit et travaille à Saint-Denis
raphaelbarontini@yahoo.fr
www.raphaelbarontini.com

p. 94

Marion BATAILLARD

Née en 1983 à Nantes
Vit et travaille à Montluçon
marionbataillard@hotmail.com
www.marionbataillard.info

p. 96

Marion BÉNARD

Née en 1987 à Châtenay Malabry
Vit et travaille à Paris
mb.marionbenard@gmail.com
www.marion-benard.fr

p. 98

Safouane BEN SLAMA

Né en 1987 à Issy-les-Moulineaux
Vit et travaille à Paris
safouane.ben.slama@gmail.com
http://safouanebenslama.com

p. 100

Hélène BERTIN

Née en 1989 à Pertuis
Vit et travaille à Paris
bertinhelen@gmail.com

p. 102

Irène BILLARD

Née en 1984 à Rueil-Malmaison
Vit et travaille à Paris
irenebillard@gmail.com
http://irenebillard.com

p. 104

Willem BOEL

Né en 1983 à Sint-Niklaas
Vit et travaille à Gand
boelwillem@hotmail.com
www.willemboel.be

p. 106

Stanislas BOR

Né en 1977 à Limoges
Vit et travaille à Coubon
batistou@gmail.com

p. 108

Julien BORREL

Né en 1987 à Noisy-le-Grand
Vit et travaille à Montpellier
borreljulien@gmail.com
http://julienborrel.com

p. 110

Pierre BUTTIN

Né en 1987 à Chambéry
Vit et travaille à Lyon
pier.bu@gmail.com
www.pierrebuttin.com

p. 112

Marion CATUSSE

Née en 1991 à Paris
Vit et travaille à Issy-les-Moulineaux
marion.catusse@gmail.com
www.marioncatusse.com

p. 114

Jerome CAVALIERE

Né en 1979 à Draguignan
Vit et travaille à Marseille
jerome.cavaliere@gmail.com
www.jeromecavaliere.com

p. 116

Clara CITRON

Née en 1989 à Aubervilliers
Vit et travaille à Ile-Saint-Denis
cla.citron@gmail.com
www.claracitron.com

p. 118

Pascal COUCHOT

Né en 1954 à Bar-le-Duc
Vit et travaille à Paris
pascal.couchot@gmail.com

p. 120

Élia DAVID

Né en 1983 à Paris
Vit et travaille à Rouen
eliaie@hotmail.fr
www.eliadavid.com

p. 122

Énora DENIS

Née en 1984 à Ploërmel
Vit et travaille à Paris
enoradenis@gmail.com
http://enoradenis.fr

p. 124

Valentin DOMMANGET

Né en 1988 à Châlons-en-Champagne
Vit et travaille à Saint-Maur-des-Fossés
contact@vdommanget.com
www.vdommanget.com

p. 126

Kenny DUNKAN

Né en 1988 à Pointe-à-Pitre
Vit et travaille à Paris
kennydunkan@gmail.com
www.kennydunkan.com

p. 128

Caroline ÉBIN

Née en 1975 à Arras
Vit et travaille à Paris
caroline.ebin12@gmail.com

p. 130

Alexandre EUDIER

Né en 1980 à Harfleur
Vit et travaille à Meknès
alexandree@hotmail.com
http://eudier.over-blog.com

p. 132

Elsa FAUCONNET

Née en 1984 à Les Lilas
Vit et travaille à Pantin
elsa@elsafauconnet.com
www.elsafauconnet.com

p. 134

Mélanie FEUVRIER

Née en 1986 à Juvisy-sur-Orge
Vit et travaille à Paris
melaniefeuvrier@yahoo.fr

p. 136

fleuryfontaine

Nés en 1985 à Ivry-sur-Seine
Vivent et travaillent à Paris
contact@fleuryfontaine.fr
http://fleuryfontaine.fr

p. 138

Vincent GAUTIER

Né en 1981 à Strasbourg
Vit et travaille à Paris
vinredo@hotmail.com
www.vincentgautier.com

p. 140

Amélie GIACOMINI et Laura SELLIES

Nées en 1988 et 1989 à Lyon
Vivent et travaillent entre Paris et Grenoble
giacomini.sellies@gmail.com

p. 142

Paul HEINTZ

Né en 1989 à Saint-Avold
Vit et travaille à Paris
heintz.paul@wanadoo.fr
http://paulheintz.blogspot.fr

p. 144

Wei HU

Né en 1983 à Pekin
Vit et travaille à Rome
huwei@me.com
www.huwei.fr

p. 146

Marie JACOTEY

Née en 1988 à Paris
Vit et travaille à Londres
mariejacotey@gmail.com
http://mariejacotey.tumblr.com

p. 148

Tarik KISWANSON

Né en 1986 à Halmstad
Vit et travaille à Paris
tarik_kiswanson@hotmail.com
www.tarikkiswanson.com

p. 150

Karolina KRASOULI

Née en 1984 à Athènes
Vit et travaille à Paris
karolinakrasouli@yahoo.fr

p. 152

Arthur LAMBERT

Né en 1979 à Poitiers
Vit et travaille à Ingrandes
arthur.manifeste@gmail.com
http://arthurlambert.org

p. 154

Julien LEVESQUE

Né en 1982 à Paris
Vit et travaille à Paris
julienlevesquemail@gmail.com
www.julienlevesque.net

p. 156

LINARDAKI & PARISOT

Nés en 1975 et 1976 à Athènes et Clamart
Vivent et travaillent à Héraklion
esperos@gmail.com
www.linardakiparisot.portfoliobox.me

p. 158

Julie LUZOIR

Née en 1986 à Reims
Vit et travaille à Metz
julie.luzoir@gmail.com

p. 160

François MALINGRÉY

Né en 1989 à Nancy
Vit et travaille à Paris
malingrey.francois@gmail.com
http://cargocollective.com/francoismalingrey

p. 162

Randa MAROUFI

Née en 1987 à Casablanca
Vit et travaille à Lille
randamaroufi@hotmail.com
www.randamaroufi.com

p. 164

Filip MIRAZOVIC

Né en 1977 à Sabac
Vit et travaille à Ivry-sur-Seine
filmiraz@yahoo.com

p. 166

Lahouari MOHAMMED BAKIR

Né en 1973 à Nîmes
Vit et travaille à Montreuil
l.bakir@artfrontline.com

p. 168

Kenneth MOREHOUSE

Né en 1985 à Los Angeles
Vit et travaille à Paris
kennethmorehouse@gmail.com
www.kennethmorehouse.com

p. 170

Arash NASSIRI

Né en 1986 à Téhéran
Vit et travaille à Paris
arash.nassiri@gmail.com
www.arashnassiri.com

p. 172

NIETO

Né en 1979 à Cali
Vit et travaille à Paris
nieto.nieto.nieto@gmail.com
www.nietossuary.com

p. 174

Térence PIQUE

Né en 1983 à Monaco
Vit et travaille à Paris
terencepique@gmail.com
www.terencepique.com

p. 176

Benjamin RENOUX

Né en 1986 à Abidjan
Vit et travaille à Londres et Paris
benjamin.renoux@gmail.com
www.benjaminrenoux.com

p. 178

Mathieu ROUIGNY

Né en 1982 à Rouen
Vit et travaille à Paris
contact@mathieuroquigny.com
www.mathieuroquigny.com

p. 180

Kevin ROUILLARD

Né en 1989 à Vendôme
Vit et travaille à Deuil-la-Barre
rouillardkevin@hotmail.fr

p. 182

Agata RYBARCZYK

Née en 1981 à Chelm
Vit et travaille à Paris
agata.rybarczyk@gmail.com

p. 184

Jean de SAGAZAN

Né en 1988 à Paris
Vit et travaille entre Paris et Paimpol
jean_sagazan@hotmail.fr
www.jeandesagazan.com

p. 186

Yun-Jung SONG

Née en 1972 à Séoul
Vit et travaille à Strasbourg
songsjuly@gmail.com
www.yunjungsong.com

p. 188

Caroline TRUCCO

Née en 1987 à Nice
Vit et travaille entre Nice et Metz
carolinetrucco@yahoo.com
http://www.carolinetrucco.portfoliobox.fr/

p. 190

Céline VACHÉ-OLIVIERI

Née en 1978 à Paris
Vit et travaille à Ile-Saint-Denis
celine.vache.olivieri@gmail.com
www.celinevache-olivieri.com

p. 192

Yann VANDERME

Né en 1979 à Saint-Martin-d'Hères
Vit et travaille à Grenoble
yann.vanderme@gmail.com
www.yannvanderme.com

p. 194

Bénédicte VANDERREYDT

Née en 1980 à Bruxelles
Vit et travaille entre Paris et Bruxelles
vanbene@gmail.com
www.benedictevdtr.com

p. 196

Elsa WERTH

Née en 1985 à Paris
Vit et travaille à Paris
mail@elsawerth.net
www.elsawerth.net

p. 198

Aurélia ZAHEDI

Née en 1989 à Lyon
Vit et travaille à Lyon
aureliazahedi@hotmail.fr

p. 200

Nayel ZEAITER

Né en 1988 à Montrouge
Vit et travaille à Paris
nayel.nz@gmail.com
www.editions-comprendre.com

p. 202

ZIM&ZOU

Nés en 1986 à Courbevoie
Vivent et travaillent à Nancy
contact@zimandzou.fr

**Catalogue édité à l'occasion
du 60^e Salon de Montrouge**
Catalogue published on the occasion
of the 60th Salon de Montrouge



Le Beffroi
2, place Emile Cresp,
92120 Montrouge

www.salondemontrouge.fr



Téléchargez gratuitement l'application
Salon de Montrouge sur



Jean-Loup Metton

Maire de Montrouge / Mayor of Montrouge
Président de la Communauté de communes Châtillon-Montrouge
President of the Communauté de communes Châtillon-Montrouge

Gabrielle Fleury

Maire adjoint, déléguée à la Culture et à l'Événementiel / Councillor
for Culture and Events

François Benoit

Directeur des Affaires culturelles / Director of Cultural Affairs

Andrea Ponsini

Responsable des expositions / Head of Exhibitions

Stéphane Corréard

Commissaire artistique du Salon / Exhibition Curator

Augustin Besnier

Commissaire-adjoint / Assistant Curator
Directeur éditorial / Chief Editor

matali crasset

Scénographe / Exhibition designer

Dahlia Sicsic

Coordinatrice générale / General Coordinator

Laurent Atlan

Assistant de coordination / Assistant Coordinator

Ghislain Magro

Directeur de la Communication / Communications Director

Laura Buck

Chargée de communication – Culture / Information Officer – culture

Laure Turbian

Chargée de communication – web / Information Officer – web

Sarah Mouzet

Chargée de communication – presse / Information Officer – press

Cyrielle Lafond

Webmaster

Nicolas Profit

Mise en pages / Graphic Design

Neocom

Photogravure / Photoengraving

Milega en collaboration avec Valentina Mazzei

Traductions / Translations

Jean-Michel Alberola

Invité d'honneur / Guest of Honour

Fondation Culture & Diversité



Structure associée / Associate Structure

Jury du 60^e Salon / Jury of the 60th Salon

Olivier Assayas

Président / President

Jean-Michel Alberola

Invité d'honneur / Artist Guest of Honour

Pierre Cornette de Saint Cyr

Commissaire-priseur, Étude Cornette de Saint Cyr, Paris /
Auctioneer, Étude Cornette de Saint Cyr, Paris

matali crasset

Designer

Stijn Huijts

Directeur du Bonnefantenmuseum, Maastricht / Director of
Bonnefantenmuseum, Maastricht

Stephan Kutniak

Directeur général-adjoint des services en charge du pôle culture,
Conseil départemental des Hauts-de-Seine / Deputy Managing
Director responsible for cultural services, Conseil départemental
des Hauts-de-Seine

Jean de Loisy

Président du Palais de Tokyo, Paris / President of the Palais de
Tokyo, Paris

Romane Sarfati

Directrice générale de la Cité de la Céramique, Sèvres & Limoges /
General director of the Cité de la Céramique in Sèvres and Limoges

Catherine Thieck

Directrice du « Studiolo » (Galerie de France), Paris / Director of
"Studiolo" (Galerie de France), Paris

**Collège critique du 60^e Salon /
Jury of Critics of the 60th Salon**

Eva Barois De Caebel, commissaire d'exposition / curator

Aurélien Bellanger, romancier / novelist

Simon Bergala, artiste / artist

Christian Berst, galeriste / gallery owner

Marie de Brugerolle, historienne de l'art / art historian

Gaël Charbau, critique d'art / art critic

Marianne Derrien, critique d'art / art critic

Elisabeth Franck-Dumas, journaliste / journalist

Dorith Galuz, collectionneuse / collector

Alexis Jakubowicz, critique d'art / art critic

Vincent Labaume, artiste / artist

Arnaud Labelle-Rojoux, artiste / artist

Bernard Marcadé, critique d'art / art critic

Emmanuelle Pireyre, romancière / novelist

Michel Poitevin, collectionneur / collector

François Quintin, critique d'art / art critic

Marc-Olivier Wahler, commissaire d'exposition / curator



Le Salon de Montrouge est organisé depuis 1955 par la Ville de Montrouge
 The Salon de Montrouge has been organized by the Ville de Montrouge since 1955

© Ville de Montrouge, les auteurs
 © Ville de Montrouge, the authors

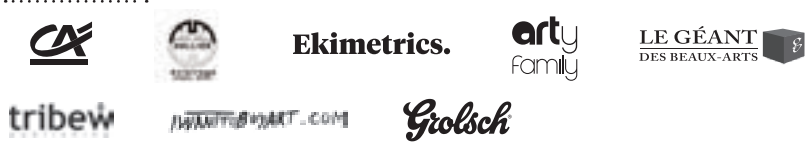
Tous droits de reproduction interdits
 All rights reserved
 Photos – pages 18 à 27 : D. R.

Imprimé par Etc inn, France – Avril 2015
 Printed by Etc inn, France – April 2015

Partenaires institutionnels



Partenaires privés



Partenaires médias



Partenaires de projets artistiques



