

**ROUGE 62**

**04**

**—**

**23.05**

**DE MONT**

**APT COMIT**















Montrouge, terre d'accueil de l'art contemporain  
Montrouge, a Haven for Contemporary Art



Depuis 1955, au fil de ses éditions successives, le Salon de Montrouge a marqué l'engagement de la Ville pour la découverte de générations de nouveaux talents. Lors de cette manifestation d'envergure nationale, Montrouge met en actes sa volonté d'apporter aux jeunes artistes l'occasion et les moyens de rencontrer le public et d'établir des ponts avec les professionnels, galeristes, critiques d'art et collectionneurs...

Toutes les facettes de cette professionnalisation sont explorées : accompagnement critique, aides à la production, vente aux enchères, expositions, etc. Les lauréats participent également à la Biennale de la Jeune Création européenne, itinérante et créée par la Ville de Montrouge en 2000. Grâce aux contacts établis avec une dizaine de pays européens partenaires s'ouvrent à nouveau des opportunités d'échanges, de rencontres, d'ateliers en résidence...

Partie intégrante du patrimoine 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 de l'art contemporain.

Since 1955, in its successive editions, the Salon de Montrouge has marked the city's commitment to discovering generations of new talent. During this national event, Montrouge demonstrates its desire to offer young artists a chance and the means to meet the public and establish links with art professionals, gallery owners, art critics and collectors.

All the various facets of this professionalization are explored: critical assistance, help with production, auction sales, exhibitions... Winners also take part in the travelling Jeune Création Européenne Biennial created by the City of Montrouge in 2000. By way of contacts made with a dozen European partner countries, new opportunities are being introduced for exchanges, encounters, and residency studios and workshops.

As part and parcel of the Montrouge heritage, the Salon de Montrouge conveys its artistic message to a broad public, asserting the permanent presence and strong position of the city in relation to contemporary art.



9

**Index des artistes**

**Artists Index**

10

**Éditorial**

**Editorial**

**par / by Étienne Lengereau**

12

**Introduction**

**Introduction**

**par / by Ami Barak & Marie Gautier**

17

**Les artistes**

**The Artists**

**par / by Daria de Beauvais,**

**Anne-Sarah Bénichou,**

**Timothée Chaillou,**

**Marie Chênél,**

**Guillaume Désanges,**

**DeYi Studio,**

**Catherine Guiral,**

**Sarah Ihler-Meyer,**

**Matthieu Lelièvre,**

**Emmanuelle Lequeux,**

**Chiara Parisi,**

**Émilie Renard,**

**Joël Riff,**

**Mickaël Roy,**

**Audrey Teichmann**

127

**Répliques imaginaires**

**Le Mois de la Photo du Grand Paris**

**Imaginary Responses**

**The Month of Photography of The Greater Paris**

128

**Préambule**

**Preamble**

**par / by Licia Demuro et Marie Gautier**

135

**Les artistes du Mois de la Photo du Grand Paris**

**The Artists of The Month of Photography of The Greater Paris**

154

**Comité de sélection et équipe artistique**

**Selection Comitee and Artistic Team**

156

**Jury et auteurs**

**Jury and Authors**

- 18 Soufiane Ababri  
20 Filipe Afonso  
22 Pierre Akrich  
24 Amandine Arcelli  
26 Nicolas Ballériaud  
28 Andrés Baron  
30 Hélène Bellenger  
32 Jeanne Berbinau Aubry  
34 Nicolas Bourthoumieux  
36 Camille Brée  
38 Jeanne Briand  
40 Lena Brudieux  
42 Pauline Brun  
44 Valentina Canseco  
46 Tom Castinel  
48 Laurence Cathala  
50 Mathilde Chénin  
52 Alexis Chrun  
54 Louis Clais  
74 Ségolène Haehnsen Kan  
76 Jingfang Hao et Lingjie Wang  
78 Laura Huertas Millán  
80 Suzanne Husky  
82 Ludivine Large-Bessette  
84 Pauline Lavogez  
86 Julie Le Toquin  
88 Jacques Lœuille  
90 Ferdinand Makouvia Kokou  
92 Manoela Medeiros  
94 Florian Mermin  
96 Marianne Mispelaëre  
98 Ji-Min Park  
100 Lucie Planty  
102 Ludvig Sahakyan  
104 Linda Sanchez  
106 Louise Siffert  
108 Ghita Skali  
110 Constance Sorel  
112 Masahiro Suzuki  
114 Savina Topurska  
116 Lauren Tortil  
118 Guillaume Valenti  
120 Capucine Vandebrouck  
122 Victor Vialles

La Ville de Montrouge, au fil des éditions de ce prestigieux Salon, confirme sa volonté d'apporter aux jeunes artistes, au seuil d'une carrière à construire, de vrais moyens pour rencontrer les publics et établir des ponts avec les réseaux professionnels.

Depuis l'année dernière, le nouveau directeur artistique, Ami Barak, et la directrice artistique associée, Marie Gautier, ont adopté une approche destinée à privilégier le dialogue entre les œuvres. Le Salon est désormais devenu une exposition à part entière.

Pour cette édition, parmi les 2500 dossiers reçus, le comité de sélection a retenu 53 artistes. Ces univers multiples se découvrent au fil des quatre thématiques déclinées par les commissaires dans le parcours d'exposition : élevage de poussière ; récits muets ; fiction des possibles et laboratoire des formes.

Le Salon a, de plus, l'honneur d'être partenaire de la première édition du Mois de la Photo du Grand Paris, organisé par la Maison européenne de la photographie (MEP). Pour cet événement satellite, qui se déploiera dans l'espace urbain autour du Beffroi, nous avons fait appel à des artistes ayant fait leurs armes, bien sûr, au Salon de Montrouge.

Le ministère de la Culture et de la Communication, la région d'Île-de-France et le conseil départemental des Hauts-de-Seine, que nous tenons à remercier particulièrement, sont aux côtés de la Ville de Montrouge pour soutenir la création contemporaine émergente. Parmi nos partenaires institutionnels, nous retrouvons le Palais de Tokyo, la société des Auteurs dans les arts graphiques et plastiques, la Bibliothèque nationale de France ; à souligner aussi la participation de Bernard Blistène, directeur du musée national d'Art moderne, en qualité de président du jury. Enfin, nous remercions les partenaires privés qui nous soutiennent, tels que le Crédit Agricole SA, Gojiki, Invaluable, Moly Sabata, Tribew...

11 Over the numerous editions of the prestigious Salon, the City of Montrouge has confirmed its willingness to offer young artists with budding careers still having to be built concrete ways to meet the public as well as link up to networks of professionals in their field.

Since last year, the new artistic director Ami Barak and the associate artistic director Marie Gautier have adopted an approach favoring dialogue between works. Thus, the Salon has now become a full-fledged art exhibit.

This year, the selection committee accepted 53 artists out of the 2500 applications received. These different universes are to be discovered through the four themes the curators have singled out this time around: Dust Breeding, Silent Stories, Larger than Life and Forms Lab.

This year, the Salon is also honored to partner up with the first edition of Mois de la Photo du Grand Paris, which has been organized by the Maison Européenne de la Photographie. This partner event—taking place in the urban area around Beffroi—we have called upon artists who had their beginnings at the Salon de Montrouge.

The Ministry of Culture and Communications, as well as the Ile-de-France Region and the Departmental Council of the Hauts-de-Seine—to whom we are especially grateful—are with the City of Montrouge in their support for emerging contemporary art. Among our institutional partners are the Palais de Tokyo, the Society of Authors in Graphic and Visual Arts, and the French National Library. We would also like to mention the participation of Bernard Blistène, Director of the National Museum of Modern Art, as President of this year's jury. Lastly, we would like to thank our private partners such as Crédit Agricole S.A., Gojiki, Invaluable, Moly Sabata, and Tribew...

Le Salon de Montrouge, événement culturel majeur du printemps en France, est considéré, depuis de nombreuses années, comme un véritable tremplin de promotion et de confirmation des artistes émergents. Cette 62<sup>e</sup> édition atteste de nouveau la richesse et la diversité artistiques à l'œuvre sur la scène des arts visuels du territoire français, avec un millésime qui rassemble plus de quatorze nationalités. Celui-ci confirme que la France continue d'être une terre d'accueil pour les artistes étrangers, venus se former, s'établir à court ou à long terme et œuvrer aux côtés des nouvelles générations

For many years now, the Salon de Montrouge has been a major springtime event on France's cultural calendar, regarded as nothing less than a springboard for promoting, supporting, and championing emerging artists. This 62nd Salon once again is proof of the rich and artistic diversity at work on the French visual arts scene, with a key date bringing together more than 14 nationalities. It confirms that France continues to be a country that welcomes foreign artists who have come here to train and settle down here, be it in the short or long term, working alongside new generations of French artists. A genuine witness to its time, the Salon de Montrouge reflects the current state of art today, and as it continues to evolve: a world with different cultural horizons, but also a world where women are increasingly present, because nearly 60% of the artists in this Salon are female. We are delighted to present you—through the Salon—with the current scene, a lush one, a crossroads, a map with ethereal boundaries, as much in its genres as in its cultural origins.

Year after year, the Salon, which has become a key venue for diversity, also looking to the outside world, marks the commitment of the City of Montrouge with its support and promotion of contemporary art in its full present-day relevance. For 62 years now, the city has been developing links of dissemination and recognition of the excellence of an art to be discovered and given its proper due. Needless to say, supporting often means making accessible—by making sure that works are shown, and by offering access to art professionals, collectors, and as broad a public as possible—but it also means accompanying artists in their approaches and needs. Monitoring them, listening to them, observing, dialoguing, offering technical and material support—thanks to our partners—and encouraging them to realize their full potential and make art in the context of the Salon.

In addition to this, the concept of the group show—which we have been keen to renew once more this year—renders visible the concerns of today's artists, making their work resonate by guiding the selection of projects in such a way as to ensure that exhibition arrangements will be coherent, and coordinate the different formal and conceptual approaches, nowadays operative. But also making a point to

françaises. Véritable témoin de son temps, le Salon de Montrouge rend compte d'un état de l'art actuel, tel qu'il se développe : un monde aux horizons culturels variés, mais aussi un monde où la femme prend davantage de place, puisque près de 60 % des artistes de cette édition sont des artistes femmes. Nous sommes ravis de donner à voir à quel point la scène actuelle est une scène riche, un carrefour, une carte aux frontières éthérées, tant du point de vue du genre que des origines culturelles.

Lieu phare de la diversité, tourné vers l'extérieur, le Salon signe, année après année, l'engagement de la Ville de Montrouge à soutenir et à promouvoir la création contemporaine dans sa pleine actualité. Cela fait maintenant soixante-deux ans qu'elle poursuit ces liens de diffusion et de reconnaissance de l'excellence d'un art à découvrir et à valoriser. Soutenir, c'est, bien entendu, rendre accessible, en assurant la diffusion des œuvres et l'accès aux professionnels de l'art, aux collectionneurs et au public le plus large ; mais c'est aussi accompagner les artistes dans leurs démarches et leurs exigences. Les suivre, les écouter, les observer, dialoguer avec eux, les appuyer techniquement et matériellement grâce à nos partenaires, les pousser à s'assumer pleinement et à créer dans le contexte du Salon.

En outre, le principe de l'exposition collective, que nous avons souhaité renouveler cette année, donne à voir les intérêts des artistes actuels et met en résonance leurs œuvres, en orientant la sélection des projets pour assurer une cohérence aux dispositifs d'exposition et rendre synchrones les différentes approches – formelles et conceptuelles – opérationnelles de nos jours. Mettre en exergue les passions et les obsessions des uns et des autres, fournir des clés de lecture,



faire ressortir les points de convergence pour établir des passerelles, faire dialoguer, ne rien figer, juste pointer, opérer des ouvertures : bref, faire de l'art un témoin de son temps, telle est notre préoccupation de tous les instants !

Pour ce faire, nous nous sommes entourés d'une équipe artistique composée de scénographes et de graphistes. Parce que l'aventure du Salon est une aventure collective, tant pour les artistes que pour les organisateurs. Ainsi, nous avons sollicité le même tandem de scénographes que l'an passé pour nous accompagner dans la

mise en place de cette édition : Ramy Fischler et Vincent Le Bourdon ont réalisé une scénographie pensée comme une véritable cartographie, avec des espaces déclinés pour intégrer tous les projets d'artistes. Conçue comme une architecture, celle-ci s'organise autour d'une allée centrale. En son cœur, un carrefour, une zone de ralliement et d'échange, un centre névralgique, qui ouvre, par des chemins de traverse, sur quatre territoires et de nombreux possibles... Tout en jouant le rôle de guide, la scénographie autorise des parcours libres, générés par des percées et des perspectives qui offrent plusieurs itinéraires, disposés autour d'un axe majeur. La répartition en sections, en quatre thématiques ouvertes, souhaite donner au spectateur davantage d'éléments de compréhension et d'orientation, attestant des préoccupations artistiques à l'œuvre, sans volonté de nommer des courants, mais plutôt celle de rendre explicites les diverses propensions artistiques.

Enfin, nous avons fait confiance de nouveau à Camille Baudelaire et à Jérémie Harper afin de consigner la mémoire de cet événement via aussi bien une identité visuelle forte qu'un catalogue abouti et original. S'il nous est cher de faire l'état de la création à l'instant T, il nous est tout aussi précieux de le poursuivre et d'en faire la chronique. Événement annuel, le Salon est un lieu d'expérimentation qui évolue à chaque fois, un projet au long cours composé de tentatives et d'apprentissages... Ainsi l'année 2017 est-elle l'occasion d'ajouter une nouvelle brique à cette construction en perpétuelle transformation qu'est le Salon de Montrouge !

# introduction

highlight each and every artist's passions and obsessions, making available keys to interpretation, emphasizing points of convergence in order to establish connections, creating dialogue and exchange, not pinning anything down, but, instead, just pinpointing things, allowing for openings, in short, turning art into a witness of its time: this is our constant concern.

To do this, we have surrounded ourselves with an artistic team made up of scenographers and graphic designers—because the Salon's adventure is a group adventure for artists and organizers alike. Thus, we have called on the same twosome of designers as last year, to help us set up the Salon. Ramy Fischler and Vincent Le Bourdon have come up with a design which was conceived as a genuine map, with spaces arranged to incorporate different artists' projects. Devised as a form of architecture, this map is organized around a central aisle. At its center, we have a crossroads, an area where people gather and talk, a nerve center giving onto four territories and numerous possibilities by way of shortcuts. While it plays the role of the guide, the scenography allows for free circuits, created by openings and prospects which offer several itineraries arranged around one major theme. The division into sections—in four open themes—is intended to offer visitors more elements as to understand the show and find their bearings, illustrating artistic concerns at work, though without wishing to put a name to these "currents," but, rather, making the various artistic propensities and inclinations explicit.

Last of all, we have once again entrusted Camille Baudelaire and Jérémie Harper with recording this event not only with a powerful visual identity but also with an accomplished and original catalogue. If we are keen in identifying the state of art in this particular moment, it is also of the utmost value to us to pursue and chronicle it. The Salon, which is an annual event, is a place for experimentation evolving every year, a long-haul project that consists of tries and learning curves. And so, the year 2017 is a new brick added to this everchanging construction named the Salon de Montrouge.

Les œuvres réunies sous cet intitulé ont comme dénominateur commun un degré assumé d'ineffable. En 1920, Marcel Duchamp a laissé la poussière s'accumuler sur son *Grand Verre*. Man Ray en réalise une vue plongeante, *Élevage de poussière*, nommée dans un premier temps *Vue prise en avion*. Depuis, l'image est restée une relique majeure et énigmatique de la période dada et surréaliste, une démarche radicale et complexe, explorant la création à l'œuvre, qui troque la matière conventionnelle avec une matrice incongrue. Depuis, des façons diffé-

### Dust Breeding

The common denominator of the works brought together under this title is an accepted degree of ineffability. In 1920, Marcel Duchamp allowed dust to accumulate with his *Large Glass*. Man Ray took an overhead shot of it entitled *Dust Breeding*, initially named *View Taken from an Airplane*. Ever since, the image has remained a major and enigmatic relic of the Dada and Surrealist periods, a radical complex approach exploring creation at work, swapping conventional matter for an incongruous matrix. Since then, different ways of feeling, observing, and making elements converse have emerged. And through these approaches, certain artists in this show have become involved in projects that awaken an already present sensibility and enable us to sense the strange within the familiar, while giving people a chance to create an idea of what is shifting for themselves. These artists question the reality of things and of the materials in their diversity. The matter inspiring them is a state of energy informing them. They perceive subtle interactions with "objects," at the risk of keeping them invisible or in a "virtual" state.

### Silent Stories

The works brought together in this part of the exhibition describe our world, a world that is at once seeking itself and telling stories about itself. Some artists have chosen to recount and report true or imaginary facts and make a tale out of them. Yet, in a visual work, the narration takes place without words and the events often occur outside the exhibition stage. What is shown, is the final situation of the narrative scheme, the bridge where the narrative ends. These are fuelled by descriptions, portraits, and events. All other ingredients have to be guessed: the initial situation, the disturbing elements, including the ups and downs. And yet, in regards to the facts, a solution is nevertheless experimented with, and this is the goal of each project on view here. In this way we are gratified by the virtues of the dénouement. The ingredients of the narrative are bound and presented from different angles. At times, the narrator is the artist, at other times, a third person appears—but it is often the invisible narrator that is preferred.

rentes de sentir, de regarder, de faire parler les éléments ont vu le jour. Et certains artistes de cette exposition, via leurs démarches, s'attellent à des projets qui éveillent une sensibilité déjà présente, qui font sentir l'étrange dans le familier ou qui proposent de se faire une idée de ce qui change. Ils questionnent la réalité des choses et des matériaux dans leur diversité. La matière qui les inspire est un état de l'énergie qui les anime. Ils envisagent de subtiles interactions avec les « objets », au risque de les garder invisibles ou à l'état « virtuel ».

### Récits muets

Les œuvres rassemblées dans cette partie de l'exposition font état de notre monde qui se cherche et se raconte, à la fois. Certains artistes ont choisi de relater, de rapporter des faits vrais ou imaginaires et d'en faire le récit. Sauf que, dans une œuvre visuelle, la narration a lieu sans paroles, et les événements sont souvent hors de la scène de l'exposition. Ce qui est donné à voir, c'est la situation finale du schéma narratif, le point où s'achève le récit. Descriptions, portraits et événements nourrissent ces derniers. Toutes les autres composantes sont à deviner : la situation initiale, les éléments perturbateurs, y compris les péripéties. Néanmoins, dans les faits, une solution s'expérimente et c'est le but de chaque projet présenté ici. Nous sommes ainsi gratifiés des vertus du dénouement. Les ingrédients de la narration sont agrégés et présentés sous diverses perspectives. Parfois, le narrateur est l'artiste ; parfois, une troisième personne fait son apparition. Mais, souvent, c'est un narrateur invisible qui est privilégié.

## Fiction des possibles

Une grande part de ce que nous connaissons, ou croyons connaître, dépend de sources indirectes, de croyances, de désirs, dont les fictions sont parties prenantes. Il est raisonnable de penser que ces dernières jouent un rôle référentiel, même si, par définition, elles contiennent des éléments qui ne le sont pas. Elles ont une fonction cognitive avérée. Les œuvres présentées dans ce chapitre dépassent l'opposition classique entre réalité et fiction. Elles effacent astucieusement ces distinctions strictes qui, habituellement, neutralisent les effets de la fiction. Les artistes regroupés ici rendent justice aussi bien à l'« effet de fiction » qu'aux « effets de la fiction », si nous considérons que celle-ci prend place dans notre réalité, en la rendant possible. Ces fictions visuelles sont des officines où les possibles sont expérimentés. Elles fonctionnent comme des expériences de pensée, parce qu'une œuvre de fiction reflète moins le monde qu'elle n'en invente un. Et si les règles d'adaptation sont parfois étonnantes, elles témoignent d'un idéal à l'œuvre pour penser notre monde.

## Laboratoire des formes

La forme reste indéniablement l'une des notions fondamentales de l'expression plastique. Renouveler ou recycler : voilà la question qui préoccupe toute nouvelle génération de candidats à la convoitée ligue des artistes professionnels. La modernité s'est distinguée par un haut degré d'invention formelle. On pourrait même supposer que, dans la dialectique des Modernes, chaque case est occupée par un artiste qui a su ajouter une brique à l'édifice formel. L'art cherche tantôt à magnifier les formes des objets, des paysages ou des corps, tantôt à inventer – quand il s'agit du non-figuratif –, à déconstruire, à changer ou à interroger le sens dans la plupart des cas. On a tendance à penser que l'art contemporain ferait naître de nouvelles formes artistiques, qui composeraient un répertoire propre à chaque génération. L'art, de nos jours, est protéiforme et riche de nouvelles expériences, renouvelant sa typologie. Les frontières entre les caractéristiques artistiques s'estompent. L'art a réfléchi, pendant longtemps, sur le monde, perfectionnant la technique de la représentation. Depuis le xx<sup>e</sup> siècle, il s'est donné comme ambition de réfléchir sur lui-même afin d'en faire naître des formes pures, sinon des formes hybrides, avec l'idée constante de générer des formes nouvelles.

## Larger than Life

Much of what we know—or think we know—depends on indirect sources, beliefs, and desires, where fictions play an integral part. It is reasonable to think that these elements can play a referential role even if, by definition, they contain elements that are not referential. They have a proven cognitive function. The works presented in this section go beyond the classic contrast between reality and fiction. They shrewdly do away with such strict distinctions, which, as a rule, neutralize the effects of fiction. The artists brought together here do justice both to the “effect of fiction” and to the “effects of fiction,” if we consider that fiction finds a place in reality by our making it possible. These visual fictions are dispensaries where possibilities are tested. They operate like experiments of thinking, because a work of fiction does not so much reflect the world less as it invents one, and if the rules of adaptation are at times surprising, they attest to a working ideal for thinking about our world.

## Forms Lab

Form remains undeniably one of the fundamental notions of visual expression. Renewing and/or recycling—here lies the issue concerning all new generations of applicants to the coveted league of professional artists. Modernity has distinguished itself with a high degree of formal invention. We could even suppose that, in the dialectics of the modern, each compartment is occupied by an artist having managed to add a brick to the formal edifice of art. Art seeks at times to magnify the forms of objects, landscapes, and bodies, and, at other times, to invent when the non-figurative is involved, to deconstruct, change and most often to question meaning. There is a tendency to think that contemporary art gives rise to new art forms, composing a repertory peculiar to each generation. Today's art is multi-faceted and full of new experiments that renew its typology. The boundaries between artistic characteristics are becoming blurred. For a long time, art has reflected on the world, improving the technique of representation. Since the 20<sup>th</sup> century, the aim of art has been to reflect on itself, in order to create pure forms—if not hybrid forms—with the constant idea of generating new forms.









Sexe, désirs et politique : tels étaient les piliers d'une révolution morale qui, dans les années 1970, allait brancher directement le corps sur la question sociale. Contestant l'image virile du créateur démiurge et virtuose, les formes minoritaires de Soufiane Ababri réactualisent cet esprit dans une forme douce d'« intersectionnalité » critique, qui adresse conjointement des enjeux post-coloniaux, queers et contre-culturels, au sens large. Indiciel, son travail n'entend pas discourir sur ces questions ni les aborder frontalement, préférant en proposer un jeu de signes. Puisque ce sont des marques, souvent clandestines, que dépose l'histoire de la domination universelle sur le réel, ce seront d'autres marques que l'artiste réinsérera dans ce flux. Les moyens utilisés sont volontairement rudimentaires : appropriations, recadrages et détournements d'images trouvées sur Internet, dessins (*Bed Works*, exécutés en position allongée) ou performances réalisées pour la photographie. Des gestes transitifs plus que des positions tranchées. Bien en deçà des sphères éthérées de l'inspiration transcendante, l'art de Soufiane Ababri a les deux pieds dans le réel : des instantanés de vie, non héroïsés, côtoient des références à l'histoire de l'art ou du cinéma, dans une sorte de *data base* amateur partagée en direct. Des visions non héroïsées certes, mais érotisées : ses comptes rendus d'observations sont toujours discrètement transformés par le fantasme et le désir, comme si, à une banalisation du sexe, il opposait une sexualisation de la banalité. Plus profondément, cette déhiérarchisation des sujets comme des styles manifeste une stratégie de lutte contre la violence normative au moyen des économies alternatives de travail.



A

Une échelle intime du politique, qui rejoint les théories du « moindre geste » d'Erin Manning<sup>1</sup> : un éloge du mouvement mineur, imperceptible et apparemment dérisoire, qui ne résulte ni du volontarisme ni totalement du hasard, ni vraiment de l'intention ni du réflexe, ou d'un peu de tout cela, mais qui finit par être ce qui détermine l'histoire.

<sup>1</sup> — Erin Manning, *The Minor Gesture*, Duke University Press, 2016.

19 Sex, desires and politics: such were the pillars of a moral revolution which, in the 1970s, would connect the body live to the social issue. In challenging the virile image of the virtuoso demiurge artist, Soufiane Ababri's minority forms update this spirit, in a gentle form of critical "intersectionality," which jointly addresses post-colonial, queer and, in the broad sense, counter-cultural matters. It is not the intent of this contextual work to talk about and broach these questions head-on, preferring to propose a set of signs for them. Because the history of universal domination often leaves clandestine marks on reality, the artist will re-insert other marks in this flux. The chosen means are deliberately rudimentary: appropriations, re-framed and hijacked images found on the Internet, drawings (*Bed works* executed in a prone position) and performances made for photographs. Transitive gestures rather than definite positions. Well below the ethereal spheres of transcendent inspiration, Soufiane Ababri's art has both feet in reality: non-heroic snapshots of life rub shoulders with referents to art and film history, in a kind of amateur date base shared live. Non-heroic visions, to be sure, but not non-erotic. His renderings of observations are invariably discreetly transformed by fantasy and desire, as if he were contrasting a trivialization of sex with a sexualization of triviality. In a deeper sense, this de-hierarchization of subjects and styles alike points to a strategy of struggle against normative violence by way of alternative labour economies. An intimate scale of the political that links up with Erin Manning's<sup>1</sup> theories to do with the "minor gesture": in praise of the minor, imperceptible and apparently



derisory movement, which results neither from voluntarism nor totally from chance, nor really from intention or reflex, or a bit of all the above, but ending up by being the person who determines history.

1 — Eric Manning, *The Minor Gesture*, Duke University Press, 2016.

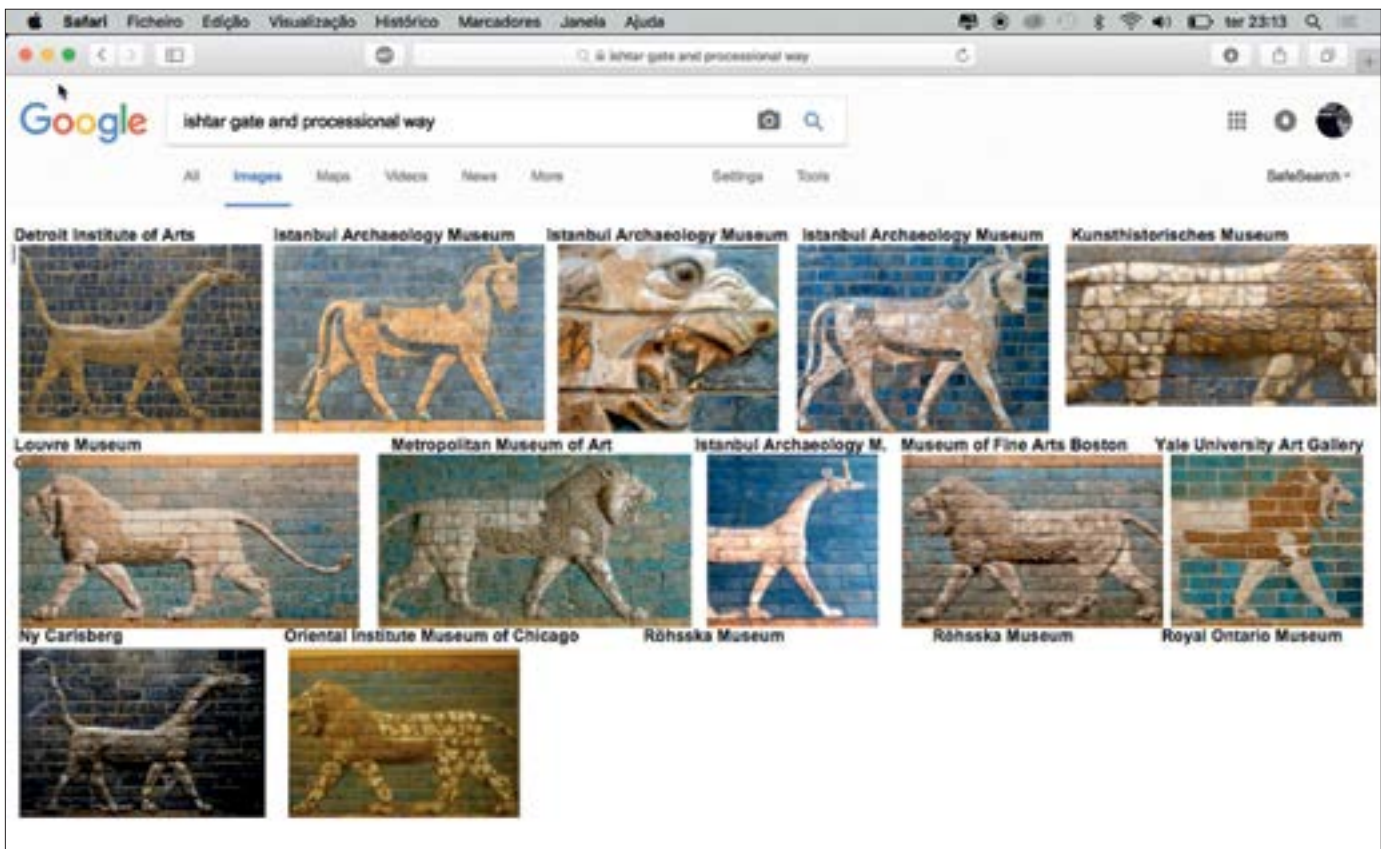
A *Bed Work*, 2016, dessin sur papier, 32 × 24 cm  
Drawing on paper, 32 × 24 cm

B *Unverifiable attempt to go into the History / Missing the riffian*, 2015, photographie performative, dimensions variables — Performative photograph, dimensions variable



Les monuments historiques ne flottent pas dans un éternel éther. Au contraire, ils sont toujours pris dans des contextes politiques et idéologiques, des relations de pouvoir et de domination, mais aussi des constructions mémorielles et identitaires collectives. Ce sont précisément ces objets patrimoniaux, soumis aux mouvements d'un monde globalisé mais toujours en proie aux inégalités, qu'interroge Filipe Afonso, en réalisant des vidéos et des installations à partir de données et d'images puisées dans Internet.

Ainsi de l'installation *Artifact as Refugee* (2017). On y observe tout d'abord une vidéo, où se succèdent trois types d'images : des œuvres possédées par des musées occidentaux et réclamées en vain par leurs pays d'origine ; la destruction d'œuvres historiques par l'organisation terroriste de l'État islamique au musée de Mossoul et le nouveau site de conservation du musée du Louvre à Liévin, où pourrait être accueilli ce patrimoine, menacé de disparition en Irak et en Syrie ; et, enfin, une publicité filmée en Afrique pour des sacs Louis Vuitton et suivie d'un défilé de la marque au musée du Louvre. On trouve, auprès de cette vidéo, plusieurs objets : entre autres, une fausse pochette Louis Vuitton, trois tee-shirts sérigraphiés avec une image extraite de ladite publicité, mais aussi un manteau en plastique transparent, rempli d'eau, qui contient un iPad montrant le personnage de Lara Croft, issu du jeu vidéo Tomb Raider, en archéologue. Derrière l'ensemble de ces éléments se dévoile une circulation des objets subordonnée à des rapports de forces néocolonialistes, mais aussi la marchandisation du patrimoine sous forme de produits dérivés, par l'entremise de l'industrie du divertissement. Une circulation qui participe, dans le même temps, à la reconfiguration des héritages communs et des mythologies collectives.



A

21 Historic monuments do not float in an eternal ether. Quite to the contrary, they are always being caught up in political and ideological contexts, relations involving power and domination, but also collective memorial and identity-related constructions. It is precisely these patrimonial objects, subject to the movements of a globalized world forever prey to inequalities, that are questioned by Filipe Afonso, who makes videos and installations based on data and imagery taken from the Internet.

So it is with the installation *Artifact as Refugee* (2017). First of all, we see a video in which there are three successive types of images: works owned by western-world museums and being reclaimed in vain by their countries of origin; the destruction of historical works by the terrorist organization ISIS in the Mosul Museum and the new conservation site at the Louvre Museum in Liévin, which might house the patrimony threatened with disappearance in Iraq and Syria; and lastly, a commercial filmed in Africa for Louis Vuitton bags followed by a fashion show for the brand in the Louvre Museum. We find several objects close to this video: among others, a fake Louis Vuitton clutch bag, three silkscreened T-shirts bearing an image taken from the above-mentioned commercial, but also a see-through plastic coat filled with water, which contains an iPad showing the Lara Croft character as an archaeologist in the video game *Tomb Raider*. Through all of these elements we see a circulation of objects subject to neo-colonial powers, but also the commodification of the heritage in the form of by-products and by way of the entertainment industry. A circulation which at the same time takes part in the reconfiguration of shared heritage and collective mythologies.



B

## PBr7 : Terre de Sienna brûlée

Une œuvre d'art n'est jamais seulement en partie une marchandise. À un moment donné, elle ne l'est pas du tout ou elle n'est que cela ! Une proposition artistique n'est jamais partiellement au service de l'idéologie dominante : elle l'est entièrement ou elle s'y oppose totalement ! Dans la critique du capitalisme mondialisé, aucun compromis n'est acceptable, mais tous les coups sont permis et la ruse est une question de survie.

Face aux retournements qu'opère la raison marchande, le détournement est depuis longtemps sans effet et ne sert qu'à alimenter la machine à broyer les valeurs au moulin de la valorisation indifférenciée du marketing. Comme dans la plupart de ses projets, c'est donc un retournement que tente Pierre Akrich au Salon de Montrouge. Il s'agit de renvoyer l'exposition à sa logique d'étalage promotionnel, sans craindre l'accusation de sabotage et en se dérochant à toute logique performative.

Pour Pierre Akrich, le jeu ne revient pas à faire œuvre du fatras d'argumentaires et de *designs* dus aux sponsors, en revendiquant la sous-location de son espace comme une proposition artistique. La manœuvre consiste plutôt à céder le terrain à l'ennemi, après l'avoir miné. C'est une opération simple et réaliste, à l'échelle des moyens d'un jeune artiste d'aujourd'hui et qui porte là où on l'attend. Le coup est direct et immédiat. C'est un geste critique. Il ne représente ni ne symbolise rien ; il n'esthétise ni ne valorise rien ; il n'a pas vocation à être répété ni institué, mais il ne devrait pas rester sans conséquence.

Pour Pierre Akrich, l'art est ailleurs, définitivement, et il faudra le suivre !

## PBr7: burnt sienna

An artwork is never just partially a commodity. At a given moment, it is not one at all, or else it is just that. An artistic proposal is never partly at the back and call of the predomi-

nant ideology, it is either entirely so, or it is totally opposed to it. In the criticism of globalized capitalism, no compromise is acceptable, but all methods are permitted and trickery is a matter of survival.

Faced with the reversals operated by commercial logic, appropriation has long been without effect and is only used to fuel the machine that grinds up values in the mill of marketing's undifferentiated promotion. So, as in most of his projects, it is a reversal that Pierre Akrich is attempting at the Salon de Montrouge. It involves referring the exhibition back to its logic of promotional display, without fearing the accusation of sabotage, and above all by sidestepping all performative logic.

For Pierre Akrich, the game does not consist in dealing with

the clutter of sales pitches and design of sponsors by laying claim to a sub-let of his space as an artistic proposal. The manoeuvre consists in giving ground to the enemy, after having mined it. It is a simple and realistic operation, aligned with the wherewithal of a young artist today, which aims just where one expects, the better to delineate him. The blow is direct and immediate. It is a critical gesture. It does not represent or symbolize anything, it does not aestheticize or promote anything, its purpose is not to be repeated and instituted, but it should not be without consequence.

For Pierre Akrich, art is elsewhere, once and for all, and it must be followed.



A





Depuis 1882

## BUSINESS RENSEIGNEMENTS & RECOUVREMENTS

S.A. Bureau Régional de Recouvrements au Capital de 82 500 €  
 Siège Social : 28, Avenue Général Gallaud BP. 60645 - 66096 PERPIGNAN CEDEX  
 Tél. 04 68 56 88 36 - Fax. 04 68 54 28 36 - E-Mail : br@br.fr  
 125 Rue Antoine Balme - BP. 5573 - 34072 MONTPELLIER CEDEX 3 - Tél. 04 67 07 08 40 - Fax. 04 67 07 08 45  
 SIREN : B 328 544 150 - A.P.E. 8291Z - C.I.C. N° 00080311801 PERPIGNAN - FR 3 932 854 413 000068  
 www.br-recouvrement.com

AKRICH PIERRE  
 4 RUE NEUVE  
 66000 PERPIGNAN

AFF. : CLINIQUE MEDIPOLE 1  
 C/ : AKRICH PIERRE  
 NOS REF. : 302348 ORE  
 REF CLIENT : 14 36477

Perpignan, le 21 janvier 2015



### Paiement sécurisé :

- *Par téléphone au 04.68.56.88.36*

- *Par Internet [www.br-recouvrement.com](http://www.br-recouvrement.com)*

Login : 302348  
 Mot de passe : 275379AKR

- *Par courrier*

Carte bancaire n° :

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Date d'expiration : / /

Les 3 derniers chiffres au dos de la carte :

\_\_\_\_\_

Ref : 302348

Montant: 120,08

Pour recevoir un reçu instantané, veuillez préciser votre adresse e-mail :

.....

Nous avons tenté de vous aider, mais visiblement vous ne souhaitez pas réparer votre faute, ni même la justifier.

Il s'agit donc d'un problème de mentalité et d'état d'esprit que nous regrettons, dans la mesure où cet enlèvement ne peut que ternir l'issue de ce dossier.

Il va de soi que nous ne pouvons admettre une telle situation. De ce fait, nous confions, ce jour, votre dossier à notre huissier territorialement compétent.

Vous disposez d'un ultime délai de trois jours pour nous régler la somme de **120,08** Euros, avant que cette procédure, dont les frais importants ne se traduisent en hémorragie incontrôlable.

Recevez nos salutations distinguées.

LE SERVICE JURIDIQUE



Sauf s'il s'agit d'un acte dont l'accomplissement est prescrit par la loi, les frais de recouvrement engagés sans titre exécutoire restent à la charge du créancier. Toute stipulation contraire est réputée non écrite. Cependant, le créancier qui justifie du caractère nécessaire des démarches entre prises pour recouvrer sa créance peut demander au juge de l'extinction de la somme tout ou partie des frais ainsi exposés à la charge du débiteur de mauvaise foi. (A1) et A1 4 de l'art. 32 de la loi 91-650)

Amandine Arcelli construit. L'architecture la concerne, sans qu'elle en fasse sa profession pour autant. Par la sculpture, elle développe une sensibilité pour l'édification. Faut que ça tienne ! La grille moderniste guide l'orthogonalité des structures, agrémentées d'éléments plus organiques venant en caresser la rigidité. Et les stratégies des bâtisseurs orientent son propre aplomb. Elle regarde donc autour d'elle, pour piocher les gestes et les matériaux qui assureront la tenue de ses assemblages. Le magasin de bricolage, les trottoirs, le Maroc, l'Inde, sont des destinations qui conditionnent son répertoire de formes et de factures. Ayant étudié la céramique puis la peinture, elle inclut aujourd'hui la technicité et les plaisirs de ces champs dans des œuvres ni cuites ni plates. Mais furieusement franches et dressées. Elle chérit la grande échelle. Les superlatifs ne font qu'exciter ces challenges qui l'engagent à affiner ses compétences. La dimension domestique pourrait limiter le volume, contraindre aux murs, inviter au bas-relief... L'artiste y travaille. De la maison, ce qui l'enthousiasme vraiment, c'est la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, et donc ces seuils qui assurent le passage de l'un à l'autre. Une lisière menue, sur laquelle marcher... Pas d'inquiétude,



A

l'artiste possède des talents de funambule et sait ménager les équilibres. Son engagement physique est manifeste. Il demande parfois un genre de brutalité. L'ancrage est déterminant. D'ailleurs, l'élément « terre » est omniprésent, qu'il soit traité en tant que composante fertile ou pigment de surface. La couleur reste une caractéristique fascinante. C'est carnaval ! Il s'agit de rituels archaïques. En parade, ses figures surgissent avec un panache certain, masquées, fardées, libres. Tout est permis pour célébrer cette vraie joie grave, maintenue vaillante par les élans d'Amandine Arcelli.

« J'aime que ce soit grand. »

Amandine Arcelli builds. Architecture concerns her, but without making it her profession. Through sculpture, she develops a sensitivity for edification elsewhere. Things must last. The modernist grid guides the orthogonality of structures, complete with more organic elements that caress their rigidity. And a builder's strategy directs her poise. So she looks about her, to draw the gestures that will mould the position of her assemblages. DIY shops, Morocco, pavements and India are destinations which condition her repertoire of forms and styles. Having studied ceramics and then painting, today she includes the technicity and pleasures of these fields in works which are neither fired nor flat. But furiously candid and upright. She loves the large scale. Superlatives merely excite these challenges that commit her to honing her skills. The domestic dimension could limit the volume, restricting things within walls, and encouraging the *bas-relief*. The artist is working on it. Where the home is concerned, which is what she is really enthusiastic about, it is this certain distinction between interior and exterior, and thus those thresholds that entail movements from one to the other. A slight edge on which to walk. No anxieties, the artist has a tightrope walker's gifts, and knows how to organize balances. Her physical involvement is

obvious. At times it calls for a kind of brutality. The anchoring is decisive. What is more, the earth element is ubiquitous, dealt with like a fertile component and surface pigment. Colour is still a fascinating feature. It is carnival. Old-fashioned rituals are involved. Her parading figures emerge with a certain verve, masked, made up and free. Anything goes to celebrate this real, solemn joy, kept valiant by Amandine Arcelli's impulses.

“I like things to be big.”





B

A *Sans titre*, 2016, sculpture, dimensions variables  
Sculpture, dimensions variable

B *Aegirocassis Benmoulae #1*, 2016, sculpture,  
253 × 195 × 90 cm — Sculpture, 253 × 195 × 90 cm

Nicolas Ballériaud interroge les formes, l'espace et le temps. Par nos rapports physiques et émotionnels à l'environnement urbain, il réinvente des parcours et révèle nos sensibilités.

L'artiste vide ses poches et met en scène les résidus d'une vie quotidienne, marqués du temps qui passe, dans une vitrine nommée *Sainte Hygiène* (2017) : tickets de métro, papiers froissés, cigarettes écrasées, prennent place dans un cabinet de curiosités aseptisé, comme des vestiges de notre rapport au réel, avec la volonté d'en révéler l'importance esthétique. Esthétique, au sens platonicien, qui revient comme un *leitmotiv* dans son travail et qui se décline également, depuis quelques années, à plus grande échelle, dans des sculptures étonnantes. L'artiste détourne des éléments de signalétique routière pour leur donner forme plastique et créer des architectures poétiques, livrées à notre imaginaire et censées interpeller l'histoire personnelle de chacun dans son rapport au temps. Sorties de leur contexte, ces structures urbaines parviennent à révéler, après que l'artiste a posé son regard dessus, une esthétique réinventée. Esthétique, au sens où ces objets, loin d'être impersonnels et neutres, créent un impact sur nos émotions, les modulent dans notre quotidien et notre rapport aux autres. Esthétique, au sens où une création, dans notre environnement, engendre un régime social et politique de l'urbain pour donner naissance à un sensible commun. C'est tout l'enjeu mis en scène dans *Ego dit l'écho* (2017), où l'artiste produit un dispositif qui mêle l'humain, avec ses affects, et les différents réseaux qui l'environnent.



A

27 Nicolas Ballériaud questions forms, space and time. Through our physical and emotional relation to our urban environment, he re-invents circuits and reveals our sensitivities.

The artist empties his pockets and presents the leftovers of an everyday life, marked by time passing, in a display case called *Sainte Hygiène* (2017): metro tickets, crumpled bits of paper, and stubbed out cigarettes take their place in a clinical curiosity cabinet, like vestiges of our relation to reality, with the desire to reveal its aesthetic significance. Aesthetics, in the Platonic sense, which recur like a leitmotif in his work, explored on a larger scale in some surprising sculptures during the past few years. The artist appropriates parts of road signs and gives them plastic forms, creating poetic kinds of architecture, left to our imagination and intended to connect with everyone's own personal history in their relation to time. Removed from their context, and once the artist has cast his eye on them, these urban structures manage to reveal re-invented aesthetics. Aesthetics in the sense that, far from being impersonal and neutral, these objects create an impact on our emotions and modulate them in our daily lives and in our relation to others. Aesthetics in the sense that a creation, in our environment, gives rise to a social and political system of urban matters, from which stems a shared sensitivity. The whole challenge is presented in *Ego dit l'écho* (2017), where the artist produces an apparatus that mixes the human being with its affects and the different networks surrounding him.



B



*Mangue et papillon dans une pochette en plastique* (2016), d'Andrés Baron, est une œuvre charnue, suave. Mûre, elle se butine. Le film rouge, charnel, écho aux fragiles ailes des lépidoptères, filtre la moitié de l'image et, frêle, vole aux courants d'air. Juteuse, une *Poire coupée* (2016) — un diptyque — suffit à la composition d'une nature morte. Dans un déplacement de point de vue, l'une de ces deux images rend visible les bras tendus d'une assistante pinçant un large papier blanc, sur lequel repose le fruit. L'envers du décor est décor, l'assistante, protagoniste. Portrait d'un contexte de prise de vue.

Puis c'est aux images elles-mêmes de faire ressentir leur chair. Puisque « ce qui se plie, se plie dans quelque chose qui contienne le pli<sup>1</sup> », Andrés Baron enveloppe et poste des portraits pliés. Les portraiturés les lui renvoient, accompagnés d'une dédicace (*Photographies signées et pliées*, 2016). Un pli-trait, un pli-ligne, qui révèle la matière d'une « image d'affection », celle d'un échange entre deux personnes.

Ce sont d'autres mains qui plient le paysage d'une nature vierge de toute exploitation humaine (dans le film en 16 mm, *Paysage plié (Paramo)*, 2016) : aux rares passages de l'homme sur ces terres se substitue la manipulation d'une image qui est massée, pliée.

Dans un autre film (*36, rue d'Ulm (for Gordon, for Dan)*, 2016), une jeune fille, debout, accoudée à une table à tréteaux, les bras croisés, construit, manipule et admire une maquette. Elle se concentre minutieusement sur un objet double : la réplique du modèle réduit, fabriqué par Dan Graham, d'une maison de banlieue du New Jersey, que Gordon Matta-Clark avait fendue en deux. « Ce qui me plaît dans ce bâtiment, c'est qu'il ressemble curieusement à un objet. Le découper me permet de le manipuler, comme un objet<sup>2</sup> », disait-il. De sa légèreté, dans son mouvement, « triomphe sa brutalité chirurgicale<sup>3</sup> ».

1 — Cours de Gilles Deleuze à Paris-8, « Le point de vue » (*Le Pli. Leibniz et le baroque*), novembre 1986. ● 2 — Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, Éditions Lutanie, 2011, p. 14. ● 3 — Gordon Matta-Clark, *op. cit.*, p. 19.

Andrés Baron's *Mangue et papillon dans une pochette en plastique* (2016) is fleshy and mellow. It is ripe and can be foraged. The red, carnal film, echoing the fragile wings of butterflies, filters half the image and, like something frail, flies in draughts of air. A juicy *Poire coupée* (2016)—a diptych—suffices for the composition of a still life. In a shift of viewpoint, one of these two images shows the outstretched arms of an assistant, pinching a large sheet of white paper on which the fruit is laid. Behind the scenes is just another scene, the assistant being the protagonist. Portrait of a context of a take.

Then it is up to the images themselves to make their flesh felt. Because “what is folded is folded in something that contains the fold,”<sup>1</sup> Andrés Baron wraps and posts folded portraits. The people he portrayed send them back to him, along with an autograph (*Photographies signées et pliées*, 2016). A fold-feature, or a fold-line, which reveals the real material of an “image of affection”: an exchange between two people.

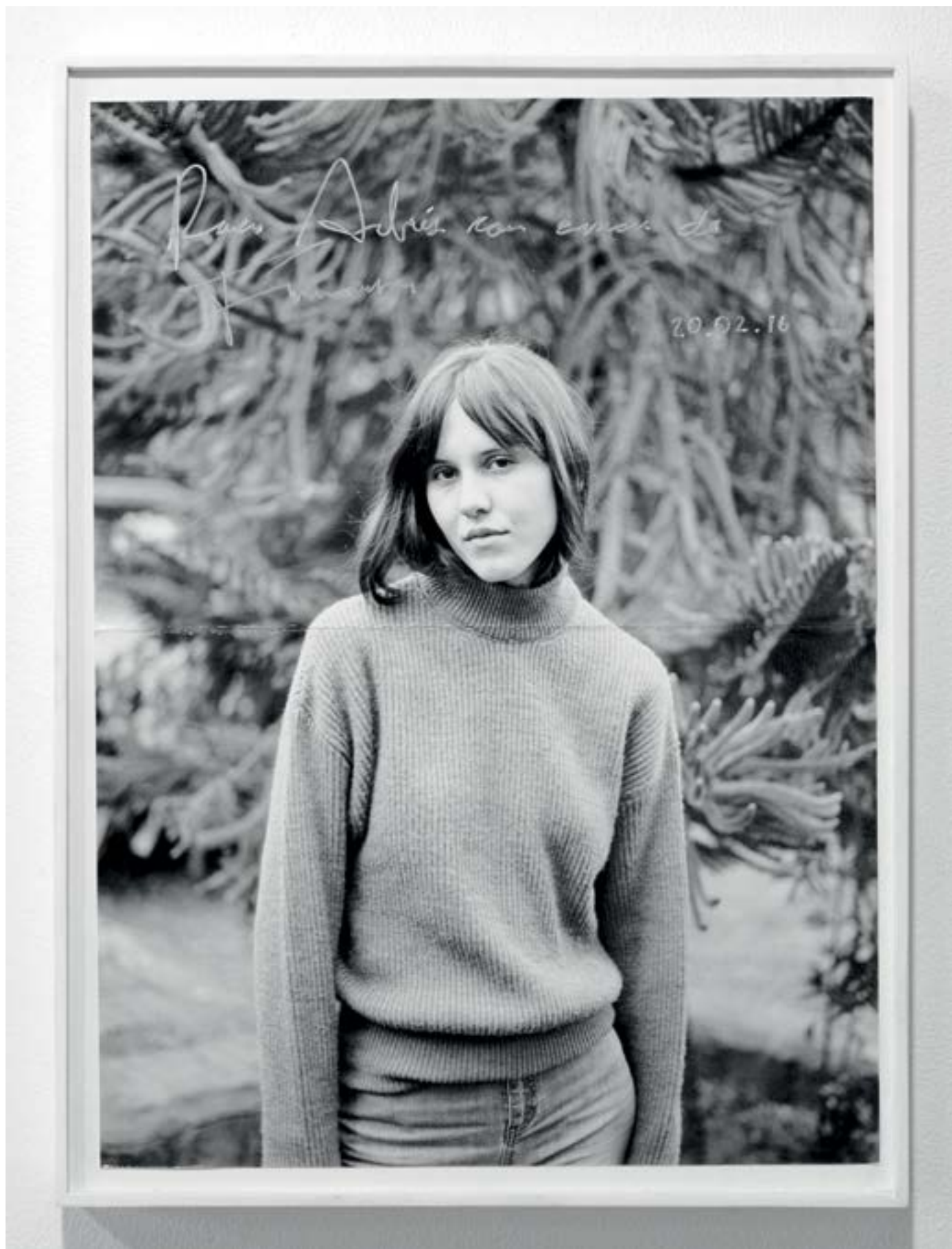
This time, different hands fold a natural landscape untouched by human exploitation (in the 16mm film *Paysage plié (Paramo)*, 2016): man's rare appearance in these lands is replaced by the manipulation of an image that is massaged and folded.

In another film (*36, rue d'Ulm (for Gordon, for Dan)*, 2016), standing and leaning on her elbows, arms crossed on a trestle table, a girl builds, manipulates and admires a model. She painstakingly focuses on a double object: the replica of Dan Graham's scale model of a New-Jersey suburban house that Gordon Matta-Clark had split in two. “What I like in this building is the fact that it looks oddly like an object. Cutting it in two enables me to handle it, like an object,”<sup>2</sup> he said. “Its surgical brutality triumphs” from its lightness and in its movement.<sup>3</sup>

1 — A class given by Gilles Deleuze at Paris-8, “Le point de vue” (*Le Pli. Leibniz et le baroque*), November 1986. ● 2 — Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, Editions Lutanie, 2011, p. 14. ● 3 — Gordon Matta-Clark, *op. cit.*, p. 19.



A



A *Mangue et papillon dans une pochette en plastique*, 2016, photographie, collage, 40×35×3 cm  
Photograph, collage, 40×35×3 cm

B *Photographie signée et pliée (Francisca)*, 2016, photographie, impression jet d'encre sur papier baryté et marqueur blanc, 40×30×3 cm — Photograph, ink-jet print on barium paper and white marker pen, 40×30×3 cm

c.p. Hélène, dans votre travail, vous abordez la notion de paysage d'une manière surprenante : par le prisme de sa dimension commerciale. Le paysage, qui est aussi une notion personnelle, devient l'occasion de procéder à une observation des nombreux, voire contradictoires, énoncés, fictions et fantasmes que de tels lieux évoquent. Ces lieux, devenus lieux communs, sont les motifs de vos œuvres : couchers de soleil, aurores boréales, forêts ou montagnes...

Dans la lignée de Felix Gonzalez-Torres, vous procédez parfois à la dispersion et, en même temps, vous semblez traiter l'image comme un objet proche, intime et ludique. C'est là une des possibilités et une des fonctions de la reproductibilité technique, si l'on se réfère à Walter Benjamin, qui « permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur ».

н.в. Je vous remercie de vos remarques et de votre référence à Felix Gonzalez-Torres, dont le travail est une source d'inspiration importante pour moi. La notion de dispersion de mon travail est en effet un point clé, qui s'est manifesté assez tard dans la mise en forme de mes expérimentations. Les différentes piles d'affiches, laissées à la disposition du spectateur, agissent ainsi comme une sorte de manifeste anonyme (ni nom, ni titre, ne paraissent sur les affiches), une sorte de vie au sortir de l'espace d'exposition, qui va de pair avec ma volonté de questionner le spectateur dans sa relation à une certaine consommation d'images et d'objets. L'installation *Sans titre (posters)* (2016) s'intéresse également à cette question de la dispersion, au sens où la pièce est renouvelable indéfiniment, dans une logique de production industrielle.

Pour cette 62<sup>e</sup> édition du Salon de Montrouge, je présente *Placebo Landscape* (2017) et deux installations qui seront effectivement issues de ce travail de recherche.



A

Je présente également une troisième installation : *Screenshot*. Ce travail, commencé en 2015, se compose d'une série d'écrans d'ordinateur éteints et repris en studio, avec une lumière rasante, de manière à faire ressortir les traces de doigts, poussières, craquelures... En référence à la célèbre image de Marcel Duchamp et de Man Ray, *Élevage de poussière*, mais également au travail de Philippe Gronon, cette série d'images amène à porter un regard différent sur l'objet écran et la relation quotidienne et intensive que nous entretenons avec lui.



31 C.P. Hélène, in your work you broach the notion of landscape in a surprising way, through the lens of its commercial dimension. The landscape, which is also a personal notion, becomes an opportunity for proceeding to an observation of the numerous—not to say contradictory—statements, fictions and fantasies that such places evoke. These places, which have become commonplaces, are the motifs of your works: sunsets, aurora borealis, forests and mountains...

In the tradition of Felix Gonzalez-Torres, you sometimes proceed to dispersal and, at the same time, you seem to deal with the image like a familiar, intimate and playful object. This is one of the possibilities and one of the functions of technical reproducibility according to Walter Benjamin: “first and foremost, bringing the work closer to the receiver.”  
 H.B. Thank you for your remarks and your reference to Felix Gonzalez-Torres, whose work is an important source of inspiration for me. The notion of dispersal in my work is in fact a key point, which came to the fore quite late on the way of my experiments taking form. The different piles of posters, left at the visitor’s disposal, thus work for me like a kind of anonymous manifesto (no name or title appear on the posters), a sort of life after exiting the exhibition space, which goes hand in hand with my desire to question the viewer in his relation to a certain consumption of images and objects. The installation *Sans titre (posters)* (2016) is also concerned with this matter of dispersal in the sense that the piece can be indefinitely repeated, in a logic of industrial production.



For this 62<sup>nd</sup> Salon de Montrouge, I’m showing *Placebo Landscape* (2017) and two installations that have actually stemmed from this research work. I’m also showing a third installation: *Screenshot*. This work, which I started in 2015, is made up of a series of computer screens that have been turned off and are re-used in the studio, with a low-angled light, in such a way as to bring out finger-prints, dust and cracks. In reference to the famous image produced by Marcel Duchamp and Man Ray, *Dust Breeding*, but also to the work of Philippe Gronon, this series of images prompts people to cast a different eye on screens as objects, and the everyday intense relationship that we have with them.

B

c.p. Jeanne, votre travail procède bien sûr de l'utilisation de la lumière, mais d'une utilisation insidieuse, considérant autant les altérations qu'elle produit que la capacité à se propager. Propagation pouvant se faire de façon illégale, comme lors de votre intervention extérieure, à la fois belle et drôle, à la Villa Médicis (*Intervention sans titre*, 2016).

Votre travail relève d'une sorte d'irradiation ou d'érosion de la matière, d'une dynamique de l'entropie, que ce soit dans la disparition des cierges, la cristallisation d'un néon, la destruction d'un lustre, l'activation lumineuse de lieux tombés dans l'oubli...

À la fois technique et scientifique, votre œuvre, avec cette « corrosion lumineuse », revêt une dimension profondément poétique et dramatique.

Vos œuvres semblent fonctionner comme de petits laboratoires : c'est de cette manière que vous les concevez ?

J.B.A. Si la question du laboratoire est sous-jacente dans mon travail, j'envisage plutôt mes pièces comme autant de précipités d'expériences. Autant de « solutions », chacune marquant une étape dans mes recherches. Ces résultats cristallisent ainsi l'étude de phénomènes scientifiques et mécaniques, aussi bien que d'anecdotes historiques, artistiques, ou de références littéraires.

Ma pratique consiste à interpréter et à infiltrer ces sujets ou ces objets d'intérêt, de sorte à les altérer, à les détourner de leur destination première vers des alternatives souvent paradoxales.

Cette démarche de transformation se déploie suivant une dimension expérimentale, qui présente parfois une part d'illicite. Elle produit des scénarios où interventions clandestines, détournements électriques et usage de produits chimiques ou potentiellement dangereux deviennent autant de moyens à certaines réactions, productions, dont la poésie et l'instabilité m'attirent.

Alors, cet ensemble, hétéroclite et protéiforme, dessine peut-être une sorte de laboratoire, au protocole de tous les possibles. Chaque nouvelle réalisation convoque des sources propres et développe un système de formes et de matières au (dys)fonctionnement particulier...



A



C.P. Jeanne, your work, needless to say, proceeds from the use of light, but from an insidious use of light, taking into consideration both the alterations that it produces and its capacity to propagate. A propagation that can be done in an illegal way, like the both beautiful and funny work you performed outside at the Villa Médicis (*Intervention sans titre*, 2016).

# Berbinau Aubry

Your work stems from a sort of radiation and erosion of matter, a dynamics of entropy, be it in the disappearance of candles, the crystallization of a neon, the destruction of a chandelier, or the luminous activation of places that have been forgotten about.

Both technical and scientific, your work has a deeply poetic and dramatic dimension with its “luminous corrosion.”

Your works seem to operate like small laboratories. Is this how you perceive them? J.B.A. The laboratory question underpins my work, but I tend rather to see each one of my pieces as so many precipitates of experiences, like a great number of “solutions,” each marking a step in my research. These results thus crystallize the study of scientific and mechanical phenomena, as well as historical and artistic anecdotes, and literary references.



My artistic practice consists in interpreting and infiltrating these subjects and objects of interest, in such a way as to alter them and divert them from their primary purpose, towards often paradoxical alternatives.

This transformational approach is being developed in an experimental dimension, which sometimes bears an illicit component. It produces scenarios where clandestine interventions, electrical appropriations and the use of chemical and potentially dangerous products all become means to certain reactions and productions—the poetry and instability of which appeal to me.

So this eclectic and multi-faceted ensemble perhaps draws a kind of laboratory, with procedures involving all kinds of possibilities. Each new work I undertake thus summons its own sources and develops a system of forms and matter with a specific (dys)function.

A *Intervention sans titre*, 2016, fluorescéine, eau, dimensions variables — Fluorescein, water, dimensions variable

B *La Parole de Cooper Hewitt*, 2016, en collaboration avec Rémi Amiot, techniques mixtes, 340×310×280 cm — In collaboration with Rémi Amiot, mixed media, 340×310×280 cm

# Nicolas

Vit et travaille à Bruxelles. Né à Toulouse en 1985. — Lives and works in Brussels. Born in Toulouse in 1985.

Les formes de Nicolas Bourthoumieux, aussi abstraites puissent-elles paraître, sont hantées par une foule de fantômes... Artiste mobile, il s'inspire de la mémoire, consciente ou inconsciente, des endroits qu'il traverse. Un régime de l'urgence et de la nécessité de « faire image » avec les moyens du bord, qu'ils soient matériels ou affectifs. Autrement dit, aussi bien avec les lieux, les objets et les matières qu'avec leurs récits accumulés. S'il y a une part de non-contrôle, d'intuition, voire une délégation de la décision artistique à la contingence, à la fatalité ou au hasard, il y a aussi tout un réseau clandestin d'histoires personnelles et universelles ainsi que des références à l'histoire de l'art, qui percent la surface des choses. Ces couches mémorielles de grande et de petite histoire, de présent et de passé, de savoir et d'émotion, se retrouvent cristallisées dans des œuvres qui sont autant de fossiles plastiques. Aussi mobile que son auteur, la pratique de Nicolas Bourthoumieux s'est déplacée de la photographie à la sculpture et au film. Aujourd'hui, tous ces médiums mélangés fondent sa pratique, qui porte la trace discrète de son origine punk dans la facture comme dans les motifs. Collages rapides et brutaux de matières et d'images (la vidéo d'un œil léché, captée par une caméra infrarouge, côtoie un portrait de l'icône underground anarchiste Florence Rey) avec une prédilection pour les rebuts (canettes de bière, réfrigérateur défoncé) et les matières industrielles (bitume, essence, white-spirit). Violence, cruauté, ivresse et destruction affleurent dans des œuvres qui restent minimales, comme une rumeur de fond tapageuse que viendrait masquer l'apparente rigueur des formes.

34



A

Mais, derrière cette dureté et cette noirceur retenue, il y a une forme de romantisme brut chez Nicolas Bourthoumieux, un onirisme qui tend vers la pureté, hommage à la fièvre d'une jeunesse prête à « se casser la tête » (au sens propre) pour s'abstraire du réel.

As abstract as they may seem, Nicolas Bourthoumieux's forms are haunted by a flock of ghosts. As a mobile artist, he draws inspiration from the conscious or unconscious memories of the places he passes through—a process stemming from urgency and the need to create imagery with the available wherewithal, be it material or affective. In other words, he equally uses places, objects and materials, as well as their accumulated narratives. In his work, there is a share of non-control, hunch, and even a delegation of the artistic decision to contingency, fatality or chance, and there is also a whole clandestine network of personal and universal stories, as well as references to art history, that break through the surface of things. These layered memories of simple stories and greater history, of past and present, of knowledge and emotion, are crystallized in his works like plastic fossils. Nicolas Bourthoumieux's practice—as mobile as its author—has shifted from photography to sculpture and film. Nowadays, all these media mixed together form the basis of his activity, which bears the discreet trace of his punk origins, in the style as well as in the motifs: swift and brutal collages of materials and images (the video of a licked eye caught by an infra-red camera side by side with a portrait of the iconic underground anarchist, Florence Rey); a fondness for discarded objects (beer cans, a broken refrigerator) and industrial materials (bitumen, petrol,

# Bourthoumieux



white spirit). Violence, cruelty, drunkenness and destruction all come to the surface in works that remain minimal, like a rowdy background noise masked by the apparent rigor of forms. But behind this roughness and restrained darkness, there is something like a form of raw romanticism in Nicolas Bourthoumieux's work, of oneirism stretching towards purity—a tribute to a frenzied youth ready to smash its head (quite literally) to abstract itself from reality.

B

Le travail de Camille Brée s'incarne en formes simples et minimales, en propositions discrètes qui tendent à se faire écho et à former des ensembles. Il s'agit le plus souvent d'œuvres *in situ*, dont la création appelle un temps d'immersion au sein de l'espace de monstration, dans la perspective d'en saisir les différentes qualités architecturales, lumineuses, etc. La démarche de l'artiste – porteuse d'une profonde réflexion sur les conditions d'émergence du visible – prend son origine dans l'image. De précédentes œuvres – des photographies répétant des étendues célestes ou désertiques aux vidéos contemplatives *À travers* (2013) et *Lumière fantôme* (2014) – conservent la mémoire d'un détachement progressif de tout sujet, de toute narration, au profit de l'engagement dans une pratique attentive au seuil et aux conditions mêmes d'émergence des formes. Essentielle, la recherche est celle d'un autrement de la représentation et de la perception : « Il ne s'agit plus de montrer quelque chose, mais de révéler ce qui montre et de tenter ainsi de s'approcher au plus près de ce qu'est le voir. » Les œuvres présentées à Montrouge répondent à cette quête. *Le fond* (2016), un grand rectangle de vernis transparent peint à même la cimaise, ouvre une « zone de sensibilité active » ; il figure la surface en captant subtilement les regards, tandis que *Les éléments lucides* (2017) marquent fragilement l'espace. Matérialisés à l'aide de projecteurs-cadreurs, outils typiques de la mise en lumière muséale, *Les éclats* (2017) et *L'Étrangère* (2017) génèrent une impression troublante, la sensation diffuse de se trouver en présence d'un phénomène insaisissable, face à la réalité d'une absence. Provoquant des événements visuels dans un rapport fondamental à l'espace et au temps, les œuvres de Camille Brée créent des brèches perceptives et suscitent la spéculation sur la nature du visible (ce qui se donne à voir). À travers elles s'ouvre une réalité composée de jeux de transparence, d'ombre et de lumière, où vibrent les notions d'écart et d'infrance, chères à Duchamp.



Camille Brée's work is embodied by simple, minimal forms and discreet proposals that tend to echo one another and form ensembles. Her works are usually site-specific, and their creation calls for a period of immersion within the exhibition space, with the aim of grasping its different architectural or luminous qualities. The artist's approach is rooted in the image, and involves a deep reflection on the conditions of the emergence of light. Earlier works—from photographs repeating celestial and desert stretches to the contemplative videos, *À travers* (2013), and *Lumière fantôme* (2014)—retain the memory of a progressive detachment from all subject and narrative, in favor of a practice focused on the threshold, and the very conditions, of the emergence

of forms. The essential quest is for another kind of representation and perception—thus: “It is no longer a matter of showing something but of revealing what shows, and thus trying to get as close as possible to what the act of seeing is.” The works on display at Montrouge tally with this search. *Le fond* (2016), a large rectangle of transparent varnish applied straight onto the wall, opens up a “zone of active sensibility”; it depicts the surface by subtly capturing the eye, while *Les éléments lucides* (2017) mark the space in a fragile way. Materialized with the help of framing projectors, typical tools of museum lighting, *Les éclats* (2017) and *L'Étrangère* (2017) create a disturbing impression, the diffuse sensation of finding yourself in the presence of an elusive phenomenon, faced with the reality of an absence. In giving rise to visual events, in a fundamental relation to space and time, Camille Brée's works create perceptive gaps and arouse speculation about the nature of the visible (what is to be seen). They open up a reality made of a play on transparency, on shadow and light, where one can feel the vibrating notions of discrepancy and of the Duchampian “infrathin.”

A



A *Sans titre (plus ou moins)*, 2015, vue d'exposition,  
adhésifs, verre, vernis, dimensions variables  
View of the exhibition, adhesive tape, glass, varnish,  
dimensions variable

B *Le fond*, 2016, vernis, dimensions variables  
Varnish, dimensions variable



Enfant des années 1990, décennie marquée notamment par l'essor des biotechnologies, Jeanne Briand explore les futurs possibles du transhumanisme. À travers ses œuvres se dessine un monde augmenté, qui fusionne l'organique et le synthétique, le naturel et l'artificiel, l'artisanat et les technologies de pointe.

Un univers où l'on trouve, par exemple, des utérus en verre soufflé (*Random Control*, 2011–2015), des bustes en cire motorisés (*Face(s)*, 2013–2015), telles des prothèses de corps cyborgs, mais aussi une vaste matrice artificielle, intitulée *Gamete Glass* (2016), projet articulé autour des notions morphogénétiques de souffle, de flux et de vibration. Il s'agit là d'une série de sculptures en verre soufflé, inspirées par les formes des gamètes, cellules dont l'agrégation génère de nouvelles entités. Un pouvoir générateur, ici suggéré par les *plugs*, ports USB et fils en silicone qui les relient les unes aux autres et les assimilent à une machinerie traversée de flux libidinaux et énergétiques. De produites, ces sculptures deviennent productrices de vie, à la fois matérielle et immatérielle, dont la bande-son qui les accompagne est le fruit. Il s'agit d'une musique qui leur est propre, composée à partir des vibrations qu'elles émettent, lorsque l'on souffle dedans, passe de l'eau à l'intérieur ou frappe délicatement dessus ou bien lorsqu'elles sont placées près d'une guitare électrique ou d'un piano à cordes. Autant de pistes sonores, dont la somme est un « opéra de verre génétique », gravé ensuite sur des vinyles de plexiglas, où affleure la formation d'une vie aux intonations cavernueuses et cristallines. Avec le thème de la genèse pour fil rouge,



A

l'art de Jeanne Briand semble ainsi participer de la technoscience, cette époque où, pour reprendre les termes de Bernard Stiegler, « il ne s'agit plus, pour la science, de décrire ce qui est, mais de faire advenir ce qui devient : de faire accoucher le monde de sa transformation ».

39 As a child of the 1990s, a decade particularly marked by the boom of bio-technology, Jeanne Briand explores the possible futures of transhumanism. From her works emerges an augmented world, blending the organic and the synthetic, the natural and the artificial, craftsmanship and state-of-the-art technologies.

A world in which can be found blown glass uteruses (*Random Control*, 2011–2015), motorized wax busts (*Face(s)*, 2013–2015), like prostheses of cyborg bodies, but also a huge artificial matrix entitled *Gamete Glass* (2016)—a project articulated around morphogenetic notions of breath, flux and vibration. In this series of blown glass sculptures inspired by the shapes of gametes, cells accumulate creating new entities. A generative power—suggested by plugs, USB ports and silicone wire—link them together and liken them to a piece of machinery filled with libidinal and energy flows. These sculptures go from being produced to becoming producers of both a material and immaterial life, the outcome of which is their accompanying sound track. This music is peculiar to them, composed from the vibrations



they emit when you blow into them, pour water inside them, or hit them gently from above, or alternatively when they are placed close to an electric guitar or a piano. As many acoustic tracks that add up to a “genetic glass opera,” then pressed onto Plexiglas records, with at their surface, the formation of a life with cavernous and crystalline intonations. Thus, with genesis as a leitmotif, Jeanne Briand’s art seems to take part in technoscience, an age where “it is no longer a matter, for science, of describing what is, but of making happen what is in the making: of giving birth to the world’s transformation,” in the words of Bernard Stiegler.

B

A *A Gamete Glass Tale*, 2016, vinyle en plexiglas et cuivre gravé, 35 × 35 cm, 12'21" — Plexiglas vinyle and engraved copper, 35 × 35 cm, 12'21"

B *Gamete Glass*, 2016, verre soufflé, techniques mixtes, dimensions variables — Blown glass, mixed media, dimensions variable

Dans *Mythologies*, Roland Barthes distingue les jouets imitant des objets reconnaissables des jeux de construction abstraits : alors que les premiers conditionneraient les enfants à des fonctions et à des rôles socialement déterminés, les seconds leur permettraient au contraire d'être les créateurs de leurs propres univers. Déjouant cette opposition, tout se passe, avec Lena Brudieux, comme si les conventions collectives pouvaient être transformées en pièces de Lego à usage personnel. Une transformation qui se produit dans ses œuvres par le dialogue qu'elle instaure entre photographies et sculptures.

C'est ce que l'on observe avec *One Becomes a Dear Friend, the Other not* (2017). Soit, tout d'abord, deux photos un peu saugrenues montrant de la vaisselle empilée dans un évier et des camionnettes alignées en épis : deux choses *a priori* insignifiantes, mais où se manifestent des habitudes culturelles, comme celle d'avoir un service de table ou celle de garer des véhicules selon un ordre préétabli, et où intervient une forme d'idiosyncrasie : le choix de telles assiettes plutôt que d'autres, le fait de ne pas parfaitement respecter la distance entre chaque camionnette. Ainsi, une certaine individualité semble ici opérer au sein même de ce

qui relève de la norme, impliquant un léger décalage que l'on retrouve dans les objets en ciment disposés au sol : deux moulages de la partie de gouttière appelée « jambonneau », semblant servir de support à la photo des camionnettes ; cinq modules géométriques schématisant un feu de bois, sur lesquels se trouvent deux jardinières contenant un cœur en métal et une bouche en faïence, inspirés des décorations des bouquets de la Saint-Valentin. En d'autres termes, par leur traduction et leur simplification formelles, l'artiste transforme ici des pratiques et des objets de l'ordre du commun en répertoire de formes personnelles, qu'elle agence selon une logique qui lui est propre. Plutôt que d'opposer le commun et le personnel, Lena Brudieux en fait les deux faces d'une même pièce.

In *Mythologies*, Roland Barthes makes a distinction between toys imitating recognizable objects and abstract building games: while the former supposedly prepare children for socially determined functions and roles, the latter, conversely, enable them to be the creators of their own worlds. Thwarting this contrast, everything with Lena Brudieux's work seems as if collective conventions could be transformed into bits of Lego for personal use. A transformation that emerges in her works through the dialogue she creates between photographs and sculptures.

This can be seen in *One becomes a dear friend, the other not* (2017). Two slightly ridiculous photos show dishes piled up in a sink and trucks parked in herringbone pattern: two seemingly insignificant things, but things in which cultural habits are displayed, like having a dinnerware set or a pre-established order for parking vehicles, but where nevertheless a form of idiosyncrasy comes into play, like the choice of these particular plates rather than others, or the fact of not thoroughly respecting the distance between each truck. A certain individuality seems to be at work within what stems from the norm,

inducing a slight discrepancy echoed by the cement objects placed on the floor: two casts of a part of the rain gutter called the "jambonneau" (literally a knuckle of ham, named after the shape of this particular drop outlet), acting as a prop for the photograph of the trucks, five geometric modules schematizing a wood fire onto which are two flower window boxes containing a metal heart and a ceramic mouth inspired by Valentine's Day floral decorations. In other words, through their formal translation and simplification, the artist here transforms commonplace practices and objects into a repertory of personal forms that she arranges according to logic of her own. The fact is that, rather than opposing what is common and what is personal, Lena Brudieux turns them into two sides of the same coin.



A



B

# Pauline

Vit et travaille à Paris. Née à Roubaix en 1984. Lives and works in Paris. Born in Roubaix in 1984. — [www.paulinebrun.com](http://www.paulinebrun.com)

Des corps qui chutent, des feuilles qui tombent, un gardien soudainement assoupi, un homme qui dort roulé dans un tapis persan... Chacune de ces scènes a eu lieu au printemps 2016 au musée national d'Art moderne, où Pauline Brun a lancé une douzaine de *performeurs* pendant une semaine, dans le cadre de l'exposition « Museum ON/OFF ». Le désordre qu'ils provoquent est infime, leurs apparitions des plus succinctes. Mais la poésie burlesque de ces actions discrètes n'en est que plus redoutable ! Objet d'une partition très précise, elle produit, pendant deux heures, un dérèglement de l'institution, avant que l'ordre ne revienne. On ne s'en étonnera pas, leur auteure, jeune diplômée de la Villa Arson et de l'ENSBA de Paris, vient de la danse contemporaine. Elle poursuit aujourd'hui ce dialogue, cheminant de scénographie en installation, jouant toujours de la mécanique des corps, engendrant des sortes de Buster Keaton, convertis à la danse minimaliste. « N'expliquer rien, laisser ouverte la porte, laisser faire », intime la voix de Marcel Duchamp, qui résonne dans l'une des propositions qu'a faites Pauline Brun au Centre chorégraphique national de Montpellier. Ces mots siéent plutôt bien à ses œuvres, dont le semblant de laisser-aller, ou de lâcher-prise plutôt, naît en fait d'un ordonnancement des gestes, des lignes et des actes aussi strict qu'inspiré, bien que joliment mis en faillite. À l'instar de ses sculptures très humbles – plâtre dispersé au sol, plaque camouflée en blanc sur blanc – qui résistent à l'idée de s'imposer, pour donner l'illusion de sourdre simplement du sol ou du mur et de refuser d'obéir.

42



A



43 Bodies dropping, leaves falling, a watchman suddenly dozing, a sleeping man rolled up in a Persian carpet... Each one of these scenes took place during spring 2016 at the National Museum of Modern Art, where Pauline Brun unleashed a dozen performers for a week, as part of the exhibition "Museum ON/OFF." The disorder they caused was infinitesimal, and their appearances were extremely succinct; but the burlesque poetry of these discreet actions was all the more formidable. Following of a very precise score, she produced a malfunction in the institution for two hours, before order was restored. It comes to no surprise that this young graduate of the Villa Arson and the Paris School of Fine Arts (ENSBA) comes from the world of contemporary dance. Today, she continues this dialogue, from sets to installations, invariably playing with the mechanics of bodies, giving birth to Buster Keaton types converted to minimalist dance. "Don't explain anything, leave the door open, let things happen," suggested the voice of Marcel Duchamp that rings out in one of Pauline Brun's proposals at the National Dance Center in Montpellier. These words suit her works rather well, where the semblance of letting things happen, or rather, of letting go of things, comes in fact from an arrangement of gestures, lines and acts, at once strict and inspired, although neatly undermined. Like her very humble sculptures, plaster scattered on the floor, a camouflaged white on white plaque, which resist the idea of imposing themselves in order to give the illusion of simply welling up the floors and walls, and refusing to obey.



B

A *Étalon par défaut*, 2017, vidéo, en collaboration avec Workspacebrussels, qui a bénéficié de la mise à disposition de studio au CND (Centre national de la danse) et aux Laboratoires d'Aubervilliers  
Video, in collaboration with Workspacebrussels, was granted the use of a studio space at the CND National Center for Dance and at the Laboratoires d'Aubervilliers

B *Avant-Propos*, 2015, performance — Performance

Câbles et déchets, bidons et caddies, cagettes et tôle ondulée... Valentina Canseco s'empare des matériaux les plus humbles, de tous les constituants de son paysage quotidien, pour les inviter à un autre voyage, de dessins en installations. Installée sur l'île de Saint-Denis, l'artiste s'inspire des paysages urbains laissés à la marge des villes, pour leur redonner grâce et les recomposer. C'est un entrelacs de fils électriques et de lattes de bois, qui jouent *L'Amour fou* (2016) dans le secret d'une cloison brisée. Ce sont des tasseaux de pin, finement sculptés, d'un bas-relief de mille fenêtres qui oscillent entre l'architecture moderniste et la sculpture archaïque. Ou encore un radeau de bric et de broc, qu'elle fait naviguer sur la Seine, réalisé à partir des restes des chantiers alentour. « Nous questionnons ainsi ce qu'il reste d'un aménagement privé et dans quelle mesure ce qui est déchet peut se révéler un moyen de renouveau, de rêve et de réappropriation », résume-t-elle. À ces objets abandonnés, l'artiste refuse le repos pour les remettre plutôt en mouvement, parfois par l'intermédiaire des corps : ainsi de cette chorégraphie minimale, où la danseuse Lilli Garcia Gomez vient dialoguer avec un bidon et un pneu, en une digression de formes hybrides, mi-objets mi-sujets. Car d'équilibre, il est toujours question dans cette œuvre. Équilibre précaire, bien sûr, comme dans cette bibliothèque brinquebalante qu'elle a mise en scène avec 250 habitants, au cours d'une œuvre participative, sur un parvis de Créteil, à partir de vieux ouvrages de la bibliothèque municipale. Mais équilibre, malgré tout !



A

Wires and waste, jerrycans and trolleys, crates and corrugated iron... Out of all the components of her daily environment, Valentina Canseco chooses to use the most humble of materials, offering to take them on a different journey, from drawings to installations. Living on the island of Saint-Denis, the artist draws inspiration from the urban landscapes relegated to the outskirts of cities and restores their elegance by recomposing them: interlaced electric wires and wooden slats play *L'amour fou* (2016) in the secrecy of a broken partition wall; finely sculpted pine battens bearing the bas-relief of a thousand windows waver between modernist architecture and archaic sculpture; a raft that she sails on the Seine made with bits and pieces from surrounding building sites. The artist encapsulates her work as follows: "Through all of this we question what remains after a private building project and to what degree waste can become a means of renewal, reverie and re-appropriation." The artist does not give these abandoned objects any time to rest: they are set back into motion, sometimes by way of bodies, like in the minimalist choreography where the dancer Lilli Garcia Gomez converses with a jerrycan and a tyre, in a digression of hybrid forms—half objects, half subjects. For it is invariably a matter of balance in this work, and a precarious balance needless to say, like in the wobbly bookshelf she staged with the help 250 inhabitants during a participatory project on an esplanade in Créteil, using old books from the municipal library. But balance nevertheless.



A *Sans titre, Acte I, scène V*, 2016, en collaboration avec Lilli Garcia, techniques mixtes, dimensions variables — Collaboration with Lilli Garcia, mixed media, dimensions variable

B *Étude de paysage décomposé #3*, 2016, tasseaux de pins, 150 × 70 cm — Pine battens, 150 × 70 cm

Tom Castinel danse. Cette manière d'avancer n'est pas qu'une fantaisie motrice : elle signe un rythme, une nécessité de compter chaque pas, une résistance à cette aliénation qui préférerait que l'on ne bouge pas trop, à cette éducation qui chérit les enfants sages. Lui sait se tenir. Avec assurance, se tenir droit, se tenir penché, se tenir selon une diversité de positions que le langage n'épuise pas. Son corps cherche à exténuer les possibilités offertes par une contenance de Viking. Ses idoles boxaient, pleuraient, souffraient pour endurer cette sensibilité nouvelle qu'ils revendiquaient. Tous, en leur temps, ont redéfini une identité humaine, mâle, caucasienne, qu'il s'emploie lui-même à calibrer aujourd'hui. Être faune. Il se glisse ainsi dans ce rôle mythologique, avec son *mojo* comme unique étalon. C'est moulée dans des collants bariolés que sa testostérone s'émancipe, rebaptisée Giselle, groovant librement, avec la grâce et l'absurdité de l'autodidacte, sur de la techno inaudible. Le mec qu'on connaît pas trop, qui tripe tout seul en fin de soirée. S'il se filme, c'est bien pour ne pas affronter son public, se permettre l'intensité du montage et mieux nous servir. Voilà l'avantage de la timidité ! Le spectacle est avant tout pour soi. L'être-là est, dans son cas, décuplé grâce à cette petite interface par laquelle nous visionnons ses performances, en partageant en différé le meilleur de ses efforts, le nectar de sa sueur. Toute cette énergie vivante s'applique symétriquement à sa production sculpturale. Celle-ci ancre le geste dans des objets, associant la prostitution d'une gamme de couleurs fluos à la virilité d'un bloc de béton. Le plaisir des ornements est libérateur. Par l'improvisation, la vigueur et la relâche, il s'arrange pour frôler les marges du style. Sa légèreté semble le porter hors de la pesanteur des catégories. Il virevolte, puis s'évapore. Disparaître par la vidéo et faire que la sculpture en témoigne. Sur la pointe des pieds s'envole notre héros, Tom Castinel.



A

« Je n'ai rien de fixe. »



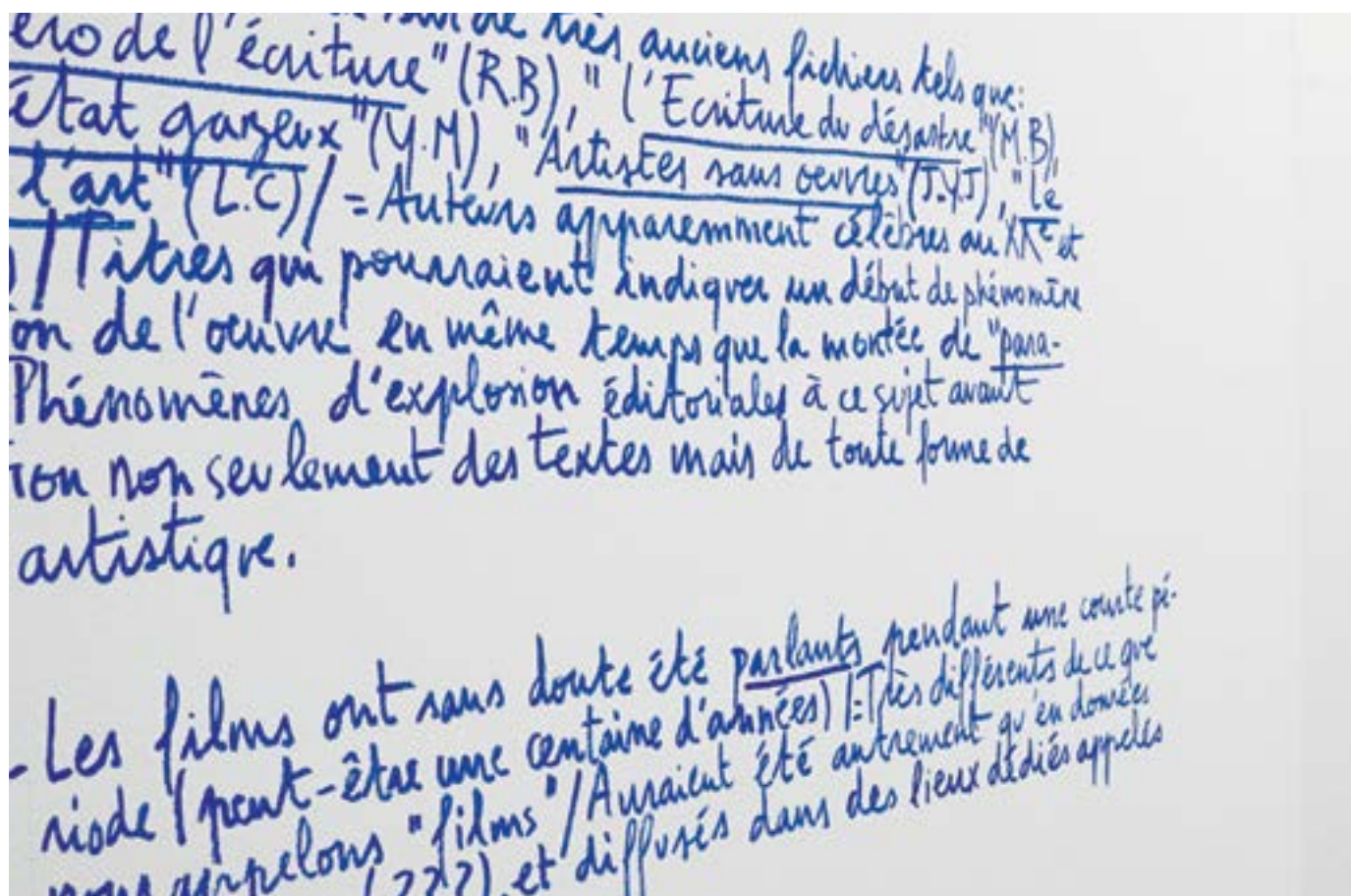
47 Tom Castinel dances. This way of moving forward is not just a driving fantasy. It indicates a rhythm, a need to count every step, a resistance to an alienation that would prefer us not to move too much, to an upbringing that cherishes well-behaved children. He knows how to behave. With confidence, standing up straight, leaning forward, holding a diverse range of positions that language could not even exhaust. His body tries to wane the possibilities offered by a Viking-like countenance. His idols boxed, wept and suffered to endure the new sensitivity they vindicated. In their time, all of them re-defined a human, male, Caucasian identity, which he himself strives to calibrate today. Being a faun—he slips into this mythological role, with his mojo as only standard of comparison. Fitted into multi-colored tights, and renamed Giselle, his testosterone is liberated, grooving freely to inaudible techno with the elegance and absurdity of a self-taught person. The guy you don't know very well, who trips out on his own until light of day. And it's the reason why he films himself: to avoid the confrontation with the audience, to focus on the intensity of the editing and better serve us. This is the advantage of being shy. The show is for yourself above all. His presence in this case is greatly augmented by this small interface through which we view his performances, sharing in delayed time the very best of his efforts, the nectar of his sweat. All this live energy is symmetrically applied to his sculptural output. His gestures are rooted in objects, associating the prostitution of a fluorescent array with the virility of a concrete block. The pleasure of ornaments is liberating. Through improvisation, vigor and release, he manages to skim the margins of style. His lightness seems to save him from the weight of categories. He twirls and then evaporates. Disappearing through video, and acting in such a way that the sculpture bears witness. On the tips of his toes, our hero Tom Castinel takes off flying.



“Nothing about me is static.”

B

Si Laurence Cathala a d'abord considéré le livre comme le motif symbolique d'un objet de savoir, de pouvoir et d'apparence à travers une pratique du pastiche en dessins et en volumes, son intérêt pour la matérialité de l'ouvrage en papier, comme catégorie d'artefact, s'est par ailleurs dirigé vers l'exploration de la matière, littéraire et visuelle, des formes écrites. Ce faisant, ce travail – à partir de documents relevant d'une valeur narrative, archivistique ou documentaire – a visé à interpréter ces sources par agrandissement, transposition et copie, en leur conférant la qualité de témoignage et de trace, impermanente, de l'activité humaine. Ainsi, ce procédé de « doublage » n'est pas sans relever d'un régime, voire d'une urgence, de survivance, en art, de la planéité des moyens de dire en écrivant et de transmettre en consignat (en regard de nos sociétés du langage, du récit et de l'information, gagnées par les révolutions numériques et les mutations qu'elles annoncent dans le champ des connaissances et des communications). À l'égard d'un présent dans lequel le papier n'a pas dit son dernier mot et d'un avenir dont on ne peut dire quelle place il réservera aux usages de l'imprimé et des pensées qui y sont associées, Laurence Cathala emprunte à juste titre la direction de la fiction avec l'installation *La Première Version* (2014–2017). Par la présentation de l'extrait d'une double-page de texte, issu d'un ouvrage anonyme, ouvert à la verticale sous les yeux du regardeur, qui se fait lecteur, à l'échelle du mur de l'espace qui l'accueille, le dispositif se présente comme la projection d'un temps à venir, impossible à situer. Obligeant à une attention de lecture impliquée, le récit apparaît comme un fragment



A

sans ponctuation, mais dont les troncatures et les commentaires manuscrits, ajoutés dans le texte et dans les marges par la main d'un exégète d'un temps autre que celui de l'auteur et de l'histoire racontée, augmentent l'épaisseur de l'intrigue. Brouillant les frontières temporelles, l'objet textuel ne laisse cependant aucun doute sur la nature du récit d'anticipation qu'il livre d'un monde courant à sa perte, écologique et culturelle. Un monde qui avait fini par se méfier des mots et dans lequel il fallut, face à la montée des eaux, choisir entre les livres et les ordinateurs. Un monde proche, en de nombreux points, d'une réalité, la nôtre, dont la prescience sommeille parfois en de vains maux.

49 Any resemblance to a current situation, etc. Laurence Cathala may have first regarded the book as the symbolic motif of an object of knowledge, power and appearance, through her practice of pastiche in drawings and volumes, but her interest in the material nature of the book made of paper as a category of artifact has also veered towards the exploration of the literary and visual material of written forms. In doing so, she began to work on documents with a narrative, archival or documentary value, aiming to interpret these sources through enlargement, transposition and copying, assigning them the quality of testimony, insomuch as they are impermanent traces of human activity. Thus, this “duplicating” process also calls to mind a system, or even an emergency for survival in art, the flatness of expression methods, by writing, transmitting and recording, with regards to our societies of language, narrative and information, won over by the digital revolution and the changes it forebodes in the field of knowledge and communication. Considering the present age in which paper has not said its last word and a future in which one cannot know the place will be earmarked for the use of printed matter and the thoughts associated therewith, Laurence Cathala quite rightly takes the direction of fiction with the installation *La Première Version* (2014–2017). Through the presentation of the extract from a double page of text coming from an anonymous book, opened vertically before the eyes of the viewer-made-reader, on the scale of the wall of the space housing it, the arrangement is presented like the projection of a time to come, impossible to situate. Requiring a devoted attention for its reading, the narrative appears like a fragment with



no punctuation, but whose truncations and handwritten comments added in the text and in the margins by an exegete at a different time than that of the author and of the story being told, augment the depth of the plot. By blurring the boundaries of time, the textual object nevertheless leaves no doubt about the nature of the science-fiction narrative that it delivers, of a world that is prey to both its ecological and cultural downfall. A world that ended up becoming suspicious of words, and in which, in the face of rising waters, a choice had to be made between books and computers. A world in many ways close to reality, our own reality, whose prescience sometimes slumbers in futile afflictions.

B

A *La Première Version*, 2014, texte imprimé sur papier et annotations murales, dimensions variables, ENAC (École nationale de l'aviation civile, Toulouse) — Text printed on paper and wall notes, dimensions variable, National School of Civil Aviation in Toulouse

B *La Première Version (édition)*, 2014, édition imprimée, 29 × 42 cm, ENAC (École nationale de l'aviation civile, Toulouse) — Printed edition, 29 × 42 cm, National School of Civil Aviation in Toulouse



Mathilde Chénin se plaît à définir son travail artistique comme une « pratique assidue du grand écart temporel », comme un « *jet-lag* permanent ». À l'instar de Buckminster Fuller, qui voyageait sans cesse et portait deux montres, il s'agit pour la jeune femme de mettre en lumière ce cheminement en forme de double questionnement : d'où vient-on et où va-t-on ?

Métaphore qui emmène vers un travail en forme de conversations, d'échanges, de performances, pour tenter de définir non seulement ce chemin individuel, mais aussi une pratique de l'*être-ensemble*, et pour donner forme plastique aussi bien à l'espace qui nous sépare qu'à celui qui nous relie. Par la réinterprétation contemporaine d'une esthétique relationnelle, Mathilde Chénin met en scène ces processus à partir de dessins, de performances, d'installations... Elle décline et interroge les divers modes de relation avec des outils qui ont trait à la langue, à l'écriture ou au jeu : partitions chorégraphiques, langages informatiques, schémas...

L'artiste explore des pistes pour tenter de donner une forme visuelle à la distance entre les personnes, de donner une matérialité à cet espace immatériel entre les êtres, tout en développant une recherche sur la question du statut de l'artiste (ledit statut crée-t-il du commun entre les artistes ? Est-ce qu'il trace les contours de ce que serait un « nous » artiste ?). Ses Post-it multicolores, sur lesquels des mots s'égrènent, couvrent les murs pour composer des *Histoires des ensembles* (2002–2016) au gré des modulations de la performeuse, qui réinvente des espaces-temps ; ses schémas scientifiques et ses sculptures analogiques



A

en forme de dôme géodésique s'installent dans un jardin partagé (*CLOb (Collective Large Object)*, 2013) ; ses performances tentent de penser le statut de l'artiste dans la société, notamment dans son rapport aux institutions qui définissent juridiquement et socialement sa position. Autant d'œuvres par le biais desquelles Mathilde Chénin crée des formes, des espaces, pour interroger et matérialiser différentes pratiques et modalités d'apparition, d'existence et d'incarnation de ce qui nous est commun.

Ainsi, son travail tente de créer des outils, qu'elle appelle des « intermédiaires », c'est-à-dire des objets dans un sens très large du terme – des textes, des jeux, des systèmes, etc. – qui viennent *entre*, qui viennent faire lien...



Mathilde Chénin likes to define her artistic work as an “assiduous practice of the great time gap”—otherwise put, a permanent jetlag. Like Buckminster Fuller who was forever travelling and wore two watches, this young woman wants to shed light on the awareness of this path through a twofold question: where do we come from and where are we going?

A metaphor leading to a work in the form of conversations, exchanges, and performances, which tries to define this individual path as well as a practice of *togetherness*, giving plastic form to the spaces both separating and connecting us. Through a contemporary re-interpretation of a relational aesthetics, Mathilde Chénin presents these different processes using drawings, performances, and installations. She enumerates and questions the various kinds of relationships with tools stemming from language, writing, and even games, such as dance scores, computer languages and diagrams.

The artist explores various ways to represent and lend visual form to the distance between people, and give a material character to that immaterial space between beings. At the same time, she develops a research on the issue of the status of artists (a project that actually raises the issue of knowing whether the said artist status creates something shared by artists—does it delineate what could be a collective artist?). Her multi-colored post-its, scattered with words, cover the walls to make up *Histoires des ensembles, 2002–2016*, at the mercy of the performer’s modulations who re-invents space/time continuums, her scientific diagrams and analogical sculptures in the form of geodesic domes are installed in a shared garden (*CLOb (Collective Large Object)*, 2013), and her performances ponder over the status of the artist in society, especially in their relation to the institutions that legally and socially define their status. Through all of these works, Mathilde Chénin creates shapes and spaces for questioning and giving material form to a research involving different practices and different ways of appearing, existing and embodying what is common to all of us.

All in all, her work tries to create tools (which she calls *intermediaries*, meaning objects in a very broad sense of the term—writings, games, systems, etc.—that come between, and create links).



A *CLOb (Collective Large Object)*, 2013, installation participative, bois, chambre à air, boulons, kinects, Bachir Soussi-Chiadmi, Sarah Garcin (Atelier g.u.i.) / Jardin partagé Ecobox, Paris 18<sup>e</sup> — Participatory installation, wood, inner tube, bolts, kinects, Bachir Soussi-Chiadmi, Sarah Garcin (Atelier g.u.i.) / Ecobox shared garden, Paris 18<sup>th</sup> district

B *Histoires des ensembles, 2002–2016*, 2016, installation, notes repositionnables, table à tapisser, dimensions variables, production La BF15, Lyon Installation, notes that can be repositioned, wallpaper table, dimensions variable, produced by La BF15, Lyon

« Beckham a centré sur sa tête depuis l'autre bout du terrain, une balle transcontinentale, elle a traversé le stade et chuté sur le crâne de Zidane. »

(Philippe Bordas, *Chant furieux*, Gallimard, 2014.)

On pourrait dire de lui qu'il est un technicien. Qu'il progresse comme un artisan, de ceux que l'on imagine dans ces ateliers d'horlogerie près de lacs miroitants, un troisième œil agrandisseur vissé sur la pupille, attentif aux rouages d'un monde vu à d'autres échelles, sous d'autres rapports...

On pourrait voir son travail comme une opération, addition ou soustraction – plutôt la dernière, mathématique synthétique de recherches inépuisables, où s'opèrent des gestes de plongée, comme des coupes sélectives dans les récits de l'art moderne et conceptuel.

Dirait-on alors d'Alexis Chrun qu'il est un mécanicien d'histoires micro- ou macroscopiques, celui qui, d'après la définition courante à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, invente, calcule, construit des machines? Et quelle serait cette machinerie, souvent signifiée par des objets ou des dispositifs?

Il faudrait les aborder comme des mécaniques d'apparence immobile, mais encore tremblantes des mouvements additifs ou soustractifs qui les habitent. Car, ici, quelque chose se célèbre. Le faux statisme de ce que déploie Chrun renoue avec la notion d'*impetus*, cet élan communiqué à un corps inerte, qui, l'affranchissant de tomber, le maintient, un temps, dans un état d'apesanteur motrice.

Le travail d'Alexis Chrun, à la fois impulsion et amorce, se déploie autour de cet *impetus*.

L'inerte est (re)vivifié par le truchement d'un regard mélancolique sur les choses advenues. On disait des mélancoliques qu'ils souffraient d'une sorte de délire. Entendons pourtant ce dernier terme en le découpant comme l'avait proposé le poète Camille Bryen : *dé-lire*. Et continuons d'observer les élans d'un *dé-lecteur* qui parfois souligne, souvent laisse flotter, dans une recherche permanente!

“From the other end of the field, Beckham headed a transcontinental ball, which crossed the stadium and landed onto Zidane's skull.”

(Philippe Bordas, *Chant furieux*, 2014.)

One could describe him as a technician. And say he evolves like a craftsman, like those we imagine in a watchmaker's workshops, nearby glistening lakes—who knows, a magnifying third eye screwed over the pupil, peering at the inner workings of a world observed on different scales, from different viewpoints.

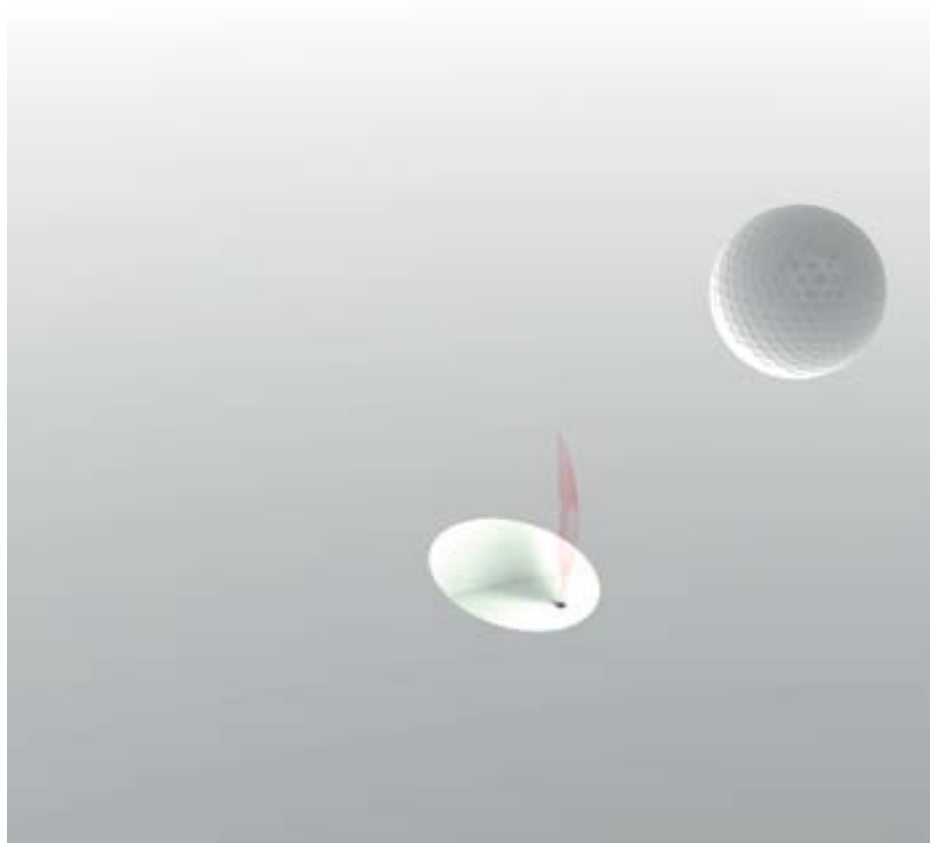
One could see his work like a mathematical operation, a sum or a subtraction—rather the latter, like the synthetic mathematics of an inexhaustible research involving diving moves, like selective cross-sections of the narratives of modern and conceptual art.

Thus, could one talk of Alexis Chrun as a mechanic of micro- and macroscopic stories, the person who—according to the definition widespread in the late 17<sup>th</sup> century—invents, calculates, and constructs machines? And what could these machines be, often signified by installed objects, arrangements and systems?

It would be best to approach them like apparently motionless pieces of machinery, but still quivering from the added or subtracted movements within them. For something is being celebrated here. The false stillness of what Chrun uses is linked to the notion of “*impetus*”—the momentum given to an inert body which, preventing it from falling, keeps it for an instant in a state of weightlessness.

Alexis Chrun's work develops around this “*impetus*,” acting both as impulse and trigger. The inert is brought (back) to life thanks to a melancholic way of looking at things that have come to pass. People used to say that melancholic individuals suffered from a sort of delirium.

And so let us carry on observing the *impetus* of a delirious observer, who, in his on-going quest, sometimes underlines things and often leaves them floating.



A



B

« Quelle partie de votre corps remplacerez-vous par un appareil photo ? » ; « Comment écraser des escargots, sans que personne ne le sache ? » ou « Qui est moins beau que vous ? » sont quelques-unes des problématiques essentielles au sujet desquelles vous voilà invités à débattre, entre visiteurs. Prenant en compte l'actuel contexte de présentation, le Salon de Montrouge, Louis Clais a fait réaliser une table et quatre chaises, qu'il a ensuite recouvertes d'un « motif performatif » – ce sont ses termes –, figurant plusieurs dizaines d'interrogations de cet ordre, en français et en anglais. L'ensemble constitue un générateur conversationnel au service d'un exercice d'imagination collective. À l'instar des précédentes œuvres de l'artiste – que celles-ci aient d'ailleurs été, ou non, réalisées, dans l'esprit du *Principe d'équivalence de Robert Filliou* –, l'objet exposé ne constitue pas une finalité ; il sert de tremplin à une action, dont il offre les premières lignes de scénario. De la parole, comme lieu possible de création, à la conception d'objets à valeur d'usage – ou d'environnements, en collaboration avec des artisans ou des designers – destinés à répondre à un besoin quotidien que vous n'aviez peut-être pas identifié (tels un cendrier en mousse à raser, un porte-grappe de raisins ou un cadeau préchoisi et emballé), Louis Clais vagabonde poétiquement, jamais loin du non-sens d'un Allais, de l'absurdité d'un Jarry, comme de l'humour Dada et de Fluxus. Ses productions, qui empruntent volontairement à l'esthétique du DIY et qui sont, pour certaines, librement accessibles en téléchargement *via* différents sites Internet, traduisent de fait un leitmotiv puissant, selon lequel il y a toujours d'autres manières de faire de l'art à inventer.

“What part of your body would you replace by a camera?”, “How to crush snails, without anyone knowing,” and “Who is less beautiful than you?” ... These are some of the essential

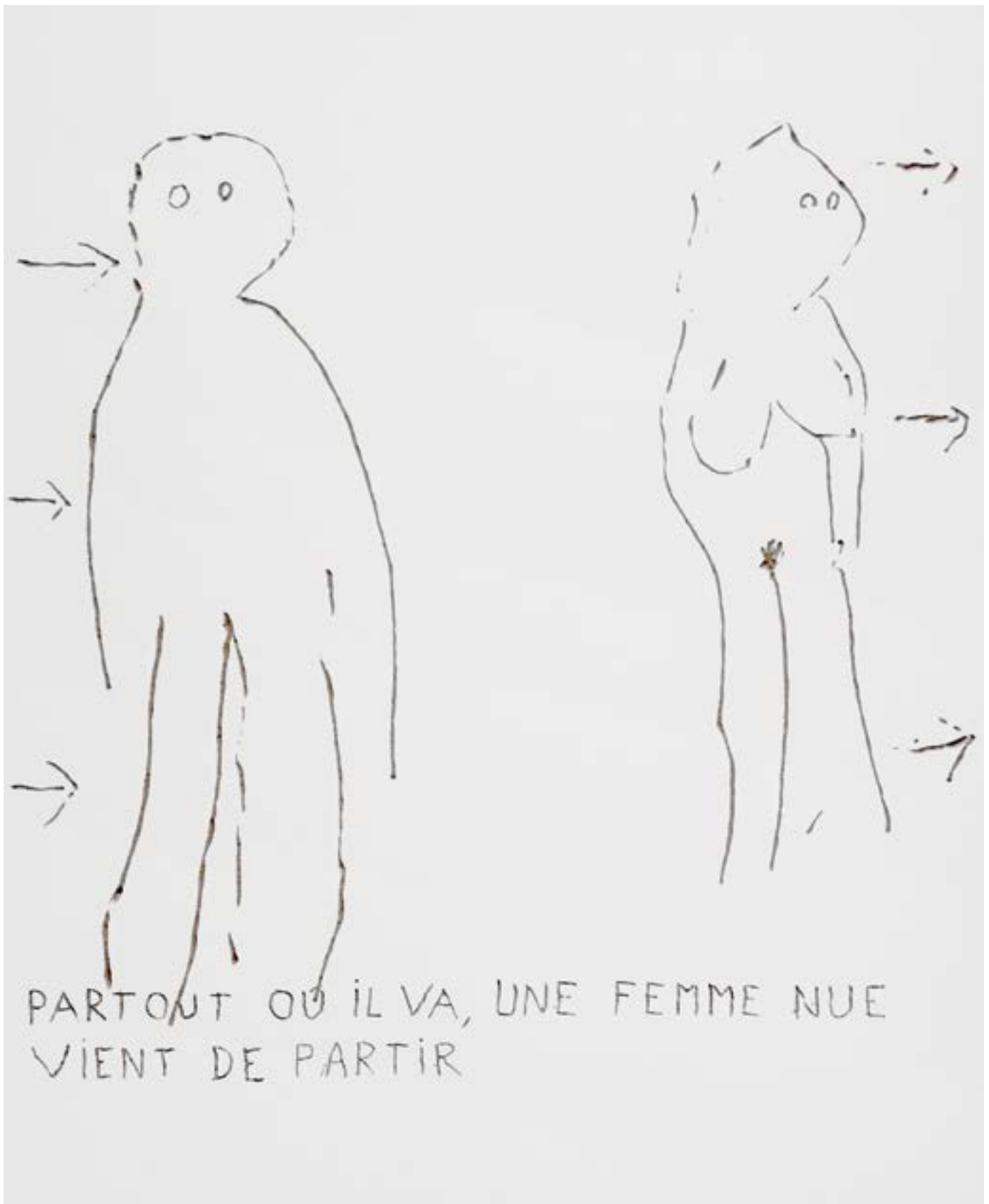


issues that you are hereby invited to discuss among visitors. Bearing in mind the present context of his display, a “Salon” [in French, both fair and living-room], Louis Clais had four chairs and a table made, which he then covered with a “performative motif” – in his own words –, featuring several dozen questions of the kind, in French and English. The whole forms a conversational generator at the service of a collective imagination exercise. Like some of the artist’s earlier works – whether or not these were produced with a mindset akin to Robert Filliou’s *Equivalence principle* –, the exhibited object is not an end in itself; it acts as a springboard for an action, offering the first lines of its scenario. Using language as a possible place of creation, conceiving objects that can be used – or environments, in collaboration

with craftsmen and designers –, designed to meet an everyday need that hasn’t necessarily been identified (like an ashtray made of shaving foam, a holder for a bunch-of-grapes, or a pre-selected wrapped-up gift), Louis Clais wanders poetically, never far off Alphonse Allais’s nonsense, or Jarry’s absurdity, or the humor of Dada and Fluxus. His works, which deliberately borrow from DIY aesthetics and are, for some, free to download on various websites, actually convey a powerful leitmotiv: there are always new ways of making art to be invented.

A





B

Des grands espaces urbains, anonymes et artificiels, qui nous entourent, Dorian Cohen, par le biais de sa peinture figurative à la minutie extrême, nous dit la beauté et l'étrangeté. À mi-chemin entre une touche caravagesque – qui entrechoque une nature débridée baroque et un idéal de perfection à l'antique – et une admiration pour la rigueur de la touche précise et la mise en scène grandiloquente d'un Poussin, ses paysages aux formats extrêmes (soit très petits, soit très grands) confrontent, dans un jeu presque surréaliste et étrange, des infrastructures autoroutières d'une architecture surprenante à une nature foisonnante, inquiétante, voire hostile.

Jamais aucune présence humaine directe dans ses œuvres – juste l'évocation de la main de l'homme, qui laisse son empreinte sur le paysage par ses constructions disproportionnées et presque irréelles, à l'instar des courbes d'échangeurs autoroutiers qui peuplent la série *Départ en vacances* (commencée en 2015). En renouant avec une pratique très classique de la peinture à l'huile – procéder par couches successives, « gras sur maigre » –, mais également en choisissant certains supports, comme ces très petits panneaux de bois vernis qui ne sont pas sans rappeler les natures mortes hollandaises, Dorian Cohen utilise avec intelligence l'histoire de la peinture pour servir son discours sur le monde moderne, le rapport de l'homme à son environnement, et pour louer la beauté de la construction contemporaine.



A

Ingénieur en urbanisme de formation, avant de se tourner complètement vers l'art, il développe un travail empreint de cette rigueur technique, presque maniaque, mais également d'un souffle de folie qui bouscule, par touches discrètes, les grands édifices, impressionnants et artificiels, de béton que nous érigeons sur terre.

57 With his incredibly detailed figurative painting, Dorian Cohen reveals the beauty and strangeness of the great anonymous and artificial urban spaces that surround us. Halfway between a Caravaggio touch, in which collide an unbridled baroque nature and an antique ideal of perfection, and an admiration for Poussin's rigor in his precise touch and the grandiloquence of his compositions, Cohen's landscapes, with their extreme formats (either very small or very large), confront examples of motorway infrastructure with unusual architectures and an abundant, troubling and even hostile nature, in an almost surrealist and strange interplay.

There is never any direct human presence in his works, just the evocation of man leaving his imprint on the landscape through its disproportionate and almost unreal constructions, like the curving motorway interchanges that fill the series *Départ en vacances* (*Going on Holiday*), begun in 2015. By reconnecting with a very classical practice of oil painting—proceeding



by successive layers, “fat over lean,” but also by choosing particular surfaces like these very small panels of varnished wood that recall Dutch still lifes—Dorian Cohen intelligently uses the history of painting to serve his discourse about the modern world, and man's relation to his environment, and praise the beauty of contemporary construction. Trained as a civil engineer before completely devoting himself to art, his work is filled with this technical, almost anal rigor, but also with a whiff of madness that, through discreet little touches, jostles the great concrete edifices, impressive and artificial, that we erect on Earth.

Issu d'une famille multiculturelle, éduqué dans diverses formes de société et de religion, entre Occident et Asie, Mark Daovannary se sert de son expérience pour interroger la façon dont l'individu se positionne, historiquement ou sociologiquement, par rapport aux autres : communautés, ancêtres, étrangers, amis... Par le biais de métaphores littéraires et formelles, de la pratique du haïku, de la sculpture et des mises en scène du corps, en tant que terrain d'investigation spatiale et temporelle, l'artiste tente de redéfinir ses origines, son histoire et son identité. Ce processus l'amène tantôt à matérialiser le poids de l'imaginaire – comme dans cette œuvre où un bracelet de vœux bouddhiste (*Le Poids d'un vœu*, 2016) pèse si lourd dans la prise en compte de son individualité qu'il s'enfonçe dans un coussin de plumes –, tantôt à montrer l'impasse culturelle dans laquelle semble se perdre une génération de jeunes gens, issus de parents étrangers, aux contours identitaires flous – comme par la mise en scène de ces deux cadrans de montre, dont les trotteuses, reliées entre elles par un fil, empêchent le temps de s'écouler (*Deux Ans de solitude*, 2016).

Figures symboliques, poétiques, métaphoriques, les œuvres de Mark Daovannary tendent vers l'intimité et font du corps un espace de recherche, une allégorie du temps qui souvent, s'arrête pour se figer sur une individualité qui tente – avec cette balance chargée du poids de l'artiste en albums de photos de famille (*Retrouver*, 2016) ou avec cette branche de l'arbre généalogique détachée de son tronc – de *Créer racine* (2016). Donner forme au sensible, donner consistance au visible, figer dans la terre la *Pluie de printemps* (2016) pour enraciner une identité instable à inventer...



A



Coming from a multicultural family, and brought up in different types of societies, with different religions, in the West and in Asia, Mark Daovannary makes use of his experience to question how, historically and sociologically, the individual positions himself in his relation to others: communities, ancestors, strangers, or friends. Using literary and formal metaphors, haikus, sculptures and staging of the body as a spatial and temporal area of investigation, the artist tries to re-define his origins, his history, and his identity. The process sometimes leads him to give substance to the weight of imagination—as in this work where the value of a Buddhist wish bracelet (*Le Poids d'un vœu*, 2016) weighs so much in the consideration of his individuality that it sinks into a feather cushion—, or to point out the cultural dead-end in which a generation of young people seems to be going astray, young people born to foreign parents, with a blurred sense of identity—as through the presentation of two watch dials with both hands tied together with a thread, preventing time from turning (*Deux Ans de solitude*, 2016).

Like symbolic, poetic and metaphorical figures, Mark Daovannary's works turn towards intimacy and use the body as a research area, or as an allegory of time that often comes to a standstill, fixing an individuality who is trying to create roots (literal translation of the piece *Créer racine*, 2016), like with this scale loaded with the weight of the artist in family albums (*Retrouver*, 2016), or with this genealogical tree branch detached from its trunk. Giving shape to the perceptible, giving consistency to the visible, keeping *spring rain* (literal translation of the piece *Pluie de printemps*, 2016) in the earth in order to root an unstable identity waiting to be invented...

# Daovannary



B

A *Deux Ans de solitude*, 2016, horloges mécaniques, bois, mousse acoustique, 41 × 33 × 50 cm  
Mechanical clocks, wood, acoustic foam, 41 × 33 × 50 cm

B « *Mais, en vrai, tu viens d'où?* », 2016, suspension, tirage en plâtre, fil, 300 × 30 × 10 cm  
Suspension, plaster print, thread, 300 × 30 × 10 cm

## Faire paysage

Faire paysage. Toutes techniques confondues. Gabrielle Decazes s'applique, du dessin à la vidéo, en passant par la sculpture ou par l'installation, à recréer, avec la démiurgie de l'aléatoire, des paysages... Des paysages qui n'existent pas, des paysages que l'on rêve ou que l'on devine dans les interstices de la matière. Des paysages qui flottent, immobiles sous nos yeux, et qui empruntent aussi bien à l'imaginaire des nuages qu'à la forme des grottes, voire à un modeste trou creusé dans le sable en bord de Loire... L'artiste s'intéresse aux phénomènes naturels imperceptibles à l'œil nu.

Ce qui fait paysage devient alors archéologie, divination ou pure exploration d'un monde inhabité, d'un monde de formes complexes, qui semblent parfois faire signe, porteuses d'un sens crypté. Des paysages incertains, souvent froids, gris, pierreux, mais toujours architecturés par une main invisible, celle de l'artiste, qui compose par couches, superpositions et effets de matière l'inattendu : le paysage est, au sens strict, *en chantier*. Apparaît alors la contradiction entre la représentation d'un phénomène naturel millénaire et sa réalisation avec des matériaux industriels et précaires.

Rien n'est caché, mais, par un effet de palimpseste permanent, tout se voile et se dévoile. Le chantier est à ciel ouvert ; le paysage est en pleine fabrication, sous nos yeux. Chacun est libre de s'y promener, de s'y perdre. Libre à soi d'y creuser son sillon ou d'y suivre à la trace un sens perdu. Les icebergs, les flocons de neige, les piliers des grottes pétrifiantes, le reflux du fleuve, les arcades de béton ou les empreintes de fossiles : ce monde, fait de formes, est notre paysage ; il a sans doute déjà disparu ; nous en arpentons les vestiges.



A

## Landscaping

Landscaping. Using all types of techniques. From drawing to video, sculpture and installation, Gabrielle Decazes tries to re-create landscapes with a demiurge-like randomness. Landscapes that do not exist, landscapes we dream about or guess at in the interstices of matter. Landscapes that float motionless before our eyes and borrow both from the imagination of clouds and from the forms of caves, and even from a smallish hole dug in the sand beside the Loire river... The artist is interested in natural phenomena that cannot be seen with the naked eye.

What creates landscapes thus becomes archaeology, divination or pure exploration of an uninhabited world, a world of complex forms, which at times seem to beckon, borne along by a coded meaning. Vague landscapes, often cold, grey and stony, but invariably structured by an invisible hand, the hand of the artist creating the unexpected by means of layers, overlays and material effects: in the strict sense of the word, the landscape is *under construction*. There then appears the contradiction between the representation of a natural and time-honoured phenomenon and its realization using industrial and precarious materials.

61 Nothing is hidden, but through a permanent palimpsest effect everything is veiled and unveiled. The construction site is outdoors, the landscape is in the thick of production, before our eyes. Everyone is at liberty to walk about in it, and become lost. It is up to us to blaze our trail or follow the trace of a lost meaning. Icebergs, snow-flakes, pillars in petrifying caves, a river's ebb, the mysteries of concrete, and fossil imprints: this world made of forms is our landscape, it has probably already vanished, and we are roaming its vestiges.



A *Klecksographes et Les Grottes*, 2015, techniques mixtes, dimensions variables  
Mixed media, dimensions variable

B *Les Paresseuses*, 2016, béton cellulaire, dimensions variables, production association Mode d'emploi  
Cellular concrete, dimensions variable, produced by Mode d'Emploi association

Les sculptures de Cat Fenwick, étranges, poétiques, métaphoriques, jouent avec la matérialité, le paradoxe de la forme et de l'utilité des objets anodins qui nous entourent. Dans une logique kantienne, il s'agit moins de représenter une belle chose que de produire la belle représentation d'un élément énigmatique et *a priori* sans intérêt.

Par le processus de création et le trompe-l'œil de la matière inappropriée, l'artiste pose, avec humour, la non-fonctionnalité de l'objet; elle l'extrait de son rapport premier au monde. Mise en abyme du *ready-made* duchampien, objet surréaliste, pure forme architecturale dans l'espace, absurdité beckettienne de « choses » vidées de toute utilité, il ne demeure que la forme pure qui trompe le spectateur, se joue de son sens critique, de son discernement, pour lui faire un pied de nez artistique. Dans cet univers poétique et éthéré, les morceaux de polystyrène de *La Fontaine d'Homicide* (2011), qui supposent légèreté et douceur, puisqu'ils sont destinés à caler les colis, se révèlent être de durs morceaux de céramique cassante; une boule de verre soufflé prend position dans *Between a Rock and a Hard Place* (2014), déformée et pressée entre des morceaux de bois; un cercle de métal à la finesse inquiétante semble maintenir à lui seul les quatre murs d'une pièce (*Placage*, 2016); des bandes de mousse à l'apparence rose et aérienne, qui se dressent comme des serpents hypnotisés dans la série *INlimbo* (2016), soutiennent de lourdes planches en bois; des vases s'écrasent contre une cloison, entre des pinces à linge géantes (*Between Two Stools*, 2015).

Cat Fenwick questionne l'objet, sa matérialité, sa fonction; elle trompe notre sens commun, se joue de nos illusions et se moque de nos perceptions pour réinventer de façon subtile, avec finesse et élégance, notre rapport au réel et remettre en question nos certitudes théoriques sur le monde.



A



Cat Fenwick's sculptures are strange, poetic and metaphorical, playing with materiality, the paradox of form, and the usefulness of the harmless objects surrounding us. In a Kantian logic, it is less a matter of representing something beautiful than, quite to the contrary, producing the beautiful representation of an enigmatic and seemingly uninteresting element.

Through the creative process and the *trompe-l'oeil* of inappropriate matter, the artist wittily posits the non-functionality of the object, she removes it from its primary relation to the world. Endless duplication of the Duchampian readymade, surrealist object, pure architectural form in space, Beckettian absurdity of "things" emptied of all usefulness, all that remains is the pure form that tricks the viewer, ignores its critical sense, and its discernment, and thumbs an artistic nose. In this poetic and ethereal world, the bits of wedging for polystyrene packages of *La Fontaine d'Homicide* (2011), which presuppose lightness and softness, are in fact pieces of brittle ceramic, a ball of blown glass takes up its position *Between a Rock and a Hard Place* (2014), deformed and squeezed between pieces of wood, a metal circle that is troublingly refined seems, all on its own, to support the four walls of a room (*Placage*, 2016), strips of what looks like pink and light foam which stand up like hypnotized snakes in the series *INlimbo* (2016) support heavy wooden planks, vases shatter against a wall between gigantic clothes pegs (*Between two stools*, 2015).



Cat Fenwick questions the object, its material nature, and its function, tricks our common sense, plays with our illusions and makes fun of our perceptions, so as to subtly re-invent, with refinement and elegance, our relation to reality, and call into question our theoretical certainties about the world.

B

A *Between Two Stools*, 2015, céramique, sculpture, 200×170×130 cm  
Ceramic, sculpture, 200×170×130

B *Between a Rock and a Hard Place*, 2015, verre soufflé, sculpture, 120×110×15 cm  
Blown glass, sculpture, 120×110×15 cm

# Simohammed

« Moi, rétif, intrépide, ai-je su créer seulement, au lieu de douter sans cesse? [...] Et si c'était lui, mon père, qui avait eu raison? Rester là où nous sommes

Vit et travaille à Paris. Né à Tanger en 1981.  
Lives and works in Paris. Born in Tanger  
in 1981. — www.fettaka.com

nés et prier, immobiles, prier et honorer, au lieu de toujours partir » (*Créatruktion*, 2011). À partir de ces phrases – dites par la voix atone d'une femme, précédées et suivies de loin par les trois mots « création, construction, destruction » – peut commencer une approche du travail de Simohammed Fettaka, qui, s'il ne se confond avec les narrateurs de ses œuvres, traite de l'acte créatif avec le goût du départ et la relativité que l'on emprunte à ce qui passe sans cesse de vif à mort, puis à vif. La seule permanence est l'impermanence, la qualité du voyage, un personnage traçant sur le rivage des dessins que l'eau efface (*Une vie mineure*, 2015). Plus encore que du voyage, ce travail traite du déplacement – de territoire en territoire et en soi – qui s'opère en vue de faire advenir des objets de diverses formes. L'eau a sa façon propre de participer à ce processus, eau que ses qualités de surface changent en « œil véritable de la terre<sup>1</sup> » et dont la course ondulatoire forme des images de fuite et de chevelure, dont le film *Une vie mineure* multiplie les occurrences.

Son travail – fait d'affleurements et de plongées dans les courants méditerranéens de révolutions et d'exils – constitue aussi une matière à rire. Ainsi, Platon, Einstein, Staline, Martin Luther King, sont figurés en personnages d'un baby-foot privé de poignées, jeu sans enjeu (*Only God Can Play*, 2015). Traitant de l'impuissance ou de la nécessité de revenir sans cesse

sur des actes aux finalités parfois dépourvues d'impulsion personnelle, *Iqraa* (2013), avec son âne chargé de pierres, est une image de Sisyphe enchaîné à sa mission, tandis que *The Greatest Show on Earth* (2012) rappelle le ton péremptoire de la télévision, dans le sens d'un ordre établi. Reste la place du jeu : dans *Aaram Tchich* (2015), Simohammed Fettaka se plaît, avec d'autres artistes de sa génération, à former une montagne humaine, édifice drolatique à peine construit et déjà détruit.

1 — Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 45.



A

“Have I, restive and intrepid, merely managed to create, instead of endlessly doubting? And if it was he, my father, who was right? Stay where we are born and pray, motionless, pray and honour, instead of always leaving” (*Créatruccion*, 2011). Based on these words uttered by a woman’s expressionless voice, preceded and followed afar by the three words “Creation, Construction, Destruction,” we can begin to approach the work of Simohammed Fettaka, who, while not to be confused with the narrator of his works, deals with the creative act with a taste for departure and the relativity borrowed from what is endlessly shifting from life to dead, and back to life again. The only permanence is impermanence, the quality of the journey, a figure on the shores tracing drawings that the water erases (*Une vie mineure*, 2015). Even more so than the journey, this work deals with the displacement—of territory and within oneself—that occurs in order to bring forth objects with different forms. Water has its way of being part of this process—water whose surface qualities make it the “the true eye of the Earth,”<sup>1</sup> and whose undulating path forms images of oozing hair streaks, recurrent in the film *Une vie mineure*.

His work involving emerging and diving through the Mediterranean currents of revolution and exile is also matter for laughter. Indeed, Plato, Einstein, Stalin, and Martin Luther King are depicted as foosball figures with no wrists—playing but with nothing at play (*Only God can play*, 2015). Also dealing with powerlessness, or the need to endlessly return to acts with a purpose devoid of personal impetus, *Iqraa* (2013), with its donkey laden with stones, is an image of Sisyphus fettered to his mission, while *The greatest show on earth* (2012)



calls to mind the preemptory role of television serving the established order. But there is still room for a game: in *Aaram Tchich*, Simohammed Fettaka along with other artists of his generation, make up a human mountain—a funny-looking structure, constructed to immediately be destroyed.

1 – Gaston Bachelard, *Water and Dreams*, The Pegasus Foundation : Dallas, 1983, p. 31.



Après des études scientifiques, Romain Gandolphe a découvert l'histoire de l'art aux Beaux-Arts, grâce à la parole des autres. Parions que cet ordre initial du récit a marqué sa pratique. Ayant démarré avec des performances (s'enfermer dans une cimaise pendant une semaine ; demander à des gardiens d'exposition de préserver des œuvres invisibles ; partir en Californie à la recherche de l'endroit exact d'une performance historique des années 1960), l'artiste a commencé à raconter ses actions et à performer progressivement son récit lui-même. L'oralité est ainsi devenue, presque naturellement, la forme principale de son travail, prenant la tournure d'expositions racontées ou de récits d'œuvres oubliées. Dès lors, la parole est-elle le véhicule d'une expérience inaccessible ou bien l'expérience elle-même n'est-elle que le prétexte à la narration ? Chez Romain Gandolphe, rien n'est vraiment clair ! Entre visite guidée, théâtre, conférence et méta-performance, ses récits amoureux de l'art sont comme des substituts qui auraient supplanté leur modèle, comme l'on dirait d'un discours qui se serait autonomisé de son sujet. Pour le 62<sup>e</sup> Salon de Montrouge, l'artiste, fidèle à son caractère spéculatif et joueur, propose une visite anticipée du Salon, avant que les œuvres ne soient installées. Un récit d'anticipation face aux cimaises vides, dont les auditeurs pourront vérifier ou infirmer la pertinence en différé. Ce faisant, le travail de Romain Gandolphe est aussi une réflexion critique sur un art de la performance en soi paradoxal, car fondé sur un irréductible *hic et nunc* (« ici et maintenant »), qui exclut de fait la plupart des spectateurs. Un art qui n'existe finalement que par l'indice, la trace et le récit et qui transforme ses artistes en *storytellers*... pour ne pas dire en bonimenteurs ! Est-ce bien arrivé ? Même pas sûr. Ce travail renvoie la performance à son essence problématique d'événement au présent, et donc par nature insaisissable, car toujours irrémédiablement manqué.



A

À peine esquissé, déjà mort ! Une pratique en creux, par défaut, qui allait, par la multiplicité de ses absences, faire exploser les désirs et les fantasmes.



After science studies, Romain Gandolphe discovered art history in a fine arts school, through the narratives of others. Let us wager that this path left on mark on his artistic practice. Beginning with performances (hiding away inside a wall during a week, asking exhibition watchmen to keep certain of his works invisible, and going to California to look for the exact place of a historic performance of the 1960s), the artist began to recount actions and gradually perform his own narrative. Almost naturally, oral delivery thus became the main form of his work, taking the shape of narrated exhibitions, and narratives of forgotten works. Since then, have his words been the transmitter of an inaccessible experience, or rather has the experience itself merely been the pretext for a narrative? With Romain Gandolphe, nothing is really clear. Somewhere between a guided tour, a theater piece, a lecture, and a meta-performance, his art-loving narratives are like substitutes replacing their model, as one might describe a discourse that has become autonomous from its subject. For the 2017 Salon de Montrouge, true to his speculative and gambling nature, the artist proposes an early visit of the Salon, before the installation of the works. A narrative of anticipation in front of empty walls, with listeners only capable of verifying or invalidating its relevance later on. In so doing, Romain Gandolphe's work is also a critical reflection about performance art, inherently paradoxical because based on an implacable "hic et nunc" (here and now), which de facto excludes most viewers. An art which, at the end of the day, exists solely through a clue, a trace and a narrative, and turns artists into storytellers... not to say hucksters. Is this what has happened? Not even sure.



He thereby refers performance back to its problematic event-like essence "in the present," and thus by nature elusive because always irrevocably missed. Barely sketched out, and already gone. A hollow practice—a default practice—which, through its multiple absences, would make desires and fantasies explode.

B

Enchâssée dans un béton lisse, une série de plats en inox (*M. V. N°1 & 2, 2016*) ou de vases (*V.*, 2015–2016) ne laisse apparaître que leur état de contenant, faisant de ces formes des rouleaux ou des stèles de béton troués. Seuls sont visibles leurs cols, embouchures et intérieurs : « C'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur<sup>1</sup>. » Dans cette rencontre – entre la glaise cuite, le métal fondu et le froid béton coulé – au centre de ces monolithes et bas-reliefs gris, les lèvres de ces réservoirs sont des cercles de couleur au milieu d'une étendue cendrée.

Des cercles que l'on retrouve au mur (*2 Cercles, 2012, 2014 et 2015*), sur lequel s'accroche, au centre de ceux-ci, l'outil de leur production : un morceau de bois. Cette peinture murale, adaptable, dont les cercles délimitent l'espace est, pour Valérien Goalec, un « marqueur descriptif de surface ». Dans *M. N°1. A* (2016), c'est un vase qui sert d'outil de mesure à son propre autel : il trouve sa place sur une étagère de sol, dont les dimensions sont celles de son support.

D'autres marques se trouvent au bas d'une toile grise, sur laquelle sont reportés deux points représentant la taille d'un objet sélectionné (*Untitled, 2016*). Rien de plus n'est révélé de lui. Il restera l'outil caché d'un motif abstrait.

Abstrait est aussi un ensemble d'emballages de carton, savamment retournés et méticuleusement combinés, vierges de tout slogan, de toute information (*Retenue N°1, 2016*). Blancs ou gris, ils sont les véhicules d'un idéal consumériste détaché de tout branding. Un « communisme formel » (Deleuze) ?

1 — Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 45.



A

A series of stainless steel plates (*M. V. N° 1 & 2, 2016*) and vases (*the V. series, 2015–2016*) embedded inside smooth concrete blocks, thereby only displaying their containing quality, turn these forms into rolls and steles of perforated concrete. The only visible parts are their rims, their orifice and their interior; “by remaining some time near the iridescent surface, we shall understand the value of depth.”<sup>1</sup> In this encounter between the fired clay, the molten metal and the cold cast concrete, at the center of these grey monoliths and bas-reliefs, the rims of these receptacles are circles of colors amid an ash grey surface.

These circles that can also be found on the wall (*2 cercles, 2012, 2014 and 2015*) and at the center of the ensemble, the tool that produced them: a piece of wood. For Valérien Goalec, this adaptable wall painting, where the circles delineate a space, is a “descriptive surface marker.” In *M. N°1. A* (2016), a vase serves as a measuring tool for its own altar: it is set on a floor shelf, the dimensions of which are those of its mount.

Other marks can be seen at the bottom of a gray canvas, onto which two points are transferred, representing the size of a

selected object (*Untitled, 2016*). Nothing more is revealed. It will remain the hidden tool of an abstract motif.

A set of cardboard packaging forms yet another abstract ensemble: shrewdly turned inside out and meticulously combined, barren of any slogan or information (*Retenue N° 1, 2016*). Whether they be white or gray, they are the vehicles of a consumerist ideal detached from any kind of branding. A “formal communism” (Deleuze) ?

1 — Gaston Bachelard, *Water and Dreams*, The Pegasus Foundation: Dallas, 1983, p. 11.



B

A *M.V. Dinera*, 2017, béton, objets trouvés, 22×10 cm  
Concrete, found objects, 22×10 cm

B *M.V. Aswak Souss*, 2017, béton, objets trouvés,  
33×9cm Concrete, found objects, 33×9 cm

## Mettre en scène la vie des formes

À l'aune de la pratique qu'elle a entreprise parallèlement dans le champ chorégraphique, Célia Gondol développe une pratique plastique en mouvement au gré d'œuvres qui ont pour dénominateur commun de résulter de gestes déployés, déposés et disposés dans le temps et l'espace de leurs processus d'apparition, de mise en scène temporaire et de remise en jeu. Si la gestuelle des corps n'est donnée ni d'emblée ni toujours en spectacle, il revient à ces formes, composées et situées à bon escient, d'incarner ces jeux de présence déléguée en situations intermédiaires et en positions frêles, ouvertes aux déplacements, aux prolongements et aux interprétations. C'est sans doute en cela qu'elles semblent souvent se tenir en associations hétérogènes, aussi précaires que des êtres qui restent au seuil l'un de l'autre. De ces « chevauchements temporaires », parfois isolés, parfois inscrits dans des dynamiques d'ensemble, procède précisément l'installation d'un store californien, d'où émergent quelques feuilles de plantes vertes (*Temporary Overlap*, 2014–2017) : si c'est un rideau qui fait apparaître l'image rémanente et singée d'une vitrine de bureaux et d'une nature domestiquée, il dissimule nécessairement une autre face et une autre temporalité.



A

Les photographies des assemblages de feuilles sèches de palmier (*Behind the Scene*, en collaboration avec Alexandre Poisson, 2015), scénographiées et installés en des états de sculptures, renvoient à cet égard à l'envers d'un décor, d'une géographie éloignée, d'une autre histoire de gestes, par lequel se joue la monstration élégante de la contingence de tout élément vivant déjà appelé à s'inscrire dans la mémoire d'une nature morte. De là, pourtant, l'espace de l'exposition, propice à l'extension d'une fiction, ne saurait se figer et s'ouvre précisément par l'intermédiaire d'un filtre de couleur posé sur le réel du paysage environnant (*Tokonoma*, 2012–2017). Car il s'agit comme toute d'installer discrètement un lieu supplémentaire de passage pour le regard, libre de circuler d'un niveau de réalité à l'autre, et de l'ouvrir aux dimensions d'un espace partagé par l'accueil de collaborations, d'autres voix et de nouveaux points de vue, ici et là.

## Staging a life of forms

Using her parallel practice of choreography as a standard of comparison, Célia Gondol develops a plastic practice in motion, producing works that all result from a common ground of body movements she develops, sets down, and arranges in the time and space of their process of appearance, temporary presentation, and return into use. If the body movements are not often put on display, it the role of these forms—wisely composed and placed—to embody these interplays of presence delegated to intermediate situations and frail positions, open to displacements, prolongations and interpretations. This is probably why they often seem to keep themselves in states of heterogeneous associations, as precarious as beings who stand on each others' thresholds. From these “temporary overlaps,” at times isolated and at others included within an overall dynamics, stems the installation of a Californian blind behind which emerge a few green leaves of plants (*Temporary Overlap*, 2014–2017): if this curtain makes up the residual and mimicked image of an office window

and, in so doing, of a domesticated nature, it necessarily hides another facet and another time-frame of experience. The photographs of the assemblages of dried palm leaves (*Behind the scene*, in collaboration with Alexandre Poisson, 2015), staged and installed like sculptures, refer back to the other side of a decorum, of a distant geography, of a different story of movements, whereby plays out the elegant display of the contingency of every living element, already summoned to be included in a still life memory. However from here on, the exhibition space suitable for prolonging a fiction does not stop: it precisely opens up again thanks to a color filter set upon the reality of the surrounding landscape (*Tokonoma*, 2012–2017). After all, it is a matter of discreetly installing an additional place of passage



71 for the gaze, free to move from one level of reality to another. In the same way, the artist should open it up like a shared space, hosting collaborations and different voices in order to grow from new viewpoints here and there.



A 214 rama 3 rd, khwaeng bang kho laem, khet bang kho laem, krung thep maha nakhon 10120, Thailand, 2015, en collaboration avec Alexandre Poisson, *in situ*: techniques mixtes, restitution : édition d'une carte imprimée et édition d'un livre photo, dimensions variables — In collaboration with Alexandre Poisson, site specific: mixed media, output: publication of a printed map and of a photo book, dimensions variable

B *Temporary Overlap*, 2014, store californien, plantes diverses, 300×420×100 cm — Californian blind, various plants, 300×420×100 cm

B

Un maquillage recouvre, d'un masque d'accidenté, le visage de Rémi Groussin, qui parcourt les salles du musée d'Art moderne de Düsseldorf (*Wrecked*, 2012). Ces fausses blessures, ce sang coagulé factice sur une mine impassible, rendent tragique une visite à travers les œuvres. De quel choc, de quelle meurtrissure, cette performance est-elle le nom ?

L'écho d'une autre forme de violence, d'un effroi, se fait entendre dans un amoncellement de table de lanceurs de couteaux (*D' Rossiter*, 2015). Nous imaginons des corps contraints, attachés, aux yeux pleurant d'épouvante, retenant leur souffle et priant que les lames n'atteignent leur cœur... Pourtant, ces tables sont remises, adossées au mur, pêle-mêle, inutilisées et donc inoffensives. Malgré tout, si mort doit s'ensuivre, des stèles seront là pour honorer ces âmes (*R.I.P.*, 2013), avec la sobriété décorative due à leur matériau de construction, des parpaings.

Nous étions pourtant prévenus : « Ne regardez surtout pas en bas, vous allez avoir peur ! » Mais aussi, « Oh ! oh ! », « *Hypnotic Dance, Fred Astaire and Ginger Rogers* », « On tourne dans cinq minutes ! », « *Paris, 2055 Two Days After* »... Des phrases et des interjections inscrites sur un ensemble de plaques en verre, parfois teintées, souvent accidentées (*VOST*, 2015). Des accidents, toujours. Comme dans ces détériorations de pellicules de film (*Exorde*, 2013) : des rayures, des accrocs, des écorchures, sont projetés sur l'écran, rendant compte des traumatismes subis par le matériau.

Vient ensuite la mélancolie, celle des zoos vides, où un certain « état naturel » et un « enrichissement animalier » sont laissés à l'abandon, loin de toute vie animale et humaine.



A Tandis qu'une pluie artificielle, lacrymale, perle sur ces images, triste d'un tel constat. Il n'y a pas non plus de singes acrobates dans cet environnement zoologique (*ALZ-112*, 2015) – fait d'objets de récupération ayant un fort impact écologique –, qui devrait servir d'espace de jeu et d'éducation pour ces animaux en captivité. Ainsi, parcourant cette installation et intégrée à celle-ci, « la distance entre le singe et l'homme n'était pas plus grande que celle qui séparait l'homme de l'acteur » (Walter Benjamin).

With the mask of an accident victim, make-up covers Rémi Groussin's face as he walks through the rooms of the Düsseldorf Museum of Modern Art (*Wrecked*, 2012). Those fake injuries, and that artificial coagulated blood on an impassive face, names a visit through art as something tragic. What impact, what wound, is this performance the name of?

The echo of another form of violence—that of a scare—can be heard from a pile of knife-throwers' target boards (*Dr. Rossiter*, 2015). We can imagine bodies—restricted and attached—their eyes weeping with terror, holding their breath, and praying that the blades will not hit their heart. And yet these boards are stored away, pinned against the wall, old, unused, and thus inoffensive. Despite this, if death were to ensue, steles are there to honour the unlucky souls (*R.I.P.*, 2013) in the decorative sobriety of their construction material, breeze-blocks.

And yet we were warned: “Whatever happens, don't look down; you'll be afraid”. But also, “- oh! - oh!”, “Hypnotic Dance, Fred Astaire and Ginger Rogers,” “- we're shooting in 5 minutes!”, “Paris, 2055 Two Days After.” Sentences, interjections written on a series of glass plaques, sometimes tinted, often cracked (*Vost*, 2015). Accidents, always. Like in those deteriorated films (*Exorde*, 2013): scratches, tears, grazes are projected, recording the damage to the material.

Next comes melancholy, the melancholy of empty zoos where a certain “natural state” and “animal enrichment” are left to rot with all animal and human lives. While an artificial, tear-like rain covers the images, sad at such an observation. There are no acrobatic monkeys in this zoological environment (*ALZ-112*, 2015)—made up of recycled things that have a powerful ecological impact—which should serve as playground and educational area for the captive creatures. Thus, walking around the integrated installation, “And the distance separating monkey from man was no greater than that separating man from actor.” (Walter Benjamin).



A *Déluge*, 2016, projection vidéo HD, couleur, muet, dimensions variables, 11' (en boucle), dans le cadre de l'exposition personnelle « Slide Like an Egyptian » à l'Appartement / Galerie Interface, Dijon.  
HD video projection, colour, silent, dimensions variable, 11' (loop), as part of the solo show “Slide Like An Egyptian” at the Appartement / Galerie Interface in Dijon.

B *Starr Light*, 2015, assemblage d'anciennes enseignes et de tubes de néons en basse tension, *in situ*, dimensions variables, exposition « Bivouac, Pola, Bordeaux », commissariat : Lieu commun et Zebra 3.  
Assemblage of old shop signs and low-voltage neon tubes, *in situ*, dimensions variable, exhibition “Bivouac, Pola” in Bordeaux, curated by: Lieu Commun et Zebra 3.



Pour Ségolène Haehnsen Kan, la peinture est une nécessité autant qu'un processus laborieux et périlleux. Une pratique ascétique, qui relève d'une sorte de combat sensuel et moral qui se manifeste par une négociation de tous les instants entre la technique picturale et ses codes, d'un côté, et le domaine de l'imaginaire, de l'autre. Comme toute négociation, celle-ci se résout dans le temps et c'est donc d'un véritable dénouement dans la durée, d'une sorte de travail de la peinture elle-même que procède l'œuvre finale. Il s'agit de dompter une vision mentale initiale, en composant avec les manques, les insuffisances et les résistances du médium. À l'image d'une conception prémoderne de l'art, il s'agit d'une révélation progressive, proche du processus de développement photographique, plutôt que de la représentation d'une image existante qu'il suffirait de reproduire avec le maximum de virtuosité.

Formellement proche de l'École de Leipzig, sa peinture figurative de scènes où la présence humaine est rare va volontiers puiser à des sources plus anciennes, chez Bosch ou Van Eyck, avec une motivation quasi archéologique de quête des techniques et des traditions perdues. Les scènes étranges qui en résultent, énigmes visuelles dont on ne saisit jamais complètement le sens, sont faussement naïves. De fait, on pressent une relation à la tradition symboliste dans sa manière de poser les choses comme des indices. Si, aujourd'hui, sa peinture tend vers l'enchantement, la contemplation esthétique et la magie, il semble que d'autres types d'affects et d'enjeux continuent d'affleurer la surface des toiles. La notion de « paysage trompeur » (du titre d'une de ses peintures) est assez juste pour qualifier ses paysages catastrophés,



A

dont l'apparente tranquillité cache une sourde gravité. S'en dégage dès lors une discrète tension dramatique, d'où percent les signes d'un ordre tourmenté du monde, une cruauté larvée que la pudeur de sa peinture ne livrera qu'à celui qui accepte de la regarder longtemps...



For Ségolène Haehnsen Kan, painting is a necessity as much as a laborious and perilous process. On the one hand, an ascetic activity stemming from a kind of sensual and moral combat displayed through a negotiation with all the moments between pictorial technique and its codes, and, on the other hand, the imagination of the Other. Like any negotiation, this one resolves itself in time, and the final work proceeds from nothing less than an outcome over a period of time, a sort of “work” done by the paint itself. It is a question of taming an initial mental vision by coming to terms with the things that are missing, the insufficiencies and the resistances of its medium. Like a pre-modern conception of art, what is involved is a progressive revelation, akin to the process of photographic development using emulsion, rather than the representation of an existing image which it would suffice to reproduce with as much virtuosity as possible.

Formally close to the Leipzig School, her figurative painting of scenes where human presence is rare readily draws from more ancient sources like Bosch and Van Eyck, and have an almost archaeological motivation, seeming to seek lost techniques and traditions. The strange resulting scenes—visual enigmas whose meaning we never fully grasp—are falsely naïve. In fact, a relation to the symbolist tradition can be perceived in the way of posing



things like clues. If, today, her painting tends towards enchantment, aesthetic contemplation, and magic, it would seem that other types of affects and challenges are still coming to the surface of her canvases. The notion of “deceptive landscape” (which is the title of one of her paintings) is quite correct for describing her stunned landscapes, whose apparent tranquility conceals a dull solemnity. There, emanates a discreet dramatic tension, from which come piercing signs of the tormented order of the world, a latent cruelty which the modesty of her painting will only offer to those who agree to stare at it for a long time.

B

Vivent et travaillent à Mulhouse.  
Nés en Chine en 1985. — Live and work  
in Mulhouse. Born in China in 1985.  
www.wanglingjie.com

Si l'acte de création s'envisage, pour une part, depuis la pensée aristotélicienne de la mimesis, à la façon dont l'art imite la nature, il est des pratiques artistiques contemporaines qui, si elles ne visent plus à répondre systématiquement au principe de ressemblance établi entre le modèle et sa copie, se saisissent encore des activités de la nature et à l'égard desquelles l'exercice de la figure représentée cède volontiers le pas à celui de l'abandon de la figuration par le biais de la mise en œuvre d'expériences visuelles et sensorielles (de l'image comme du regard). Il en va ainsi des œuvres que conçoivent de concert Jingfang Hao et Lingjie Wang. Visant à se saisir du caractère éphémère et cyclique de certaines manifestations de la vie naturelle, les formes, développées selon une dynamique de translation de phénomènes naturels en systèmes relevant de l'art, se trouvent être, pour certaines, de l'ordre de l'enregistrement et de la traduction d'un fait atmosphérique ou d'un principe physique. Qu'il s'agisse d'« inviter le soleil à dessiner » à intervalles réguliers, de sorte à constituer une collection d'images de ses courses journalières (*Sun Drawing*, 2012–2017) ; de faire apparaître ponctuellement l'image instable et artificielle d'un arc-en-ciel dans un espace intérieur, selon le point de vue qu'occupe le regardeur, en jouant d'une situation de perception immatérielle et, ce faisant, en ouvrant à l'imaginaire (*Arc-en-Ciel*, 2013–2017) ou de décrire le tracé circulaire d'un point blanc, se déplaçant tel un astre dans le périmètre d'une surface horizontale obscure (*Dans un univers où rien n'est immobile*, 2015–2017), les processus, procédés et dispositifs visuels qui en résultent



A

s'attachent à donner forme – par l'usage de la représentation figée, évanescence ou active de figures récurrentes de cercles et de demi-cercles – à des lignes de vie qui témoignent du mouvement de leur apparition et qui sont caractéristiques de la nature métaphoriquement circulaire de la vie biologique. Tout en lignes courbes, par distinction de la vie individuelle en ligne droite, celle-ci appartient à un univers où les trajectoires se répètent et se recyclent – en somme, selon Hannah Arendt (*Condition de l'homme moderne*, 1958), à un univers « où rien ne bouge, si ce n'est en cercle ».

If the creative act can be seen, on one hand, from the standpoint of the Aristotelian thought on mimesis, where art imitates nature, there are certain contemporary artistic practices which may no longer aim to systematically respond with the principle of resemblance established between the model and its copy, and yet still make use of nature's activities, with regard to which, the exercise of the represented figure readily yields to that of the abandonment of figuration by way of applying visual and sensory experiences of the image and the gaze alike. This is how it goes with the works jointly conceived by Jingfang Hao and Lingjie Wang. Aimed at grasping the ephemeral and cyclical character of certain manifestations of natural life, the forms developed in accordance with a dynamic translation of natural phenomena into systems stemming from art, turn out, in some instances, to do with recording and translating of an atmospheric fact or a physical principle. So whether what is involved is "inviting the sun to draw" at regular intervals in such a way as to form a collection of images of several of its daily movements (*Sun Drawing*, 2012–2017), specifically bringing forth the unstable and artificial image of a rainbow in an inner space based on the viewpoint held by the onlooker, playing with a situation of immaterial perception and, in so doing, opening up to the imagination (*Arc-en-ciel*, 2013–2017),



or describing the circular layout of the repeated route of a white dot, like a star moving within the perimeter of a dark horizontal surface (*Dans un univers où rien n'est immobile*, 2015–2017), the visual processes, procedures, and systems resulting therefrom do their utmost to give form, through the use of fixed, evanescent, or active representation of recurrent figures of circles and semi-circles, to life lines attesting to the movement of their appearance, typical of the metaphorically circular nature of biological life. Made entirely of curved lines, as opposed to individual life, which is made of straight lines, it is in fact that of a world where trajectories are repeated and recycled—in a word, according to Hannah Arendt (*The Human Condition*, 1958) a world "where nothing moves, except in circles."

B

A *Arc-en-Ciel*, 2016, microbille de verre, sable blanc, LED, dimensions variables — Glass microbead, white sand, LED, dimensions variable

B *L'été à venir est déjà fini*, 2016, pollen de lotus, dimensions variables — Lotus pollen, dimensions variable



*La Libertad* (2016) constitue un regard sur la vie des Navarro à travers leur quotidien, en particulier la place qu'y occupe la technique traditionnelle et préservée du tissage. Le mot « liberté » revient fréquemment dans leur langage. Au-delà de la forme documentaire, de l'enregistrement de la trace, il est ici question de la reconstitution du récit. Mais quelle forme pour quel récit ? Quelle relation entre l'image en mouvement, d'une part, et les mots, d'autre part, situés à la transition entre savoir et expérience ? La « fiction ethnographique » assumerait le regard de son auteur, puisque toute analyse effectuée à partir du prélèvement est nécessairement partielle et biaisée. Laura Huertas Millán interroge ainsi les modes de transcription de l'autre au prisme de la tradition documentaire ethnographique et se confronte à un programme plus ambitieux encore, celui de décoloniser l'ethnologie !

Dans un style apparemment très différent, mais qui vient compléter le sens général de sa démarche, *Speech* (2016) emporte le spectateur dans un flux de témoignages d'actrices ayant reçu un Oscar. Cette succession de séquences enchaîne les émotions et permet de s'interroger sur la place laissée aux femmes dans l'industrie du cinéma, mais aussi sur la façon dont elles-mêmes l'occupent. Si leur format diffère, ces deux vidéos sont complémentaires, notamment en raison des questions sociétales qu'elles abordent, en particulier celle des femmes, malgré (ou grâce à) des contextes bien différents. L'association de deux cultures que tout porterait à séparer est un choix conscient : il s'agit de mettre en dialogue des identités que l'on penserait opposées, de leur trouver un terrain d'expression commun.

En recourant au terme de « fictions ethnographiques », Laura Huertas Millán exprime la nature de ses films, à mi-chemin entre plusieurs genres cinématographiques. Ceux-ci rappellent la façon dont les premiers ethnologues complétaient leurs enquêtes de terrain,



A

en prélevant des échantillons et des témoins. Ces traces sont des déplacements de fragments d'un milieu précis à l'espace de monstration et de partage que représente l'exposition, en particulier dans l'immersion d'une *black box*. Laura Huertas Millán se confronte, en tant qu'artiste, à la capacité, peut-être utopique, de capturer une image du vivant, le fragment d'un récit, qu'il faut à tout prix inscrire dans la mémoire et traduire sous forme de narration, que l'on pourra préserver et transmettre. À l'échelle de l'individu, cela pourrait évoquer une forme de psychanalyse qui passerait par l'autre – cet « autre culturel », tel que le désigne à tort ou à raison l'anthropologue – et qui donnerait au soi, ne serait-ce qu'un fragment de seconde, une dimension universelle.



*La Libertad* (2016) represents an observation of the Navarro life through their routine, and, in particular, the place the traditional preserved technique of weaving takes in it. The word “freedom” is very recurring in their language. Beyond the documentary form, and the recording of traces, here we have the re-creation of the narrative. But what form for what narrative? What relation between the image, its movement, its relation to the word, to the transition of knowledge and experience? “Ethnographic fiction” assumes the gaze of its author; any analysis made is perforce partial and biased. She thus challenges ways of transcribing the “other” through the ethnographic documentary tradition and confronts an even more ambitious program, that of de-colonizing ethnography. In an apparently very different style, but one complementing the general sense of her approach, *Speech* (2016) sweeps the viewer off in a flood of speeches made by actresses accepting the Oscar. This succession of sequences strings emotions together and makes it possible to question the place left for women in the film industry, but also the way in which they decide to occupy it. The format between these two videos may be different, but they are complementary, and in particular through the societal issues they broach, which are especially about women, in spite of (or because of) very different contexts. The association of two cultures everything would seem to want to separate is a conscious choice: here, it is a matter of creating dialogue, of finding some common ground for identities that one would think were opposite.

In using the term “ethnographic fictions,” Laura Huertas Millán expresses the nature of her films as somewhere between several film genres. At once investigations and samplings of reality, they seem to call to mind the way in which the first ethnologists completed



their field surveys by taking samples and finding witnesses. These traces are displacements of a precise environment’s fragments to the areas of display and sharing represented by the exhibition, in particular the immersion of a *black box*. As an artist, Laura Huertas Millán faces the possibly utopian capacity of capturing an image of the living, of a narrative fragment, which must, come what may, be incorporated in memory, and translated in the form of a narrative which it will be possible to preserve and transmit. Brought back to the individual, this might conjure up a form of psychoanalysis which would pass by way of the “other”—that “cultural other” as designated, rightly or wrongly, by the anthropologist—and would give the self a universal dimension, albeit for only a split-second.

B

## Tapis de laine, pots de terre et bulldozers d'enfer

Vivant entre San Francisco et la France, Suzanne Husky a développé, voici une quinzaine d'années, une pratique documentaire autour de modes de vie qui proposent des alternatives durables au cycle court production-consommation-épuisement des stocks et des ressources. Partant de sa position d'observatrice et de militante, elle fabrique aujourd'hui de nouvelles représentations des conflits qui touchent le militantisme environnemental. À première vue colorées et fleuries, ses images décrivent des situations souvent chaotiques et dramatiques : des figures stables dessinent deux camps avec, d'un côté, une foule disparate d'êtres humains et d'animaux et, de l'autre, un front d'hommes armés, de machines de guerre et de travaux. Scènes typiques des conflits armés dans des zones menacées, ces images apparaissent alors comme des alternatives joyeuses et improvisées à l'imagerie médiatique implacable qui lui sert à la fois de fond documentaire et d'arrière-plan photographique. En utilisant des techniques traditionnelles et des matériaux primaires, de la laine tissée à la main pour ses tapis et une terre lentement filtrée pour ses pots, Suzanne Husky construit une œuvre dont les dimensions politiques et esthétiques sont fortement corrélées. Ici, elle renoue avec des pratiques artisanales qui ont su réagir à leur propre actualité, comme la céramique révolutionnaire en France ou les tapis de guerre afghans. Représenter des scènes de guerre n'étant pas seulement une solution pragmatique pour relancer une production, mais une solution poétique pour figurer des situations dramatiques et trouver les sucs digestifs nécessaires à leur survie. Ici comme ailleurs, la résistance est fragile et violente ; mais l'activisme possède malgré tout une force créatrice, comme dans le cas du *North Dakota Pipeline Protest*,



A

où les militants préfèrent le terme de *protectors* à celui de *protestors*, comme dans ces masques de grenouilles et d'oiseaux menacés, comme dans l'expression ZAD et une foule d'actions hors champ... Suzanne Husky propose, de cette actualité, une forme de digestion lente et douce au regard comme au toucher, dans un semblable élan créatif et joyeux !

### Woollen rug, clay pots and infernal bulldozers.

Dividing her time between San Francisco and France, Suzanne Husky developed, some fifteen years ago, a documentary praxis around lifestyles that propose lasting alternatives to the brief consumption/production/depletion cycle of stocks and resources. From her position as an observer and activist, today she is creating new representations of conflict involving environmental activism. At first glance colorful and floral,

her images often represent chaotic and dramatic situations: stable figures illustrate two camps with, on the one hand, a disparate throng of human beings and animals, and, on the other, a front of armed men, war machines, and building sites. Typical scenes of armed conflicts in threatened areas, these images thus appear like merry and off-the-cuff alternatives to the relentless media imagery acting both as documentary backdrop and photographic background. By using traditional techniques and primary materials—hand-woven wool for her rugs and slowly filtered clay for her pots—Suzanne Husky constructs an oeuvre with political and aesthetic dimensions that are powerfully correlated. Here, she links back up with craftsmanlike practices that have managed to react to their own actuality, like Revolution related ceramics in France and Afghan war rugs. For, depicting war scenes is not only a pragmatic solution for relaunching a production but also a poetic solution for depicting dramatic situations and finding the digestive juices necessary for their survival. Here as elsewhere, resistance is fragile and violent, but, in spite of everything, activism has creative strength. Much like with the *North Dakota Pipeline Protest*—where the militants preferred the term 'protectors' to that of 'protesters'—and with these masks of frogs and threatened birds, the expression ZAD (Zone to Defend), and a whole host of unseen actions. With this actuality, Suzanne Husky proposes a form of slow and gentle digestion for the eye as well as the touch, all in what seems a creative and joyful momentum.





A *La Noble Pastorale*, 2016, étude pour tapisserie,  
100×133×1 cm — Study for a tapestry,  
100×133×1 cm

B *Faïence ACAB*, 2015, faïence, 40×26×26 cm  
Earthenware, 40×26×26 cm

La caméra avance lentement, sans laisser les protagonistes s'exprimer, sortir du cadre ou s'effondrer. Semblant indifférente à ce qu'elle capture avec la certitude et la puissance d'un corps céleste, elle poursuit sa course, symbolisant en quelque sorte l'implacable élan du temps insaisissable, que l'on ne peut freiner. *Drop out Bodies* (2017) de Ludivine Large-Bessette s'élançe pour ne plus s'interrompre.

Diplômée de la Fémis et rodée aux techniques cinématographiques, elle donne à son médium une maturité et une puissance plastique qui sembleraient relever du modelage ou du dessin. Ses images expriment une force émotionnelle couplée à une sensation brute, entretenues par une relation très physique et incarnée entre l'image et le son. La caméra avance donc, emportant avec elle le spectateur absorbé par le dispositif. Celui-ci, immergé et obligé de faire sien la marche du temps, s'arrêtera à l'occasion sur les visages et les gestes des individus. Le destin est matérialisé par le regard, cet acteur voyeur, si déterminant pour l'artiste.

Les personnages sont frappés les uns après les autres, comme par hasard, et chutent. Une sorte de roulette russe que certains nommeraient « destin » vient donner tout son sens à la vie, à mesure qu'elle s'échappe des corps. Cette vie apparaît en négatif dans la réaction inquiète des vivants ou, au contraire, dans leur indifférence. Mais tous sont atteints par surprise, comme ces modèles de la série des *Men in the Cities* de Robert Longo, une référence que l'artiste assume volontiers. À la façon des danses macabres du Moyen Âge, connues

notamment par *Le Dit des trois morts et des trois vifs*, retranscrit depuis des poèmes dans des livres enluminés ou encore connu par des peintures murales datant du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, les morts s'imposent aux vivants, et nous ne savons plus, à la fin, qui envahit le monde de l'autre... La caméra semble alors incarner le rôle de la Faucheuse, unissant les morts comme les vivants dans cette ronde, sorte de vanité mobile.

La pesanteur du corps, des corps en dialogue, par leur seule gestuelle ou par la danse, constitue l'un des aspects les plus fascinants et les mieux maîtrisés du travail de Ludivine Large-Bessette, en particulier dans un autre film intitulé *Low* (2012) ou encore dans la superbe série photographique *Adaptation* (2015).



A

The camera moves slowly forward without wanting to take the time to let the protagonists express themselves, leave the frame, or collapse. Seemingly indifferent to what it captures, with the certainty and power of a celestial body, it carries on, in a sense symbolizing the relentless momentum of elusive time, which it cannot stop. Ludivine Large-Bessette's *Drop out bodies* (2017) thrusts ahead without being stopped.

A graduate of La Fémis—École nationale supérieure des métiers de l'image et du son—she is well-versed in film techniques and lends her medium a maturity and a plastic force seeming almost to originate from modeling or drawing. Her images express an emotional force combined with a raw physical sensation, both maintained by a very physical relation that are incarnated somewhere between image and sound. And so the camera moves forward, taking with it the viewer, who is absorbed by the resulting arrangement. The latter, immersed and obliged to adopt time's rhythmic march, only randomly stops at the faces and gestures of the individuals involved. Destiny is rendered material by the

gaze, that voyeur-actor so decisive for the artist. As if by chance, the characters are struck one after the other, and fall. As it escapes from the bodies, what some might call "destiny" lends all of its sense to life. This life appears in negative, in the anxious reactions of the living or, conversely, in their indifference. But all are taken with surprise, much like the models in Robert Longo's *Men in the cities*, a reference the artist readily assumes. In the fashion of those macabre dances dating back to the Middle Ages, known as the "Dit des trois vifs et des trois morts" ("The tale of the three quick and the three dead,") transcribed from poems in illuminated books or seen on 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> century wall paintings, the dead impose themselves on the living, and, in the end, we no longer know who is invading who's world. Thus, the camera seems to incarnate the role of the Grim Reaper uniting both the living and the dead in this round, a kind of moving still life.

By way of their body movements but also the dance, the weight of the body and of the bodies in dialogue represent one of the most fascinating and most skilfully mastered aspects of Ludivine Large-Bessette's work, in particular in another film titled *Low* (2012) and in the superb photographic series *Adaptation* (2015).

By way of their body movements but also the dance, the weight of the body and of the bodies in dialogue represent one of the most fascinating and most skilfully mastered aspects of Ludivine Large-Bessette's work, in particular in another film titled *Low* (2012) and in the superb photographic series *Adaptation* (2015).





A *Drop out Bodies*, 2017, répétition préparatoire, vidéo, avec le soutien de Domexpo, H.A.N.D. Preparatory rehearsal, video, with the support of Domexpo, H.A.N.D.

B *Adaptation #17*, 2015, impression jet d'encre sur Fine Art Baryté Hahnemühle (315 gr.) contrecollée sur dibond, 40×60 cm — Ink-jet print on Hahnemühle Fine Art barium paper (315g) glued on dibond, 40×60 cm

« Il faut imaginer Sisyphe heureux », conseillait Albert Camus. L'imaginer ainsi, jamais las de pousser la roche qui lui fut affectée à perpétuité. Les machinations de Pauline Lavogez nous y incitent, en tout cas : dans leurs boucles obsessionnelles, elles mettent à l'épreuve la matière autant que nos corps. Formée dans l'atelier de Jean-Luc Vilmoth à l'ENSBA, l'artiste conçoit des habitacles comme des pièges. Dans *Adieu tristesse* (2016), une plaque lourdement arrimée chute incessamment, produisant autour d'elle un brouillard de poudre blanche, bientôt dispersée. Même mouvement continu, obstiné, de cette hélice qui menace le visiteur, dès qu'il pénètre dans cette autre installation, intitulée *Au creux de la vague* (2015). Il faut aussi imaginer les machines heureuses, peut-être ? Pauline Lavogez répond sous forme de questions : « La machine ne serait-elle pas la rencontre entre le vivant et le mortel ? Peut-elle exercer sur nous des sentiments puissants ? La pense-t-on à notre image ? » Son ballet mécanique convoque, pour tenter d'y répondre, des actions simples et quotidiennes, autant que des éléments primitifs et des flux primordiaux. Objectif ? « Délivrer une énergie féroce au spectateur, une violence symbolique mettant en évidence une fragilité non dissimulée », confie l'artiste, qui met fréquemment son propre corps à l'épreuve dans ses performances filmées. Un visage qui doucement se noie, passant imperceptiblement du calme à la douleur dans la vidéo *Feu III* (2013) ; son corps plongé dans l'eau qui nage, nage, nage, semblant ne jamais pouvoir avancer et sortir du cadre (*Vu d'ici*, 2014). « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme », aurait conclu Albert Camus.

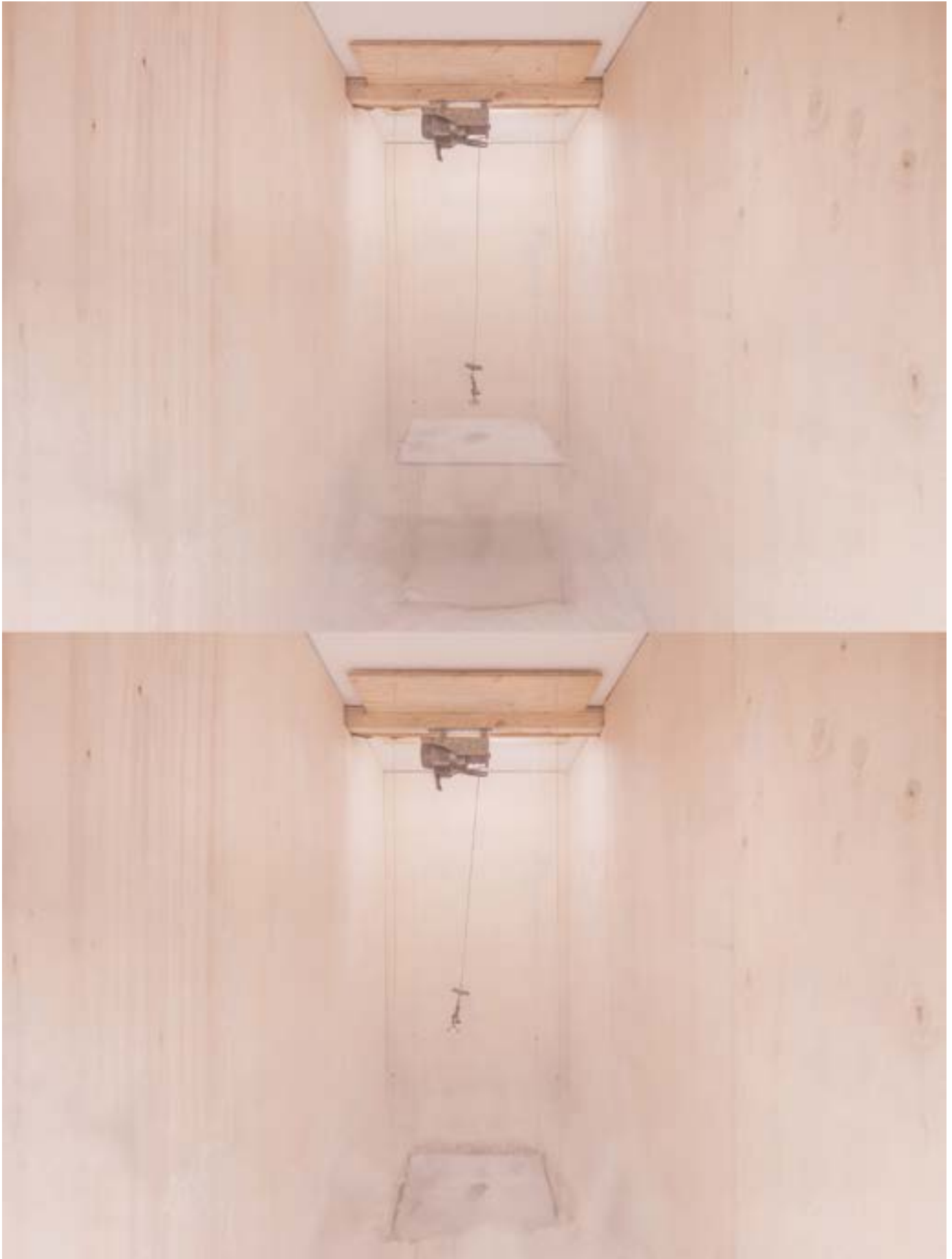


A

We must imagine Sisyphus happy, urged Albert Camus. Imagine him, also, never tired of pushing up the mountain, day in day out, that rock assigned to him for life. In any event, Pauline Lavogez's machinations prompt us to do as we are bid: in their obsessive loops, they put matter, as well as our bodies, equally to the test. Trained in Jean-Luc Vilmoth's studio at the National School of Fine Arts (ENSBA), the artist designs dwellings as traps. In *Adieu Tristesse* (2016), a heavily secured plaque falls over again and again creating a fog of white powder around it that is soon dispersed. It is the same continuous, stubborn movement of a propeller which threatens visitors as soon as they make their way into another installation titled *Au creux de la vague* (2015). Perhaps we must imagine machines to be happy, too? Pauline Lavogez replies in the form of questions: "Isn't the machine the encounter between the living and the mortal? Can it not wield powerful feelings over us? Do we think about it in our image?" Her mechanical ballet summons in order to try and answer these questions with simple everyday actions, but also with primitive elements and primordial flows. The purpose? "To deliver a fierce energy to the viewer, a symbolic violence (which highlights) an undisguised fragility," explains the artist, who frequently puts her own body to the test



85 in her filmed performances. A face gently drowning, shifting imperceptibly from calmness to pain in the video *Feu III* (2013); her body plunged into water and swimming, swimming, seemingly unable to go forward and leave the frame (*Vu d'ici*, 2014)... "It is the struggle towards the heights itself that is enough to fill a man's heart," is how Camus would have summed things up. would have summed things up.



B

A *Au creux de la vague*, 2015, installation, 500×460×1000cm — Installation, 500×460×1000cm

B *Adieu tristesse*, 2016, installation, 250×120×360cm — Installation, 250×120×360cm

Au cœur du travail protéiforme et performatif de Julie Le Toquin, on ne trouve aucune réponse, aucun axiome, mais la confrontation nette et précise, pleine d'humour et de tendresse, à des interrogations sur la mémoire aussi bien que sur l'identité.

Sa démarche artistique trouve son origine au moment de la mort de ses parents, alors qu'elle est tout juste adolescente. À partir de là, une obsession se met en place : celle de la conservation de sa propre histoire et de ses souvenirs. Ce constat et cette nécessité engendrent l'élaboration de processus d'archivage extrêmement rigoureux, précis, répétitifs : tout est conservé, noté, retranscrit dans des journaux intimes. De cette expérience de l'enfance et de cette pratique vitale se dégagent les grands thèmes qui structurent sa pensée et sa recherche en tant qu'artiste, sans jamais aucun pathos ni voyeurisme, mais bien plus dans une mise à distance empreinte de poésie.

Elle questionne ainsi le paradoxe de la mémoire et de l'oubli dans sa *Robe écriture #2* (2016), qu'elle porte et enlève à sa guise et sur laquelle elle a recopié à la main plusieurs années de ses journaux intimes. Ou comment à la fois s'approprier son histoire, conserver qui l'on est dans un geste archaïque ; et pouvoir se délester de son passé d'un geste, donner consistance à l'immatériel du souvenir pour mieux le ranger. Un peu plus tôt, elle avait engagé un processus similaire dans une performance autour de la transmission orale, intitulée *Confidence pour confidence* (en cours depuis 2014) : un contrat qui engage deux personnes à se porter garantes de la mémoire de la tranche de vie partagée.



À mi-chemin entre *La Vie possible* de Boltanski et les *Lettres de non-motivation* de Julien Prévieux, le geste de Julie Le Toquin, aussi poétique qu'absurde, se tourne vers des pratiques oubliées, qu'il s'agisse de l'écriture ou de la transmission orale. Le travail de la jeune femme ne se contente pas de positionner l'individu par rapport à son histoire, il relie son identité à la collectivité qui l'entoure dans une mise en dialogue littéraire et sensible de l'art et de la vie.

A



At the heart of Julie Le Toquin's multifaceted and performance work we find no answer, no axiom, but a clear and precise confrontation—full of wit and tenderness—of questions both about memory and identity.

Her artistic approach originated with the death of her parents when she was just a teenager. From then on, an obsession set in: that of conserving her own history and memories. This fact and this need gave rise to the development of extremely rigorous, precise, and repetitive archival processes. Everything is conserved, noted, transcribed in diaries. From this childhood experience—and vital activity—derived the major themes that have come to structure her thinking and her research as an artist, always without any pathos or voyeurism, but more with a distancing that is imbued with poetry. She thus questions the paradox of remembering and forgetting in her *Robe écriture #2* (2016), which she wears and removes as she sees fit, and on which she has copied by hand several years of diary entries. Or how to appropriate her history, conserve who one is in an old-fashioned gesture; but also, be able to offload one's past with a gesture, and lend consistency to the immaterial nature of memory, the better to store it. A little earlier on, she embarked on a similar process in a performance around oral transmission titled *Confidence pour confidence* (on-going since 2014): a contract which engages two people to be the guarantors of the memory of their shared slice of life.



Halfway between Boltanski's *La Vie possible* and Julien Prévieux's *Lettres de non-motivation*, Julie Le Toquin's gesture—as poetic as it is absurd—turns towards forgotten practices, be they to do with writing or oral transmission. The young woman's work is not content to position the individual in relation to his/her history, it connects him/her to the community surrounding him/her, using a sensitive and literary dialogue somewhere between art and life.

B

A *Inventaire de mes oublis*, 2016, performance, dimensions variables, 5'30" — Performance, dimensions variable, 5'30"

B *Robe écriture #2*, 2016, tissu, encre, dimensions variables — Fabric, ink, dimensions variable

# Jacques

Vit et travaille à Paris et Lille. Né à Tours en 1983. — Lives and works in Paris and Lille. Born in Tours in 1983. — www.loeuille.com

Une musique étrange couvre une voix off, tandis que les soubresauts d'une image hésitante vibrent des cahots d'une route désertique. La voix rappelle la fragilité des civilisations brillantes qui n'ont pu défier le temps. Ce paysage apocalyptique annonce la disparition du monde, tel que nous le connaissons, et cet homme tente de sauvegarder les savoirs de l'humanité, en construisant une structure souterraine destinée à abriter une bibliothèque.

À l'heure du tout-numérique et de cette confiance aveugle dans la sauvegarde de notre patrimoine et de notre mémoire dans les données informatiques, dont la conservation est pourtant aujourd'hui moins assurée encore que celle de la pierre ou même du papier, le film de Jacques Lœuille interroge les fondamentaux de la préservation de ce que nous sommes.

Dans son roman d'anticipation *La Machine à explorer le temps*, H.G. Wells imaginait que les humains, survivant à un cataclysme, étaient devenus incapables de comprendre ou même de respecter un tel héritage, qu'ils laissaient tomber en poussière. *An Optimist in Andalusia* (2012) montre, conjugué au futur antérieur d'une telle vision dystopique, le parcours et la solitude d'un homme dans son combat pour la sauvegarde de l'héritage culturel humain. Un mouvement musical lancinant vient ponctuer le film et régulièrement couvrir la voix des personnages interviewés, dénaturant la forme purement documentaire du film et accentuant l'étrangeté des propos.

Jacques Lœuille, selon un procédé que l'on retrouve dans certaines de ses œuvres, dépasse la forme documentaire, qui sert ici de prétexte à la mise en scène de l'angoisse.

C'est avec cette même ambiguïté – qui célèbre, à travers ces Don Quichotte modernes et singuliers, la conscience de soi au sein d'une aventure humaine aussi digne que fragile – que le jeune réalisateur affirme un style puissant et profond, construit sur une atmosphère stimulante d'étrangeté.



A

Strange music plays over a voice-over while the jerks and jolts of a hesitant image vibrate with the chaos of a deserted road. A voice reminds us of the fragility of dazzling civilizations which have not managed to defy Time. This apocalyptic landscape harbingers the disappearance of the world as we know it, and this man tries to safeguard the knowledge of humanity by building an underground structure designed to house a library.

In a totally digital age and time of blind trust in regards to conserving our heritage and memories in the form of computer data—whose preservation is today nevertheless more guaranteed than stone, or even paper—Jacques Lœuille's film questions the bases of the preservation of what we are.

In his science-fiction novel *The Time Machine*, H.G. Wells imagined that the human beings who survived a cataclysm had become incapable of understanding or even respecting such a heritage, which they allowed to turn into dust. *An Optimist in Andalusia* (2012) shows, in conjugation with the future perfect of such a dystopian vision, the itinerary and solitude of a man in his fight to safeguard human cultural heritage. A haunting musical movement punctuates the film and regularly plays over the voices of the characters interviewed, adulterating the purely documentary form of the film, and accentuating the strangeness of the idea.

Using a procedure which we find in some of his works, Jacques Lœuille goes beyond the documentary form, which is used here as a pretext for presenting the anxiety.

It is with this same ambiguity—which celebrates through these modern and unusual Don Quixotes the self-consciousness within a human adventure that is as dignified as it is fragile—that the young director asserts a powerful and profound style built upon a stimulating atmosphere of strangeness.



B



Le dessin du contour des pays visités par Ferdinand Makouvia Kokou constitue le point de départ de ces formes un peu baroques, faites de courbes et de contre-courbes en bois. Si la sculpture semble abandonnée ou fragmentaire, c'est qu'elle ne devient complète que dans la perspective d'une performance. L'artiste relie ces formes par des chambres à air afin de façonner une sorte de cocon, dans lequel il s'enferme. Des étirements et des rétractions viennent rythmer un mouvement troublant, comme une forme organique qui ne saurait opter pour une direction précise, sans rythme et tâtonnante. Au bout de quelque temps, l'artiste en émerge. Cette œuvre montre comment il s'approprie la matière d'une manière extrêmement personnelle. Son expérience et sa sensualité viennent transformer l'objet, à la façon non pas d'un sculpteur, mais d'un philosophe.

*J'ai gardé le réflexe* (2016) vient incarner la frontière dans tout son paradoxe et dévoile le contraste saisissant entre un environnement appréhendé physiquement (et donc approprié, ressenti, possédé) et sa représentation artificielle, mentale, politique, économique et légale, autant d'abstractions qui viennent dicter les contours de la réalité. L'artiste emploie les mots de « prison » et de « limites ». Cette sculpture-action intègre par ailleurs le geste d'abandon du cocon-prison, dont l'artiste émerge. Ce corps vertical, libéré de la forme, mais aussi de ses vêtements – comme pour en célébrer la fluidité et la puissance –, s'éloigne résolument, sans se retourner. Ce geste théâtral est une composante essentielle de la pièce, à la fois performance et sculpture, puisqu'elle reste au sol, telle une protection symbolique caduque ou une entrave à la liberté. *J'ai gardé le réflexe* devient alors une proposition politique et humaniste sur ce qui sépare réellement les individus. Une ligne imaginaire ? Ou bien les règles que les sociétés s'imposent et à partir desquelles les êtres finissent par s'identifier ? L'héritage des règles enregistrées, mais aussi définies et prescrites par la tradition (la culture, les arts, l'architecture, le poids de l'histoire, etc.), est encore plus sensible dans la petite



A

sculpture de 2016 intitulée *Azikipuivi* (« le petit tabouret africain »). Caractéristique de la force expressive et de la profondeur de l'œuvre du jeune artiste originaire du Togo, *Azikipuivi* semble évoquer, avec le caractère anxiogène du visage enfoncé dans le banc, ce poids de la tradition qui détermine les caractéristiques de l'identité à travers le groupe ou la société, avec la cécité et l'étouffement qui en résultent.



Ferdinand Makouvia Kokou's exploration of the drawing of countries' outlines is the starting point for these somewhat baroque forms made of wooden curves and counter-curves. If the sculpture seems abandoned or fragmentary, it is because it only becomes complete in the context of a performance. The artist links these forms using inner tubes in order to make a kind of cocoon in which he confines himself. Stretchings and retractions pace a disturbing motion—like an organic form unable to opt for a precise direction—without rhythm and groping. After a while, the artist emerges from it. This work shows the way in which Kokou appropriates matter in an extremely personal way. His experience and his sensuality transform the object, not in the manner of a sculptor but in that of a philosopher.

*J'ai gardé le réflexe* (2016) comes to incarnate the boundary in all its paradox, and reveals the striking contrast between a physically understood environment—and thus somewhere appropriated, experienced, and possessed—and its artificial, mental, political, economic, and legal representation: all abstractions which dictate the outlines of reality. The artist uses the words "prison" and "limits." This action-sculpture also showcases the cocoon-prison's gesture of abandonment, from which the artist emerges. This vertical body freed of form, but also of clothes—as if to celebrate its fluidity and power—moves resolutely away, without turning back. This theatrical gesture is an essential component of the piece—at once performance and sculpture—because it remains on the floor like a symbolic obsolete protection, but also like an obstacle to freedom. *J'ai gardé le réflexe* thus becomes a decidedly political and humanist proposal about what really separates people. An imaginary line?



Or perhaps, rules societies impose, which up being used by human beings as a way of identifying themselves? The legacy of recorded rules, but ones also defined and dictated by tradition (culture, the arts, architecture, the weight of history...) are even more perceptible in the small 2016 sculpture entitled *Azikpuivi* (small African stool). Typical of the expressive power and depth of the work of this young artist, originally from Togo, *Azikpuivi* seems—with the anxiety-provoking character of a face driven into a bench—to evoke the weight of tradition, which imposes and determines the features of identity, through the group, or alternatively, society, with all the blindness and suffocation which result therefrom.

Les œuvres de Manoela Medeiros frappent par la subtilité de leur rapport à l'espace, dont elles semblent être les plaies poétiques et mélancoliques. Loin d'un esprit pop, de l'arrachage des affiches et des calembours visuels créés par la juxtaposition des lambeaux d'affiches de Mimmo Rotella ou de Jacques Villeglé, les fragments arrachés et rassemblés sur ces châssis de plâtre proviennent de murs réels : ce sont des vestiges collectés dans des bâtiments abandonnés. Prélèvement ou biopsie de gravats, cette archéologie de l'habitat exploite la poussière et le résidu, mettant simultanément en évidence présence et absence des occupants successifs.

Sa pratique artistique applique parfois cette méthode de l'écaillage à des formes et à des éléments géométriques en dialogue direct avec un angle, une surface ou encore un recoin d'architecture. Ces « déplacements d'espace » semblent matérialiser une méthode de collecte des couches de poussière accumulées par le temps.

Le spectateur est inconsciemment familier de cette tendance à vouloir sauver les traces du passé, indépendamment de la disparition inéluctable et programmée du bâti. Le travail de Manoela Medeiros n'est d'ailleurs pas sans rappeler la dépose des fresques anciennes,

et les teintes de ses compositions accidentelles, la beauté fanée des luxuriantes ordonnances antiques. Les peintures murales des villas romaines, rassemblées dans les musées, ne sont pas même l'ombre de ce qu'elles ont été, et la dimension archéologique du travail de Manoela Medeiros semble relever d'une même tendance performative à vouloir combattre le temps : une démarche fastidieuse, bien qu'invisible, dont l'absurdité semble renforcer la force poétique. Le champ lexical de la ruine est d'ailleurs celui que l'artiste privilégie pour titrer ses œuvres : *Hiatus* (2015) ou *Déplacement d'espace* (2015) mettent en évidence la notion d'absence. L'action semble ici située dans un temps qui succède à l'humanité ou dans une architecture résiduelle, appelée elle aussi à disparaître.

Manoela Medeiros's work is striking for the subtlety of its relation to space, in which it seems to be a poetic and melancholic wound. Well removed from Mimmo Rotella's and Jacques Villeglé's Pop spirit of torn off posters and visual puns created by the juxtaposition of bits of posters, the torn fragments put back together here on these plaster frames are real fragments of walls, debris collected in abandoned buildings. As a sampling or a biopsy of rubble, this archaeology of a habitat makes use of dust and fragments, simultaneously highlighting the presence and absence of successive occupants.

Her art praxis sometimes applies this method of scaling to forms and elements in direct dialogue with a corner, a surface, or an architectural recess. These "movements of space" seem to want to give material form to the layers of dust that accumulate over time.

The viewer is subconsciously familiar with this tendency to want to save traces of the past, independently of the unavoidable programmed disappearance of all built things. Manoela Medeiros's work incidentally also calls to mind the removal of archaeological frescoes, and the colors of their accidental compositions, the faded beauty of luxuriant antique compositions. The mural paintings of Roman villas brought together in museums are not

even a shadow of what they once were, and the archaeological dimension of Manoela Medeiros's work seems to stem from a similar performative tendency to want to fight time: a tiresome approach, though invisible, whose absurd nature seems to heighten its poetic strength. The lexical field of the ruin is also the one favored by the artist when titling her works. *Hiatus* (2015) and *Déplacement d'espace* (2015) shed light on the notion of absence. The action here seems situated in a time after humanity, or that of a residual architecture also summoned to disappear.



A



A *Hiatus*, 2016, excavation murale et plâtre, 160×5 cm  
Wall excavation and plaster, 160×5 cm

B *Ruine #1*, 2016, peinture, enduit et excavation, 212×141 cm — Painting, plaster and excavation, 212×141 cm



## Portrait du fétiche au jardin

Dans les installations immersives de Florian Mermin, la lisière entre intérieur et extérieur est brouillée : l'intérieur s'ouvre au regard du public et du visiteur. D'intime, il devient partagé : on entre à l'intérieur de la conscience de l'artiste, il nous ouvre son intériorité. Lieu traditionnellement fermé, le jardin est vu comme une création de l'esprit, une projection mentale. Créant des espaces dans lesquels s'accumulent de multiples formats et matériaux, l'artiste travaille en parallèle céramique, fer forgé, objets trouvés, plantes naturelles ou factices, vivantes ou mortes...

Évocation des « rustiques figulines » de Bernard Palissy – céramiques vernissées et utilisées pour les ornements de grottes dans les jardins et dans des plats, décors originaux à partir de moulages de plantes, de coquillages et d'animaux –, les céramiques de Florian Mermin semblent aussi provenir du monde trouble d'un Tim Burton. Tel pot de lierre grimaçant n'est-il pas revenu nous hanter ? Le feu à l'œuvre pour ses sculptures en céramique semble relever d'un sacrifice rituel, quand ses œuvres montrent à la fois l'agrégat informe et la matière délicatement ciselée, permettant à un insecte minimal en métal de croiser un bouquet de roses baroque.

L'artiste revisite, à sa manière toute personnelle, le mobilier de jardin, en le détournant ; il recouvre le sol de terreau et les murs de vert céladon. Ici, les humains ont disparu, mais ne sont jamais loin, présents sous diverses formes *via* des sculptures anthropomorphes



A

qui viennent inquiéter le visiteur. L'esthétique de Florian Mermin relève de l'inquiétante étrangeté, chère à Freud, où le beau et l'informe, le domestique et l'inconnu, dialoguent. Ses œuvres sont autant de masques, de totems ou de monuments dédiés aux créatures disparues. C'est une ode à la nature – une nature vénéneuse, dangereuse, qui donne, mais qui peut aussi reprendre...



## Portrait of the fetish in the garden

95 In Florian Mermin's immersive installations, the boundary between inner and outer is blurred: the inner opens onto the eye of the public and visitor. At first intimate, it then becomes shared: we enter the artist's consciousness, and he allows us into his inner-world. Traditionally, the garden is an enclosed place. In the artist's installations, the garden is seen as a creation of the mind, a mental projection. Creating spaces where many different formats and materials are accumulated, he simultaneously works with ceramic, wrought iron, found objects, as well as natural and artificial plants, living and dead alike...

Evoking Bernard Palissy's "rustic figulines"—varnished ceramics used as ornaments in gardens' grottoes, in dishes as decorations based on casts of plants, shells and animals—Florian Mermin's ceramics also seem to come from the obscure world of Tim Burton. Has this grimacing pot of ivy not come to haunt us? The fire at work for his ceramic sculptures seems to come from a ritual sacrifice, while his work conjures up both shapeless aggregate and finely chiseled matter, enabling a tiny metal insect to cross a baroque bunch of roses.

In his own very personal way, the artist revisits garden furniture by appropriating it, covering the ground with soil and the walls with pale green. Here, human beings have disappeared but they are never far away, present in different forms by way of anthropomorphic sculptures which come to worry visitors. Florian Mermin's aesthetics stem from an "uncanniness" dear to Freud, where the beautiful and the shapeless, the domestic and



the unknown, are in dialogue. His works are masks, totems, and monuments to vanished creatures. His œuvre is an ode to nature—a poisonous, dangerous nature—which gives, but may also take back.

B

Dessiner comme on respire le monde, comme on s'ouvre à l'autre... La pratique de Marianne Mispelaère peut sembler solitaire, plaisir singulier du dessin qui met le corps à l'épreuve du temps qui passe, de la fatigue, et qui se resserre sur lui-même. Mais, dans leur réalité performative, ces gestes humbles, relevant de la cérémonie intime, s'offrent comme un dialogue avec le visiteur et l'actualité de la planète. Cet alphabet qu'elle crée en négatif, *via* le manque, le vide engendré par les silhouettes de chaque lettre (*Autodafé*, 2016), ou cette espèce de sismogramme qu'elle produit en direct, ligne errante évoquant son dialogue avec autrui (*Conversation*, depuis 2011), sont comme une main tendue vers l'autre : cette main qu'elle s'acharne à strier de stylo-bille pendant la performance *No Man's Land* (2014–2016), avant de reporter ces traces sur une feuille. Qu'il se porte à l'échelle 1:1, pour se déployer dans l'espace en vis-à-vis du regardeur, ou qu'il s'astreigne au format A4, en l'épuisant d'actions simples (le courber d'un pinceau mouillé, le plier ou le déchirer, le trouser ou le brûler), son dessin est constamment dans ce double mouvement, en tension entre abstraction et conversation. Ainsi de cette feuille de papier que l'artiste a abandonnée, sur un arbre, à l'érosion du temps et du vent, comme si elle pouvait, « à la manière d'un attrape-rêve attrapant les mauvais rêves », recevoir l'empreinte des événements en cours au loin, en l'occurrence le Printemps arabe, qui donne son titre à l'action. Une façon de se mettre à l'écart du monde, loin du flux de ses images, sans rompre tout lien pour autant.



A

97 Drawing the way one breathes in the world, the way one opens up to the other... Marianne Mispelaëre's praxis may seem solitary, that special pleasure of drawing which subjects the body to the ordeal of time passing, of tiredness, as it closes in on itself. But in their performative reality, these humble gestures, which stem from this intimate ceremony, are offered like a dialogue with the visitor and with the current state of the planet. The alphabet which she creates in negative by way of things missing, this void created by the shapes of each letter (*Autodafé*, 2016), and the kind of seismograph she produces live, an erratic line conjuring up her dialogue with someone else (*Conversation*, since 2011), are like a hand out towards the other: a hand which she doggedly streaks with a ballpoint pen during the performance *No Man's Land* (2014–2016) before transferring its traces onto a sheet of paper. Whether it is made on a 1:1 scale in order to be developed in a space opposite the onlooker, or whether it is restricted to the A4 format, by exhausting it with extremely simple actions (curving it with a wet brush, folding it or tearing it, making holes in it or burning it), her drawings constantly partake in this twofold motion, this state of tension between abstraction and conversation. Much like on this piece of paper, which the artist has left on a tree to be eroded by time and wind, as if it could “in the manner of a dream-catcher catching bad dreams” let itself be imprinted by events going on faraway, here, the *Arab Spring*, which inspires the title. A way of distancing oneself from the world—far from the flux of its images—but nevertheless not breaking any bonds.



B

A *Newspaper*, 2013, série de 5 affiches (photographies), 120 × 176 cm, réalisée grâce au programme AIR Nord Est à la Kunsthalle de Mulhouse — Series of five posters (photographs), 120 × 176 cm, produced through the AIR Nord Est programme at the Kunsthalle in Mulhouse

B *Mesurer les actes*, 2015, dessin, action performative de dessin (encre de chine sur mur), dimensions variables, action performative n° 5 du 7 mars 2015, 416', galerie du Théâtre de Privas — Drawing performance (Indian ink on wall), performance n°05 of 7 March 2015, 416', Galerie du Théâtre in Privas

« On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire, comme on réécrit l'histoire. » Ji-Min Park semble avoir fait sienne cette pensée empruntée au *Sans soleil* de Chris Marker. Ses œuvres, qui prennent principalement la forme d'installations, de peintures et de vidéos, naissent de l'exploration de son vécu et des émotions qu'il charrie, avec pour objectif d'étendre ce senti intime à la dimension de l'histoire collective. L'artiste puise les sujets de ses peintures parmi deux corpus photographiques distincts : d'une part, des clichés liés à des moments simples et heureux de son enfance en Corée du Sud, la figurant seule ou en compagnie d'autres personnes ; d'autre part, des photographies dont elle est l'auteure, prises au cours de moments anodins de sa vie actuelle, en France. Soit de l'autrefois le plus bouleversant au quotidien le plus anecdotique. Se plongeant dans la puissance signifiante de ses images-sources, jamais montrées, Ji-Min Park en extrait des détails qu'elle transpose sur la toile, en les agrandissant. Ce changement d'échelle participe d'une entreprise de « dé-figuration », accentuée par des jeux d'effacements successifs et par l'emploi, à certains endroits, d'une peinture à l'huile très diluée. L'évanouissement de la représentation dans la matière même semble suggérer une forme de délitement de la mémoire, le geste pictural élaborant ainsi une dialectique de la déconstruction et de la reconstruction du mille-feuille de sens présent dans chaque image-source.



A

Au Salon de Montrouge, ce passage de la figuration d'événements personnels à la création de formes abstraites, dégagées de leur contexte autobiographique, s'actualise également par l'éclatement et la mise en volume d'une image au sein de ce qui pourrait s'apparenter à un « autel aux souvenirs morts ». Empruntant sa forme au *bong an dang* coréen (columbarium accueillant les urnes cinéraires et certains souvenirs placés en hommage aux défunts), l'installation présentée met en relation plusieurs détails peints et des objets inspirés d'une photographie de son enfance.

“We don't remember, we re-write memory, the way people re-write history.” Ji-Min Park seems to have adopted this thought as her own, one borrowed from Chris Marker's *Sans Soleil*. Her works, which mainly take the form of installations, paintings, and videos, come into being from the exploration of her experience and the emotions it carries within her, with the goal of extending this private feeling to the dimension of collective history. The artist draws the subjects of her paintings from among two distinct bodies of photographic work: on the one hand, photos linked to simple and happy moments of her childhood in South Korea, depicting her either alone or with other people; on the other hand, photographs taken by her during trivial moments of her present-day life, in France. Namely, from great upheavals of bygone times to the most anecdotal of daily rounds. By plunging into the meaningful power of her source-images, never shown, Ji-Min Park extracts from them

details she transposes onto her canvas and therefore enlarges. This switch of scale is part of an endeavour involving “de-figuration,” accentuated by interplays of successive erasures and the use of very diluted oil paint in certain places. The disappearance of representation in the very paint seems to suggest a form of memory splitting, with the pictorial gesture thus developing a dialectic of deconstruction and reconstruction of the multi-layered meaning present in each source-image. At Montrouge, this shift from the depiction of personal events to the creation of abstract forms—separated from their autobiographical context—is also actualized through the smithereneing of an image and its volume created within what might be likened to an “altar to dead memories.” In borrowing its form from the Korean “Bong an Dang,” a columbarium's funeral urns, and certain memories placed in homage to the deceased, the installation on view thus links several painted details and objects inspired by a photograph of her girlhood.





A *Sans titre*, 2016, huile sur toile, 75×60 cm  
Oil on canvas, 75×60 cm

B *Sans titre*, 2016, huile sur toile, 196×136 cm  
Oil on canvas, 196×136 cm

Lucie Planty émet, à propos des images, certaines hypothèses que des processus minutieusement documentés tentent de démontrer. Nourrie de la culture dite « post-Internet » et cherchant à réinvestir les champs de la prospection virtuelle par la matérialité de ses recherches, elle détermine des protocoles de resurgissement ou de recréation d'« images manquantes ». Conçue à la fois comme processus créatif et œuvre en soi, l'investigation se double d'un ensemble de contraintes, dont l'Oulipo a rappelé le rôle d'amorce créative. L'artiste tente d'épuiser ses sujets : lectures exhaustives et voyages pour retrouver la trace des *Deux Dames vénitiennes* de Vittore Carpaccio et récit de cette quête. Le temps distendu de l'analyse et des trajets reconstitue en négatif une image de l'œuvre plus palpable que l'œuvre elle-même. Ce travail n'échappe pas à une part fictionnelle, dont l'empreinte sur la substance documentaire absout le risque des impossibles retrouvailles.

Allant jusqu'à la substitution d'œuvres à celles qui ont disparu, *La Collection particulière* (2016), élaborée avec un copiste à partir des archives des œuvres spoliées pendant la Seconde Guerre mondiale, reconstitue un patrimoine d'après des mentions lacunaires. Plus qu'une mémoire de la pièce disparue – qu'avait explorée Sophie Calle dans *Tableaux dérobés* –, c'est d'une *apparition* qu'il s'agit, phénomène au nom mystique pour un travail qui, s'il ne touche pas aux questions de sainteté des images ni d'iconoclasme, prélève, dans ces pratiques dogmatiques de sélection ou destruction des images, des stratégies contribuant à leur conférer, au milieu des flots discontinus dont elles sont extraites et malgré leur authenticité douteuse, une vibrante aura.



A

Where images are concerned, Lucie Planty puts forward certain hypotheses which painstakingly documented processes attempt to demonstrate. Nurtured by what we call post-Internet culture and trying to reuse areas of virtual exploration through the material nature of her research, she designs the reemergence and recreation of “missing images.” Seen both as creative process and work per se, the investigation is informed by a set of restrictions, whose role as creative fuse is similar to the Oulipo. The artist attempts to exhaust her subjects: comprehensive readings and journeys to come back upon the trace of Vittore Carpaccio’s *Two Venetian Ladies*, and a narrative of this quest. The distended time of the analysis and the journeys reforms, in negative, an image of the work that is more tangible than the work itself. This work cannot eschape a fictional portion, whose imprint on the documentary substance does away with the risk of impossible finds.

Going as far as replacing works that have disappeared, *La collection particulière* (2016), developed with a copyist based on the archives of works plundered during the Second World War, re-creates a heritage based on incomplete references. More than a memory of the vanished piece—which Sophie Calle explored in *Tableaux dérobés*—what we have here is an *apparition*, a phenomenon with a mystical name for works which, while may not deal with questions about the holiness of images or iconoclasm, delve into these dogmatic practices of image-selection and image-destruction, lending them, through their strategies and schemes, a vibrant aura in the midst of the discontinuous flows they are taken from, and this despite their dubious authenticity.



B

A *La Collection particulière* [à gauche : Robert Hermann Sterl (1867–1932), *Portrait de Guido Mengel*, 1929, format inconnu, peinture à l’huile sur toile, date et lieu de la disparition : 1945, copie Van Der Linden, Lucie Planty, 2016; à droite : artiste inconnu (école italienne, florentine), *Magdalene*, date de réalisation inconnue, 63 × 47 cm, peinture sur bois de peuplier, date et lieu de la disparition : inconnu, c.1939–1945, copie Van Der Linden, Lucie Planty, 2016], 2016, peintures, dimensions variables [left : Robert Hermann Sterl (1867–1932), *Portrait of Guido Mengel*, 1929, format unknown, oil paint on canvas, date and place of disappearance: 1945, copy Van Der Linden, Lucie Planty, 2016; right: artist unknown (Italian school, Florentine), *Magdalene*, date of execution unknown, 63 × 47 cm, paint on poplar wood, date and place of disappearance: unknown c.1939–1945, copy Van Der Linden, Lucie Planty, 2016], paintings, dimensions variable

B *La Collection particulière* [Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), *Vieil Homme blanc barbu avec turban*, date de réalisation inconnue, 33 × 24 cm, peinture sur bois de hêtre, date et lieu de la disparition : inconnu, c.1939–1945, copie Van Der Linden, Lucie Planty, 2016], 2016, peinture, dimensions variables — [Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), *Bearded old White Man with Turban*, date of execution unknown, 33 × 24 cm, paint on beech wood, date and place of disappearance: unknown c.1939–1945, copie Van Der Linden, Lucie Planty, 2016], painting, dimensions variable



Ludvig Sahakyan, auteur d'installations et de performances, nie la *tabula rasa* aristotélicienne, tout étant question de « recommencement, trans-formation et trans-mission ». Sa pratique performative, en particulier, intègre des gestes familiers, dont la répétition jusqu'au-boutiste mène à l'incident. Monter un escalier (*Escalier #2*, 2014), ouvrir une porte (*La Porte #1*, 2014) : situations ordinaires, sauf que, construits par l'artiste, ces édifices sont assez sommaires pour tomber ou ne mener nulle part. L'important n'est pas la porte ni le fait de l'ouvrir, mais l'idée de la porte, éprouvée jusqu'à l'absurde.

*Ordet* relève d'un dessein plus complexe : l'artiste fabrique un sol en briques, se place en son centre et bâtit un édifice de plus en plus étroit et haut, en ramenant vers lui les briques. En référence au film éponyme de Carl Theodor Dreyer, il rappelle cette tirade du mystique Johannes : « Je bâtis des maisons, mais personne ne les habite. Les gens préfèrent construire la leur, même quand ils ne savent comment faire. » Par cette image du foyer dressé autour de soi comme une muraille, il suggère la réversibilité d'un sol devenu mur, selon le désir de son occupant et selon la « marge de manœuvre<sup>1</sup> » évoquée par Walter Benjamin au sujet de ces « objets précieux » de la maison, qui se transforment pour remplir de nouvelles fonctions.

Cette mutabilité des objets touche aussi à leur érosion ou à leur dérive. L'eau emporte la branche sciée par l'artiste et l'artiste avec elle (*On the Seashore of Endless Worlds, Children Play*, 2011) ; la pluie efface les images peintes sur les tapis (*The Carpet*, 2014,



A

et *Le Jardin suspendu*, 2016) et décompose un autoportrait fait en sucre (*Untitled*, 2013). Face à l'irréversible du temps, que le cours d'eau métaphorise et qui arrache à toutes choses la certitude de leur apparence, Ludvig Sahakyan construit un abri orné de fragments d'oiseau (*Nid*, 2017) et entrecoupé de branches, dont l'accumulation crée un nid, refuge autour duquel il ne faut cesser de tourner, et de tourner, pour en reconstituer la part manquante.

1 — « Dans la maison où il n'y a pas de lit est précieux le tapis avec lequel l'habitant se couvre la nuit, dans la voiture qui n'a pas de rembourrage, le coussin que l'on pose sur son dur châssis. Mais, dans nos maisons bien équipées, il n'y a pas d'espace pour ce qui est précieux, parce qu'il n'y a pas de marge de manœuvre pour ses services. » (Walter Benjamin, « De l'espace pour ce qui est précieux », *Images de pensée*, Christian Bourgois, 1998, p. 189.)



Ludvig Sahakyan—who makes installations and puts on performances—rejects the Aristotelian *tabula rasa*, because everything is a matter of “starting over, transformation and transmission.” In particular, his performative praxis incorporates familiar gestures, which, when insistently repeated, lead to accidents. Walking up a stairway (*Escalier #2*, 2014), or opening a door (*La porte #1*, 2014): ordinary situations, except that, when constructed by the artist, these edifices are rudimentary enough to fall over or lead nowhere. The important thing is neither the door nor the fact of opening it, but the idea of the door taken to absurd limits. *Ordet* stems from a more complex design: the artist creates a floor using bricks, places himself in the middle of it, and builds an ever narrower and taller edifice by bringing the bricks to him. As a reference to Carl Theodor Dreyer’s eponymous film, we are reminded of that tirade by the mystic Johannes: “I build houses, but nobody lives in them. People prefer to build their own, even when they don’t know how.” Much like an image of the home rising up around you like a wall, it suggests the reversibility of a floor that has turned into a wall in accordance with its occupant’s desires, the “margin of manoeuvre” referred to by Walter Benjamin with regard to those “precious” objects in the house which are transformed to fulfil new functions.<sup>1</sup>



The changeability of objects also has to do with their erosion or drift. Water carries away the branch sawn by the artist and the artist with it (*On the seashore of endless worlds, children play*, 2011), rain wipes out images painted on carpets (*The carpet*, 2014 and *Le jardin suspendu*, 2016) and breaks down a self-portrait made with sugar (*Untitled*, 2013). Faced with the irrevocable quality of time, which the water renders metaphorical, and, which removes the certainty of appearance from all things, Ludvig Sahakyan constructs a shelter decorated with bits of birds (*Nid*, 2017), interspersed with branches which, when accumulated, create a nest, a refuge around which we have to walk again and again, in order to re-create the missing part.

1 – “In the house, which has no bed, there is the rug with which the inhabitant covers himself each night; in the cart, where there is no upholstery, the cushion you set on its hard planking is precious. In our well-appointed houses, however, there is no space for precious objects, because there is no scope for their services.” Walter Benjamin in *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 189.

A *Le Jardin suspendu*, 2016, pâte à pain, gouache, 150×100 cm — Bread dough, gouache, 150×100 cm

B *Hovin (détail)*, 2017, bois, gouache  
Wood, gouache

B

La terre, le flux, le temps, l'eau... Linda Sanchez convoque, dans son travail, les plus primordiaux des éléments, sans les envisager pour autant de façon symbolique ou écologiste. Elle agit en naturaliste, plutôt. Mais c'est à chaque fois pour aboutir à la plus inattendue des métamorphoses ou des expériences! L'eau, elle la dirige en chef d'orchestre respectueux des improvisations de ses solistes, la guidant dans sa chute au fil d'une grille d'acier ou la filmant en gouttes fuyantes, sans cesse recomposées, tour à tour animales, timides, sauvages ou prévisibles, en une forme cellulaire toujours renouvelée. Car l'artiste sait provoquer savamment le mouvement du moindre fluide. Si bien que l'on peut rester des heures devant cette captation des processus les plus sophistiqués de la physique terrestre, où s'entrecroisent les questions de permanence et d'impermanence. Nature à l'œuvre, aussi, quand elle tente de maîtriser le fil de l'araignée, en le tendant sur des clous. Et la terre, glaise ou sable? Elle l'arrache à son état originel, la transforme en pellicule, en observe les mouvements d'érosion... C'est aussi le temps qu'elle ausculte et qu'elle invite, quand elle scanne les fines lamelles d'un tronc d'arbre pour les imprimer en feuilleté sur un énorme livre; mais aussi quand elle récolte toutes sortes d'objets envahis de cette mousse verte qui, dans la nature, dit le temps qui passe; ou quand elle soumet des centaines de feuilles blanches à un équilibre précaire, victime du moindre souffle ou du mouvement des visiteurs. De l'eau, de la terre ou de la feuille ainsi exploitées, le résultat peut finalement se résumer à la Beckett: essayer encore, chuter encore, chuter mieux.



A

Earth, flux, time, water... In her work, Linda Sanchez summons up the most primordial of elements, yet without seeing them in a symbolic or ecological way. Rather, she acts as naturalist. But each time, this culminates in the most unexpected metamorphosis and experience. Water, she leads like a conductor, respectful of the improvisations of her soloists, guiding it in its fall down a steel grid, or filming it in fleeting drops forever being put back together again, which become turn by turn animalistic, timid, wild, and predictable in an incessantly renewed cellular form. This because the artist knows how to shrewdly cause the movement of the slightest fluid. To such an extent, that one can stay for hours in front of her capturing of the most sophisticated terrestrial physics processes, where issues of permanence and impermanence overlap. Nature is also at work when she tries to master a spider's thread, by stretching it over nails and the earth, clay or sand. She wrenches it from its original state, turns it into film and observes movements of erosion. There are also times when she listens and invites, when she scans the fine slivers of a tree trunk to imprint them in layers in a huge book; but also, when she gathers all sorts of objects invaded by the green moss, which, in nature, expresses time passing, or when she subjects hundreds of sheets of white paper to a precarious equilibrium, victim of the slightest breath or movement of visitors. The result of water, earth, and sheets of paper used thus may finally be summed up by Beckett: try again, fail again, fail better.



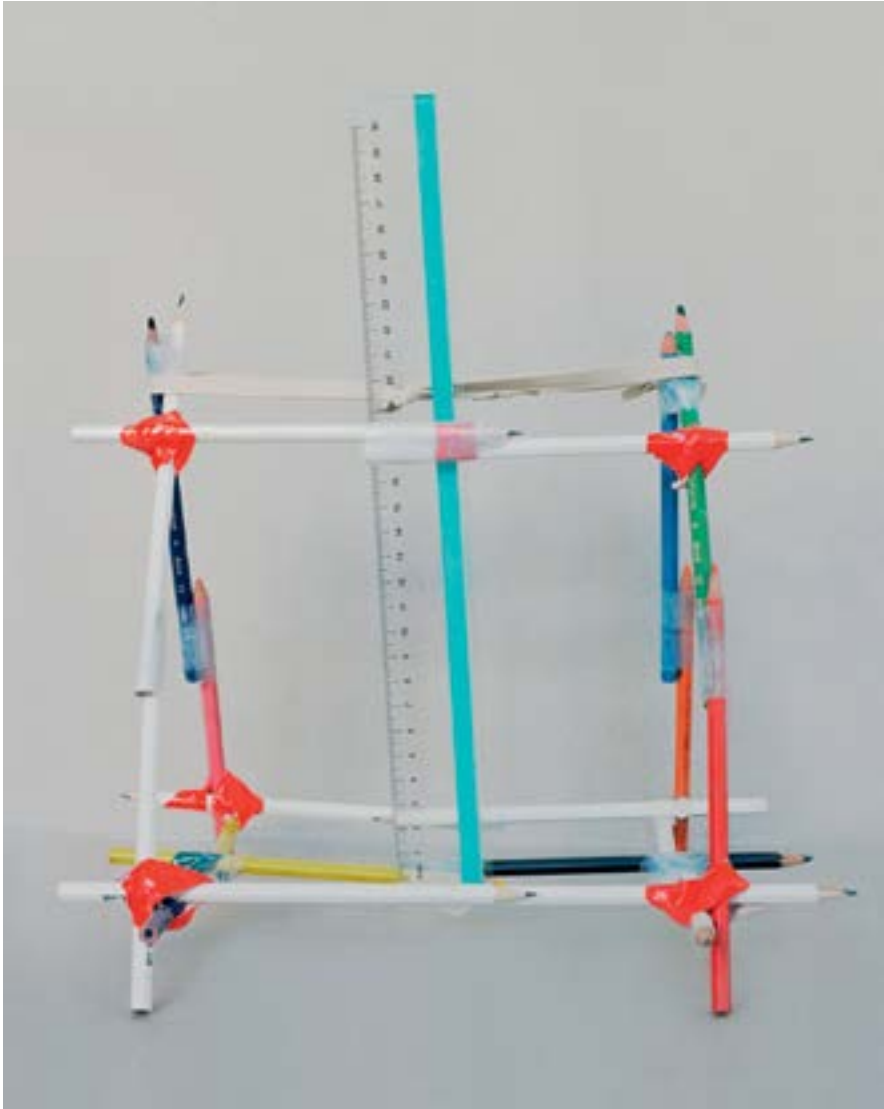
A *Colonie*, 2017, éléments divers colonisés par du lichen jaune, dimensions variables — Various elements colonized by yellow lichen, dimensions variable

B *Tissu de sable*, 2006, sable, colle néoprène, dimensions variables — Sand, neoprene glue, dimensions variable



Louise Siffert réalise des performances au sein de dispositifs sculpturaux qui autorisent la manipulation d'objets comme supports pour raconter des histoires. Si tout ce qui s'y dit est vrai et relève du bon sens, le ton décalé, légèrement professoral ou volontairement naïf, renforce le caractère absurde de ses développements logiques. Ses analyses de situation sont calquées sur les théories contemporaines du *management* et, particulièrement, sur la pyramide de Maslow, du nom de ce sociologue américain célèbre pour son schéma de hiérarchisation des besoins, ayant servi aussi bien au *marketing* qu'à la gestion des ressources humaines. Si l'esprit et les références sont récurrents dans ce travail, il change de registre et de sujet à chaque projet, incluant le public *via* des performances collectives, des mises en scène avec interprètes ou des démonstrations du type « physique amusante ». À partir de recherches sur des phénomènes plus ou moins scientifiques, sa pratique relève du partage de connaissances, mais transformées et dévoyées. Au Salon de Montrouge, l'artiste propose une réactivation de son *Centre des organisations positives*, un bureau performatif autour duquel différentes personnes peuvent prendre place. Bien-être, motivation au travail, développement personnel, sont au cœur de cet espace d'échange, dont des activations précédentes sont présentées en vidéo. Cette entreprise fictive de *coaching* mime avec malice l'univers

de la bureautique, qui, sous son allure pacifique et *cosy*, est aussi vecteur d'angoisse et de violence. Cette esthétique tertiaire adresse une discrète critique aux économies dématérialisées du savoir, qui envahissent aujourd'hui le monde de l'entreprise, mais aussi celui de l'art – les deux domaines partageant de plus en plus les mêmes idéologies, pour ne pas dire les mêmes formes. Appendices du capitalisme tardif, ces discours psychologisants et moralement troubles, entre *New Age* et course au profit, sont replacés par Louise Siffert au cœur de leur vanité théâtrale, entre tragédie pathétique et comédie, en montrant comment l'exacerbation d'une positivité impérieuse tente de contrebalancer l'accroissement de la violence à l'œuvre dans le monde économique.



A



Louise Siffert puts on performances within sculptural arrangements permitting the manipulation of objects as props for telling stories. Everything that is said is true and grounded in common sense. The offbeat tone—slightly professorial and deliberately naïve—heightens the absurd nature of her logical developments. Her analyses of situations are copied onto contemporary management theories. In particular, the Maslow pyramid, named after that American sociologist famous for his hierarchic diagram of requirements, and used as much for marketing as for human resource management. If the spirit and references are recurrent in the work, they strike a different chord and subject with every project, including the public, by way of collective performances and staged presentations with amusing physical performers and demonstrations. Based on research into more or less scientific phenomena, her praxis stems from sharing knowledge—though always a transformed and perverted knowledge. At Montrouge, the artist is proposing a rekindled version of her “Center of positive organizations,” a performative bureau around which different people can be involved. Well-being, work motivation, and personal development lie at the heart of this area of exchange, whose earlier activity is presented on video. This fictional coaching enterprise mischievously copies the bureaucratic world, which, beneath its peaceful and cozy appearance, also conveys anxiety and violence. The tertiary aesthetic discreetly critiques economies relieved of knowledge which are today invading the corporate world, as well as the art world—with both domains sharing increasingly the same ideologies, if not the same forms.



Like appendices of late capitalism, these psychologically-oriented and morally confused forms of discourse—somewhere between New Age and bottom line—are replaced by Louise Siffert at the heart of their theatrical futility: between pathetic tragedy and comedy, which portrays how the exacerbation of an imperious positivity is trying to counterbalance the growth of a violence at work in the economic world.

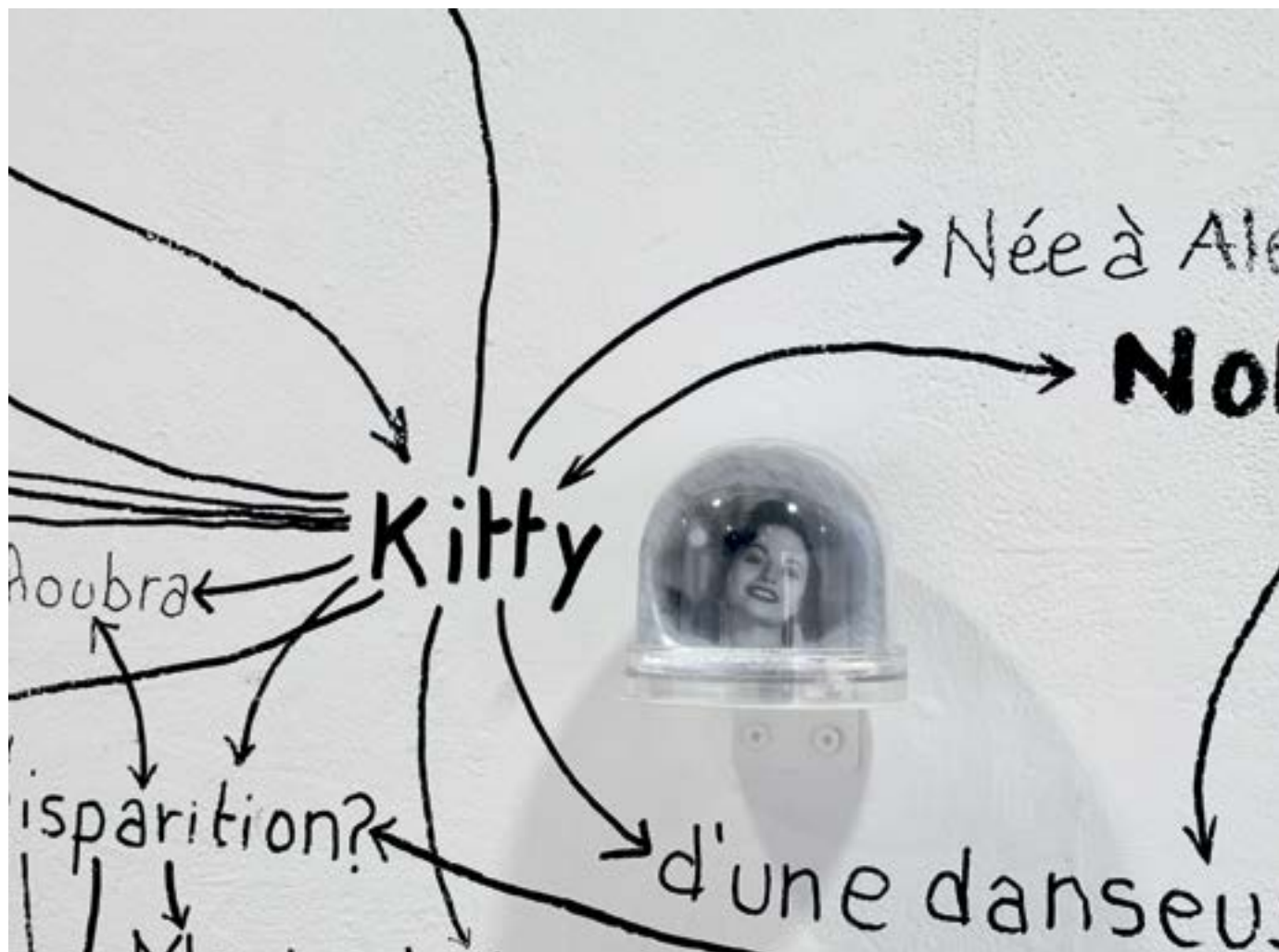
B

c.p. Ghita, le premier des projets qui m'a marquée est *Angoisses* (2014). Vous expliquez que la photo fait partie intégrante de l'œuvre finale, une fois qu'elle est arrivée à procéder à un bouleversement suffisant chez les patients d'un hôpital psychiatrique.

C'est par cette réalisation poignante qu'on commence à découvrir votre travail, auquel on se confronte aussi par sa dimension humoristique, en abordant des thématiques sociales, politiques et religieuses. Constituée de nombreuses interactions, votre œuvre résulte d'un long travail de recherches, mais aussi de rencontres venant en consolider la dimension sociale.

Comment envisagez-vous le processus de création et ce qui fait que vous considérez qu'il est arrivé à son terme pour produire l'œuvre finale ?

c.s. Ma pratique s'articule souvent autour de recherches qui constituent des collectes d'images, d'informations, d'anecdotes, de vidéos, d'entretiens filmés, d'extraits de films, de livres... Ces sources sont variables et exponentielles. Ces noyaux donnent des formes avec lesquelles je joue et que j'agence. Ce sont des phases qui correspondent à des projets. Il n'y a ni début ni fin. Tout cela se déploie selon ces trouvailles du moment, qui deviennent des obsessions. Obsessions déconstruites, reformées, ridiculisées, dont les rouages et les histoires essaient d'être cernés dans leur complexité. Peut-être que c'est plus visible dans les derniers projets, comme *Si je n'étais pas née égyptienne, j'aurai voulu être égyptienne* (2015)



A

ou encore dans le *Kit Kat Project* (2016). Mais c'est bien la même manière de faire que dans mes séries de photos, que ce soient *Angoisses* (2014) ou *Hollywood Numbers* (2015), où je photographie des panneaux publicitaires sans publicités. Les néons allumés, avec le numéro de téléphone à contacter, sont des paysages urbains qui viennent contrecarrer les représentations de néons que l'on peut avoir, en les inscrivant dans un contexte particulier. Il faut appeler Hollywood...

C.P. Ghita, the first of your projects that struck me was *Angoisses*, in 2014. You explained that photography was an integral part of the final work once it managed to bring about sufficient upheaval among patients in a psychiatric hospital.

It's through this poignant realization that we begin to discover your work, which we also confront through its humorous dimension, as it broaches social, political, and religious themes. Made up of many interactions, your œuvre is the process of lengthy research work, but also of encounters which come to bolster the social dimension.

How do you see the creative process and what is it that makes you think you have reached the moment for producing the "final work"?

G.S. My praxis is often organized around research forming collections of images, information, anecdotes, videos, filmed interviews, and books... The sources are variable and exponential. These nuclei produce forms with which I play and arrange. They are phases in my activity corresponding to projects. There is neither a beginning nor end. All this is developed on the basis of findings of the moment, which become obsessions. Obsessions which are deconstructed, re-shaped, and made fun of—whose cogs and histories attempt to be defined in their complexities. Perhaps this is more visible in my latest projects, such as *Si je n'étais pas née égyptienne, j'aurais voulu être égyptienne* (2015), and in the *Kit Kat Project* (2016).



But I certainly go about it the same way in my series of photographs, too—be it *Angoisses* (2014) or *Hollywood Numbers* (2015)—where I photograph advertising hoardings without advertisements. The lit neons with a contact telephone number are urban landscapes that offset the representations of neons which you can have by inscribing them in a particular context. Just call Hollywood...

B



« Machine à sous. À un bureau de change, j'échange de l'argent, jusqu'à ce que les différents taux de change avalent la totalité de ma somme de départ. »

Voilà l'un des énoncés du recueil que Constance Sorel a composé à l'occasion de son diplôme aux Beaux-Arts de Cergy, en juin dernier, et qu'elle a intitulé *PROGRAMME*. Ce petit cahier autoédité réunit une trentaine de textes sans aucune mention – ni de date, ni de lieu – ni illustration. Retour dans son dossier, où elle précise : « Programme qui regroupe les textes-protocoles de mes projets (2016). » L'usage de ce mot double « textes-protocoles » lui permet de ne pas avoir à préciser s'ils décrivent des actions réelles, imaginaires, ou des partitions à interpréter. Par contraste avec cette forme résolue d'indétermination, les majuscules du *PROGRAMME* sont importantes : elles contribuent à faire d'une suite de pièces écrites à ce jour, pendant l'école, un projet pour l'avenir ou, au moins, un élément de transition vers sa vie d'artiste ou, mieux, la promesse d'une continuité...

Constance Sorel répartit son travail en deux parties inégales : l'écriture de textes-protocoles – factuelle, économique –, puis l'action qui les interprète et dont témoignent photographies, dessins ou objets. Ces sortes de preuves approximatives et éphémères ne correspondent jamais tout à fait aux énoncés initiaux. Car il s'agit souvent de créer des creux, de réduire à zéro, de faire une place au vide, de générer de l'absence et, finalement, de montrer des manques, sans les remplir. Qu'il s'agisse de perte d'amour, d'argent ou d'information, les événements s'enchaînent et se manifestent du côté de leurs effets secondaires, de leurs reflets, de leurs traces, de leur plus faible intensité, sur un plan horizontal, sans mélancolie.

Son travail oscille ainsi entre faits et fictions, entre actions et croyances. Elle semble décidée à ne pas choisir, à ne pas reproduire des alternatives, là où elle n'en voit pas. Pour elle, l'écart entre ce qui a eu lieu et ce qui aurait pu avoir lieu est infime – et c'est là qu'elle

se tient, à la fois invisible à l'œil nu et bien présente.

“Slot machine. At a foreign exchange bureau, I change money until the different rates of exchange swallow up all the money I had to start with.”

This is one of the statements in the compilation put together last June by Constance Sorel for her thesis at the Cergy School of Fine Arts, which she titled “PROGRAM.” This small self-published notebook includes some thirty texts with no details attached—neither date nor place—nor illustrations. Back to her dossier, where she specifies: “A program bringing together the protocol-texts of my projects. 2016.” The use of the binary word “protocol-texts” enables her not to have to specify whether they describe real actions, imaginary actions, or scores to be performed. In contrast with

that form of resolute indeterminacy, the upper case for *PROGRAM* is significant: it helps to turn a sequence of pieces written during school to date into a future project, or at least a transitional element towards her life as an artist. Or better yet, the promise of a continuity.

Constance Sorel divides her work into two unequal parts: the writing of “protocol-texts” – factual, economic – and the action which interprets them, as illustrated by photographs, drawings, and objects. These approximate and ephemeral proofs never fully align with their initial declarations. For, what is often involved is creating hollows, reducing to zero, making room for the void, generating absence and, last of all, showing what things missing without filling them in. Be it a matter of loss of love, money, or information, events unfold in succession and show themselves with their secondary effects, their reflections, their traces, and lowest intensity – on a horizontal level – but without melancholy.

Her work thus wavers between fact and fiction, action and belief. She seems determined not to choose, not to reproduce alternatives precisely where she does not see any. For her, the difference between what has taken place and what might have taken place is very small, and this is where she sets herself: at once invisible and very present to the naked eye.



A





A *Arc-en-Ciel*, 2016, objets en verre, cristal, ampoules, lampe-torche, prismes, miroir, édition papier, dimensions variables — Glass objects, crystal, light bulbs, flashlight prisms, mirror, paper edition, dimensions variable

B *Ciel de traîne.jpg*, 2016, 20 impressions laser A4, cadres en bois, dimensions variables — 20 A4 laser prints, wooden frames, dimensions variable

B

Masahiro Suzuki voyage. Ses peintures sont chargées de la multitude de paysages qu'il traverse sentimentalement. Les toiles ont pu être tendues comme de classiques fenêtres contemplatives. Elles sont, ces temps-ci, surfaces d'objets à contourner ou simplement libres, inscrites dans des compositions qui les dépassent. Ces vastes partitions associent façonnages intentionnels et éléments glanés en chemin. Car l'artiste sillonne le monde à bicyclette, locomotion ni lente ni rapide, assurant un contact avec le sol. Il dit parler tout seul, lorsqu'il pédale. Il sait mettre pied à terre pour cueillir un volume, croquer une forme. Nomade, sa motivation peut surgir d'un livre, et son objectif demeure l'apprentissage – d'un instrument, d'une technique de dragage, d'une langue ou de tout autre savoir... Son impatience l'a mené vers les arts visuels, dont il respecte l'immédiateté. Et ses œuvres saisissent le spectateur d'emblée. La gamme est atmosphérique. L'émotion est minéralisée. Le peintre relie sa pratique de l'abstraction au culte de la ruine. C'est un détour par Pompéi qui affirma en lui cette correspondance. Fondamentalement ému face à la beauté du site, il ne put, à partir des fragments perçus, qu'en reconstruire une vision déraisonnable. Du romantisme au-delà de la figuration. Ancrer sa subjectivité dans ce que l'on regarde. Avoir toujours conscience d'où l'on est. L'itinéraire géographique devient métaphore existentielle. Concrètement, d'après la course de l'artiste sur le globe, il s'occidentalise. Japon, Chine, Inde, Égypte, Pologne, République tchèque, Allemagne, Italie, France, Angleterre, Espagne, Portugal... Si la Terre est bien ronde, il devrait, dans cette direction,



A

finir à son point de départ, arrivant depuis l'Orient, cette fois. Pour l'instant, la Provence est sa base, donc sa palette. Le contraste inépuisé entre la voûte céleste et le relief des terrains continue aujourd'hui d'alimenter les intensités picturales de Masahiro Suzuki.

« Mon but est de voir le bleu du ciel. »

Masahiro Suzuki is a traveler. His paintings are sentimentally loaded with the many different landscapes he passes through. The canvases have been stretched like classical contemplative windows. They are the times of now—object surfaces to be walked around or simply, free—a part of compositions that go beyond them. These huge partitions associate intentional moldings as well as elements gleaned on the fly. For, the artist zig-zags through the world on bicycle, a form of locomotion that is neither slow nor fast, and which provides contact with the ground. He says he talks to himself while he pedals. He knows when to put his foot down on the earth in order to scout a volume or sketch a shape. As a nomad, his motives may arise from a book, and his goal remains apprenticeship—learning an instrument, a technique for picking people up, a language, or any other knowledge. His impatience made him gravitate towards the visual arts, whose immediacy he respects. His work seizes your attention immediately. The range is of the atmospheric kind. The emotion is mineralized. The painter links his practice of abstraction to the cult of the ruin. It was a detour by way of Pompeii that asserted this liaison for him. Wholly moved in the face of the site's beauty, all he could do based on the perceived fragments was to reconstruct a senseless vision of it. Romanticism beyond figuration. Anchoring subjectivity in what one gazes at. Always being aware of where you are. The geographical itinerary becomes an existential metaphor.



In concrete terms, after the artist's race around the world, he became Westernized. Japan, China, India, Egypt, Poland, the Czech Republic, Germany, Italy, France, England, Spain, Portugal. If the earth is round, he should—with the direction he is taking—end up where he came from, arriving from the East this time around. For the time being, Provence is his base, and thus his palette. The unexhausted contrast between the sky and the shape of the land still informs Masahiro Suzuki's pictorial intensities today.

"My aim is to see the blue of the sky."

Savina Topurska, observatrice de la société postcommuniste bulgare où elle a grandi, énumère, dans ses œuvres, les conséquences des états de transition, en particulier politiques, sur les espaces et les hommes. Usant d'une certaine ironie, l'artiste est familière de ces moments de contiguïté ou de rapprochements arbitraires ; elle relève ou provoque les situations qui les mettent en jeu.

Ainsi, déambulant dans la ville de Blagoevgrad au moyen de Google Street View, œil technologique posé sur les indices de mutation de l'urbanisme bulgare, elle y découvre une sculpture initialement peinte dans le rouge du parti, désormais de la couleur bleue de l'Europe, et couronnée d'étoiles dorées. Elle tourne autour de cet édifice de rond-point, se rend compte de la présence concomitante des deux couleurs et en tire une série d'images. *Rouge, bleu* (2016) formalise la synchronie de signes contradictoires et laisse à penser que ces symboles sont littéralement affaire de position. Lorsque d'autres ne procèdent pas à ces déplacements de sens, l'artiste s'en charge elle-même : *Le Théâtre* (2015) représente la pièce principale du monument de Buzludzha<sup>1</sup>, peu à peu submergée par les eaux et envahie d'animaux anthropomorphes. Cette pratique diluvienne stigmatise l'abandon de monuments par la seule obsolescence de leur fonction politique et par l'étrangeté qui se saisit de ces sites devenus sans objet.

Le glissement d'une société à une autre est aussi un fait intime, quand le roman-photo d'une histoire d'homme banale (*Ivaylo*, 2016) se trouve contaminé par la chose publique. Plus personnelle encore, la vidéo *Marina Europa* (2017) est la danse de la sœur de l'artiste, autiste, au son de *REPEAT: Un Hymne à la joie*<sup>2</sup>, œuvre musicale de Bernard Cavanna,



A

composée à partir de fragments de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. La reformulation de cette œuvre, source de l'hymne officiel de l'Union européenne, rapproche de manière ambiguë la question des grands mouvements géopolitiques et celle d'une danse sans conscience de ces enjeux, spontanée mais contrainte par les murs d'un bassin artificiel en béton.

<sup>1</sup> — Salle du congrès du Parti communiste bulgare, construite par l'architecte Guéorguy Stoïlov sous la république populaire de Bulgarie, en 1981. ● <sup>2</sup> — Bernard Cavanna, *REPEAT: Un Hymne à la joie*



Savina Topurska—who grew up in Bulgaria and has been an observer of post-communist Bulgarian society—lists the consequences—particularly political—of transition states on spaces and people in her works. Using a certain irony, the artist is familiar with moments of adjacency and arbitrary reconciliations; she either surveys or provokes the situations bringing them into play.

In this way, strolling through the city of Blagoevgrad using Google Street View—with a technological eye cast over the clues in what is changing in Bulgarian town-planning—she discovers a sculpture initially painted the same red as the Party, now a European blue and crowned with gilded stars. Walking around this roundabout-like edifice, she realizes the concomitant presence of the two colors and from there, makes a series of images. *Rouge, bleu* (2016) formalizes the synchrony of contradictory signs, and suggests that these symbols are quite literally a matter of position. When others do not proceed to this shift of meaning, the artist takes charge herself: *Le Théâtre* (2015) represents the principal room in the Buzludzha monument,<sup>1</sup> which is gradually submerged in water and invaded by anthropomorphic animals. This diluvian practice stigmatizes the abandonment of monuments just by the obsolescence of their political function and the strangeness that takes over the sites that have become objectless.

The slide from one society to another can also be intimate when the photo-novel telling an ordinary man's story (*Ivaylo*, 2016) is contaminated by the public thing. Even more personal is the video *Marina Europa* (2017), a dance by the artist's autistic sister to the strains of *REPEAT: Un Hymne à la joie*,<sup>2</sup> a musical work by Bernard Cavanna composed from fragments of Beethoven's *Ninth Symphony*. The reformulation of this work, source of the European Union's official anthem, ambiguously compares the question of great geopolitical movements with that of a dance having no awareness of these challenges, spontaneous but restricted by the walls of an artificial concrete basin.

1 — The conference hall of the Communist Party designed by the architect Gueorguy Stoilov, built under the communist government of the People's Republic of Bulgaria in 1981. ● 2 — Bernard Cavanna, *REPEAT: Un Hymne à la joie*



B

Le travail, à la fois formel et érudit, de Lauren Tortil part d'une recherche généalogique non exhaustive sur les « grandes oreilles », ces dispositifs militaires d'écoute à distance, hérités des technologies de guerre du xx<sup>e</sup> siècle. Leurs formes fascinantes renvoient à un imaginaire proche de la science-fiction et de l'espionnage, relevant d'un intérêt pour le rétrofuturisme, ces figures d'anticipation utopique du passé. Cette étude documentaire et théorique est à la base d'un travail plastique que l'artiste développe sous forme d'installations sonores, de films, d'éditions ou de sculptures. De fait, c'est d'abord la forme spécifique de ces reliques technologiques qui intrigue l'artiste et qui appelle une démarche iconographique fondée, un peu comme chez l'historien d'art Aby Warburg, sur des motifs formels. En résulte une collection personnelle, ni scientifique ni réellement chronologique, associant images militaires, peintures fantastiques, archéologie et projets scientifiques parfois improbables. Certains, comme ces immenses miroirs acoustiques en béton créés pour la *Royal Air Force* britannique pendant la Première Guerre mondiale, ont d'indéniables qualités sculpturales, entre abstraction géométrique, architectures utopiques et expérimentations formelles modernistes de type Bauhaus. Replaçant ces images dans un dispositif littéraire, son projet le plus récent déploie une correspondance fictive entre l'inventeur du stéthoscope au xix<sup>e</sup> siècle, un agent de l'armée américaine durant la guerre froide et un informaticien de la DGSE d'aujourd'hui. De fait, plutôt que de tenir un discours sur la surveillance, les œuvres de Lauren Tortil immergent le spectateur dans des expériences sensorielles et fictionnelles. Pointant la part de mystère qui entoure aujourd'hui ces fossiles militaires et politiques abandonnés, elles proposent un retournement de situation avec effet de miroir :



A

comme s'il s'agissait de surveiller les dispositifs de surveillance et d'écouter les capteurs sonores eux-mêmes afin qu'ils nous renvoient à leur tour les signaux fragmentés d'histoires transmises à distance, non plus géographique mais historique.

Lauren Tortil's at once formal and erudite work begins with non-exhaustive genealogical research into "big ears," those remote military listening systems bequeathed by 20th century war technologies. Their fascinating forms refer to an imagination akin to science fiction and espionage, stemming from an interest in retro-futurism and other forms of utopian anticipations of the past. This documentary and theoretical study lies at the root of visual work which the artist develops in the form of sound installations, films, publications and sculptures. It is in fact first and foremost the specific forms of these technological relics which intrigue the artist, by way of an illustrative approach based—a bit like with the art historian Aby Warburg—on formal motifs. The result is a personal collection, neither scientific nor really chronological, that associates military images, fantastic paintings, archaeology, and at times improbable scientific projects. Some of them, like these huge acoustic concrete mirrors designed for the British Royal Air Force during the First World War, have undeniable sculptural qualities, somewhere between geometric abstraction, utopian architecture and Bauhaus-type modernist formal experiments. Re-placing these images in a literary arrangement, her most recent project takes the form of a fictional liaison between the inventor of the stethoscope in the 19th century, an US army agent during the Cold War, and a computer technician working for today's DGSE, France's foreign intelligence service. In fact, rather than revolving around surveillance, Lauren Tortil's works place the viewer in sensory and fictional experiences. Pinpointing the mystery nowadays surrounding



these abandoned military and political fossils, she proposes a reverse situation with a mirror effect: as if it were a matter of surveilling surveillance systems and listening in on the actual acoustic sensors, so that they can, in their turn, send us the fragmented signals of stories transmitted from a distance, no longer geographical, but now historical.

B

A *En libre suspens*, 2016, son et vidéo, dimensions variables, 18'29", produit dans le cadre du programme Générateur — Sound and video, dimensions variable, 18'29", produced as part of the Générateur program

B *Miroirs acoustiques, Camouflages Dazzle, Grandes Oreilles*, 2016, édition bilingue imprimée en N&B en 50 exemplaires numérotés, avec poster imprimé en offset, réalisée en collaboration avec Jérémy Barrault, dans le cadre du programme Générateur, et diffusée par Tombolo Press — Bilingual edition printed in black and white in 50 numbered copies with offset printed poster, produced with Jérémy Barrault, as part of Générateur programme, distributed by Tombolo Press.

Guillaume Valenti captive. La sincérité de ses pièges fait stopper net celui qui s'aventure dans le périmètre de ses toiles, hameçonné par la clarté métallique des atmosphères, la complexité des compositions, la frontalité de ce qui s'y donne à voir... Seul le grésillement sourd des barres de néons semble perturber ces espaces frigorifiques. Les salles sont dépouillées; les vitres sont propres; la lumière est stable. Tout est fait pour que rien ne bouge. Les endroits dépeints sont, de fait, plutôt repoussants, nécessairement inhospitaliers. On s'y sent comme dans n'importe quelle galerie ordinaire, reliques d'un temps qui croyait en l'apparition désincarnée d'une œuvre, hors de tout, imperméable à la sensibilité du monde. C'est-à-dire mal. La première impression relève ainsi d'une attraction funeste, de ce magnétisme masochiste qui rend fascinant un sujet désagréable. Nous faisons face au zoo du milieu de l'art. Et, pourtant, un pouvoir agit, la virtuosité aidant. Car au-delà de l'image, ce sont des plaisirs de peintre qui se jouent là. En surface, et surtout pas sur les tranches. Pour mieux sévir, l'artiste opère par un subtil collage de plusieurs dizaines de sources pour un même tableau. Il brouille les pistes de la reconnaissance pour célébrer des visions génériques, des fictions crédibles. S'opère alors une synthèse fabuleuse, fusionnant les calques d'une vie entière d'esthète. Un nectar rétinien. En fait, est peint l'espace entre les choses. Cette juste mesure qui décide que deux œuvres sont mieux ainsi, à telle distance. C'est à ce titre que ces peintures représentent une essence du commissariat d'exposition. Montrer comment montrer. Peut-être est-ce pourquoi nous nous maintenons captifs, et avec satisfaction, dans les cages visuelles de Guillaume Valenti.

« Apparemment, j'ai une très mauvaise vue. »



A

Guillaume Valenti is captivating. The sincerity of his traps stops all in who venture near the primer of his canvases in their tracks, hooked as they become by the metallic clarity of the atmosphere, the complexity of the compositions, the frontal nature of what is displayed there. Only the dull crackling of neon tubes seems to disturb these chilly spaces. The rooms are spare. The windows are clean. The light is stable. Everything is done so that nothing moves. The painted places are in fact rather repellent, unavoidably inhospitable. In them, you feel as though you are in any old humdrum gallery, relic of a time which believed in the disembodied appearance of a work, outside of everything, and impermeable to the world's sensibility. In other words, no good. The first impression thus stems from a fateful attraction, from that masochistic magnetism which makes an unpleasant subject fascinating. We are looking at the circus of the art world. And yet a force is at work, with a little help from virtuosity. Because, beyond the image, are the painter's pleasures, played out here. On the surface, and above all, not on the sides. The better to wreak havoc, the artist works through a subtle collage of several dozen sources for one and the same picture. He blurs the traces of recognition to celebrate generic visions and believable fictions. A fabulous synthesis is at work, blending the copies of an aesthete's entire existence. A retinal nectar. In fact, the space between things is painted. That close call deciding that two works are better thus, at such and such a distance. It is in this respect that these paintings represent the essence of exhibition curatorship. Showing how to show. This is possibly why we remain—and with utter satisfaction—the captives inside of Guillaume Valenti's visual cages.

“Apparently I've got very bad eyesight.”





A *Parquet*, 2016, huile sur toile, 150×200×2 cm  
Oil on canvas, 150×200×2 cm

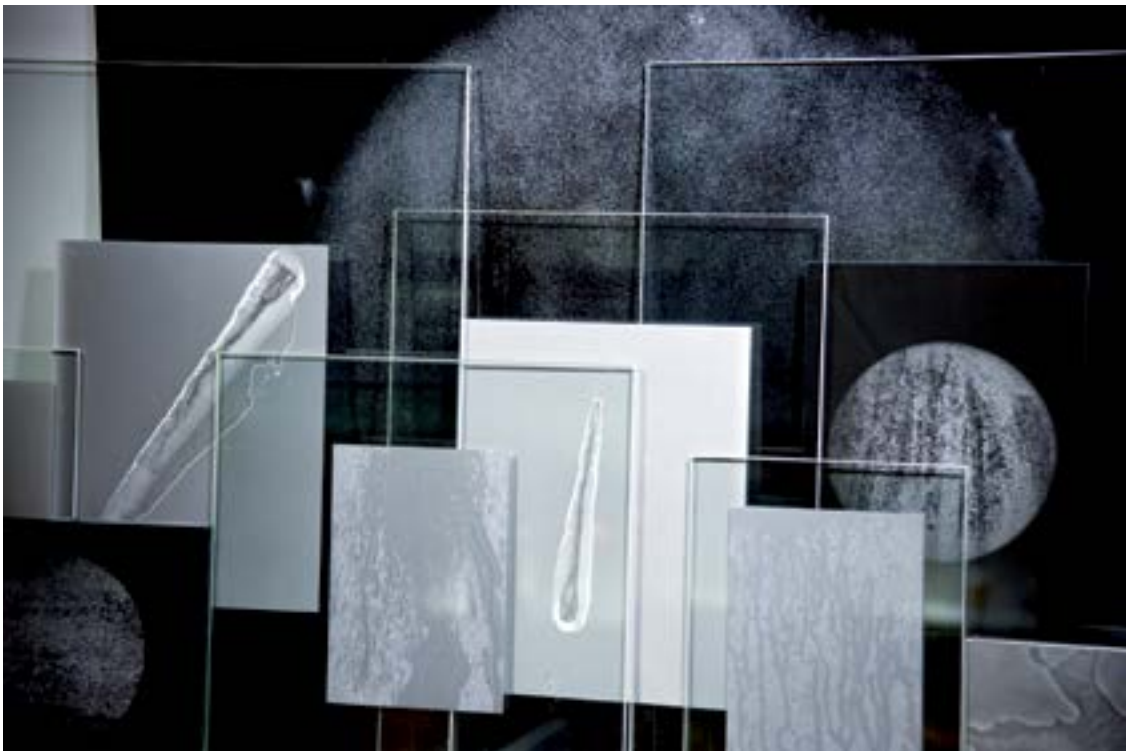
B *Vecteur*, 2015, huile sur toile, 162×114×2 cm  
Oil on canvas, 162×114×2 cm

## Alchimie minimaliste

Capucine Vandebrouck cherche, selon ses propres mots, à « rendre visible l'invisible » ; volonté tout à la fois d'une grande simplicité et d'une complexité inouïe. Pour ce faire, elle puise autant dans les phénomènes naturels que dans la recherche scientifique, dans les métamorphoses ésotériques que dans les outils d'optique. L'artiste travaille sur la notion de faux-semblant et nous oblige à questionner la réalité de ce que nous voyons — ou comment le mirage prend corps dans le réel : des aurores boréales naissent d'un plexiglas irisé (*Sans titre*, 2012) ; du sel cristallise, en se parant de mille reflets (*Les Buvards*, 2014) ; des émanations de chaleur sont rendues visibles (*Mirari*, 2015). L'imperceptible devient sensible, comme l'on pourrait parler d'une « plaque sensible » en photographie : la chambre noire ou la *camera obscura* est en effet l'un des champs d'action privilégiés de l'artiste.

Les changements d'état, de matière, de sensation, voire de sentiment, sont donc ici dans l'ordre des choses. D'une grande sobriété formelle, voire minimalistes, les œuvres de Capucine Vandebrouck font cependant éclore en chacun de nous de nombreux échos hyperboliques. L'installation *La Mémoire de l'eau* (2015), présentée au Salon de Montrouge, dont le titre, d'une grande poésie, est pourtant emprunté à une théorie scientifique (encore à prouver à ce jour), s'attache à montrer la présence physique de l'eau, sous toutes ses formes : stalactite, goutte, buée, brouillard... Telle une entomologiste, l'artiste enserre ces phénomènes naturels entre deux plaques de verre, se plaçant ainsi, avec délicatesse, entre le démiurge et l'alchimiste. Capucine Vandebrouck, une « apprentie sorcière moderne<sup>1</sup> » ?

1 — Marie Cozette, « Alchimiste de la matière », texte écrit dans le cadre d'une ouverture d'atelier à Lindre-Basse, 2014.



### A Minimalist Alchemy

In her own words, Capucine Vandebrouck attempts “to make the invisible visible”, an intent at once extremely simple and amazingly complex. To do so, she draws from natural phenomena, scientific research, esoteric metamorphoses, or optical tools. The artist works around the notion of subterfuge, and forces us to question the reality of what we see—or how the mirage takes shape in reality: the northern lights form from a sheet of iridescent Plexiglas (*Sans titre*, 2012), salt crystallizes adorned with a thousand reflections (*Les Buvards*, 2014), and emanations of heat are rendered visible (*Mirari*, 2015). The imperceptible becomes responsible, the way we might think of a sensitive sheet in photography: the dark room or camera obscura is indeed one of the artist’s preferred spheres of activity.

Thus we can observe in Vandebrouck’s work changes of state, matter, sensation, and even, perhaps, feeling. These works, which are of a great formal sobriety, and might even be described as minimalist, nevertheless cause numerous hyperbolic echoes to sound within us. The installation *La Mémoire de l'eau* (2015), which is on display at the Salon de Montrouge, and whose highly poetic title is nevertheless taken from a scientific theory (still to be proven to this day), strives to show the physical presence of water in all its forms: stalactite, drop, condensation, fog... Like an entomologist, the artist has placed these natural phenomena between two sheets of glass, therefore subtly placing herself on the borderline between demiurge and alchemist. Capucine Vandebrouck, a “modern sorcerer’s apprentice?”<sup>1</sup>

1 — Marie Cozette, “Alchimiste de la matière”, essay written for a studio opening in Lindre-Basse, 2014.



A *La Mémoire de l'eau* (détail), 2015, photogrammes d'eau, de glace, de buée, sous verre, dimensions variables — Photograms of water, ice, condensation, under glass, dimensions variable

B *HI ROBERT!*, 2014, PVC radiant, 180×120×20 cm  
Radiant PVC, 180×120×20 cm



Victor Vialles traduit les activités d'une entreprise de signalétique routière en une série de portraits de travailleurs : *Kevin* (2016) est une plaque d'aluminium incrustée d'essais de soudure ; *Jacques* (2016), un morceau de fourreau d'ancrage de poteau cabossé. Ces résidus d'exercices, ces chutes, sont la production cachée d'une entreprise qui révèle ainsi son fonctionnement.

*Easy Gift* (2015) est une combinaison autoportante, massive et gracile, de doubles vitrages et de morceaux de chêne, issus d'un ancien métier à tisser. Entre transparence et opacité, dans le vide laissé entre chaque vitre, de la peinture a coulé, teintant sans chatouement cet assemblage d'un élan mélancolique. *The Painters* (2016) sont des barres d'aluminium couvertes de peintures qui se tiennent droites, horizontales ou obliques dans l'espace. Ayant servi de support pour peindre et délimiter des panneaux de signalisation, celles-ci sont les martyrs sacrifiés de ces panneaux mêmes. Elles donnent une physicalité picturale aux ombres portées, mesurant l'espace.

La corde qui unit un buste antique à un bloc de granit (*Méprise*, 2012) maintient droite, à égale distance entre eux, une paroi de verre écrasant un matelas gonflable. Cette paroi est un passage entre un matériau vierge et un jeune homme sculpté, qui tente de fuir cette nature originelle avec mépris.

Une perruche inséparable diaprée s'est engluée dans un attrape-mouches d'acier rutilant (*Fischer*, 2016). Cet « attrape-l'œil » a piégé l'être aimé, incapable de rejoindre celui qui l'aime et qu'il aime. Tandis que des call-girls, ces sirènes de cabine téléphonique (*New Series X7*, 2014–2016), nous incitent au vice et à l'abandon. Séduisant, de plus belle, par leur air romantique d'images floutées et passées à l'acétone : l'acide sidère les chairs.

Victor Vialles translates the activities of a road-sign manufacturer into a series of portraits of workers: *Kevin* (2016) is a sheet of aluminum inlaid with welding tests; *Jacques* (2016) is a dented piece of a sheath used for mooring a pole. These leftovers of exercises and offcuts are the hidden output of a company, which thus reveals how it works.

*Easy Gift* (2015) is a self-supporting combination—at once massive and graceful—of double-glazed windows and pieces of oak coming from an old loom. Somewhere between transparency and opaqueness, in the void left between each sheet of glass, paint has dripped, coloring this assemblage without any shimmer but with the impetus of melancholy. *The Painters* (2016) are aluminum rods covered with paint, which are either upright, horizontal, or diagonal in space. Having been used as supports for painting and delineating road signs, they are the sacrificed martyrs of those very signs. They assert a pictorial physicality, with cast shadows “measuring” space.

The rope tying an ancient bust to a block of granite (*Méprise*, 2012) holds a glass wall upright at an equal distance between them which crushes an inflatable mattress. This wall is a passage between untouched material and a young sculpted man trying to escape his original nature with contempt.

An inseparable sparkly parakeet is stuck to a shiny steel fly-trap (*Fischer*, 2016). This “eye-catching” device has snared the beloved who is now unable to join the person who loves him and whom he loves. While call-girls, mermaids, and telephone kiosks (*New Series X7*, 2014–2016) draw us towards vices and abandon. Seductive and lovely, with their romantic air of blurred images treated with acetone: acid violently attacking flesh.



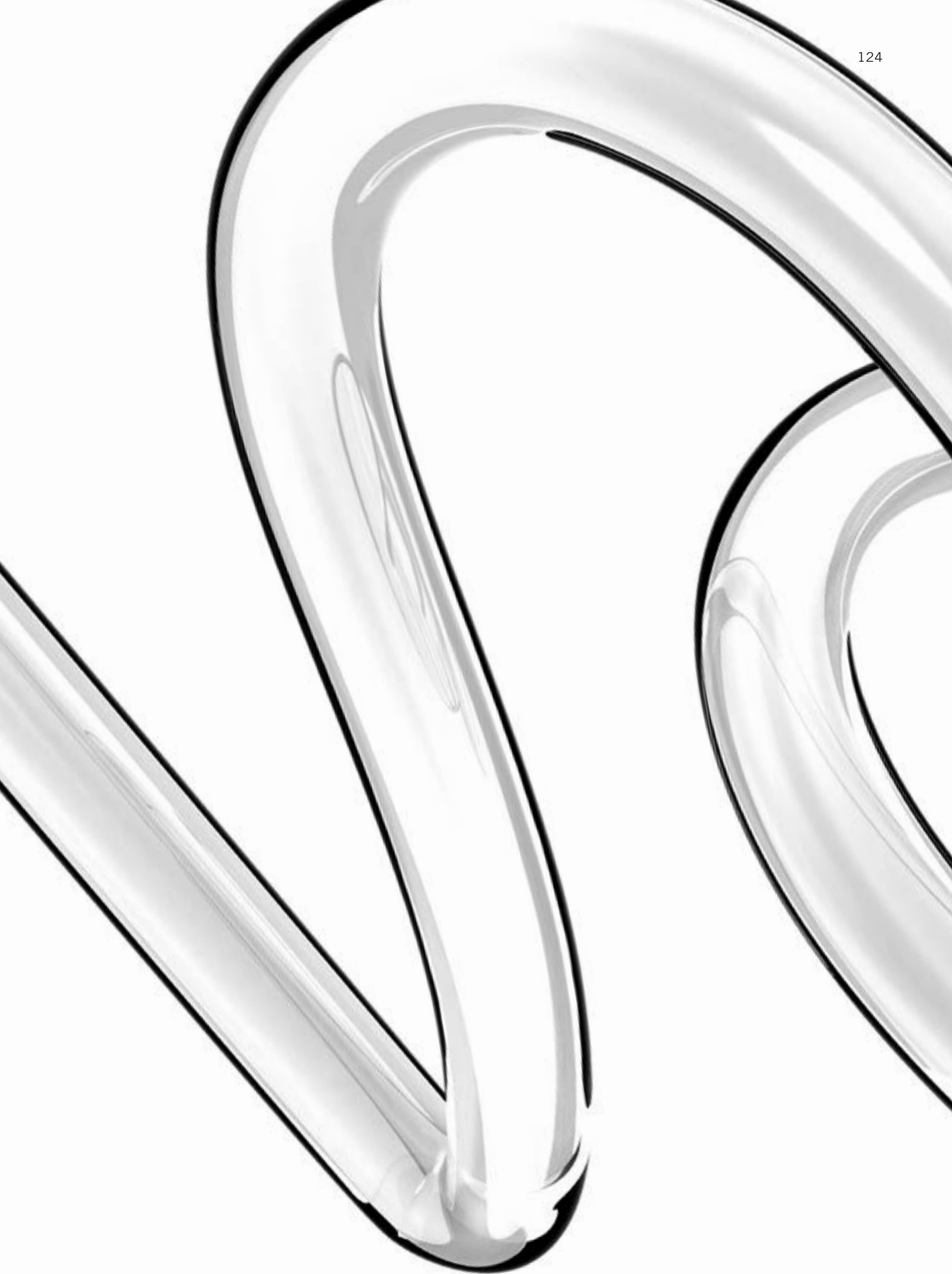
A

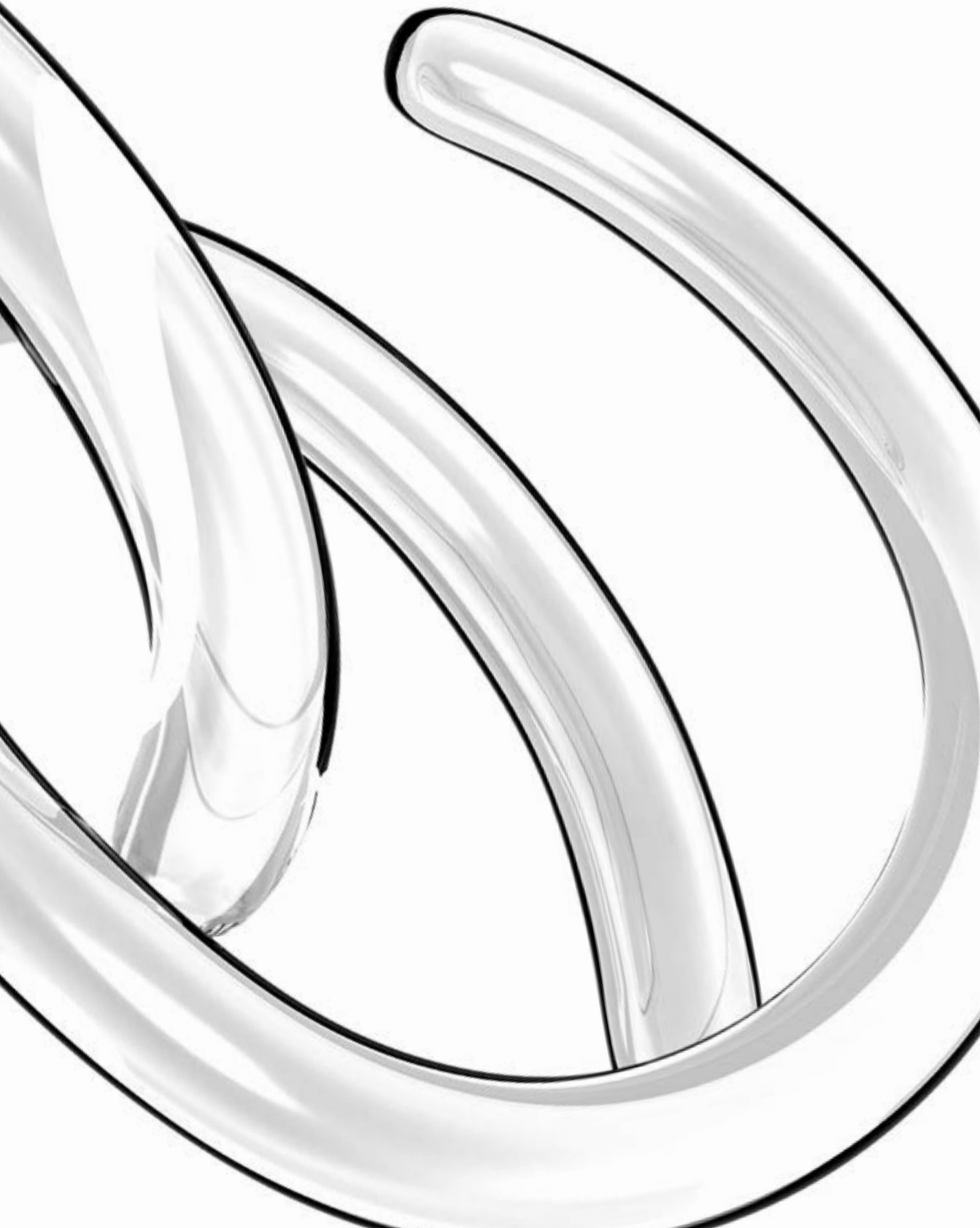


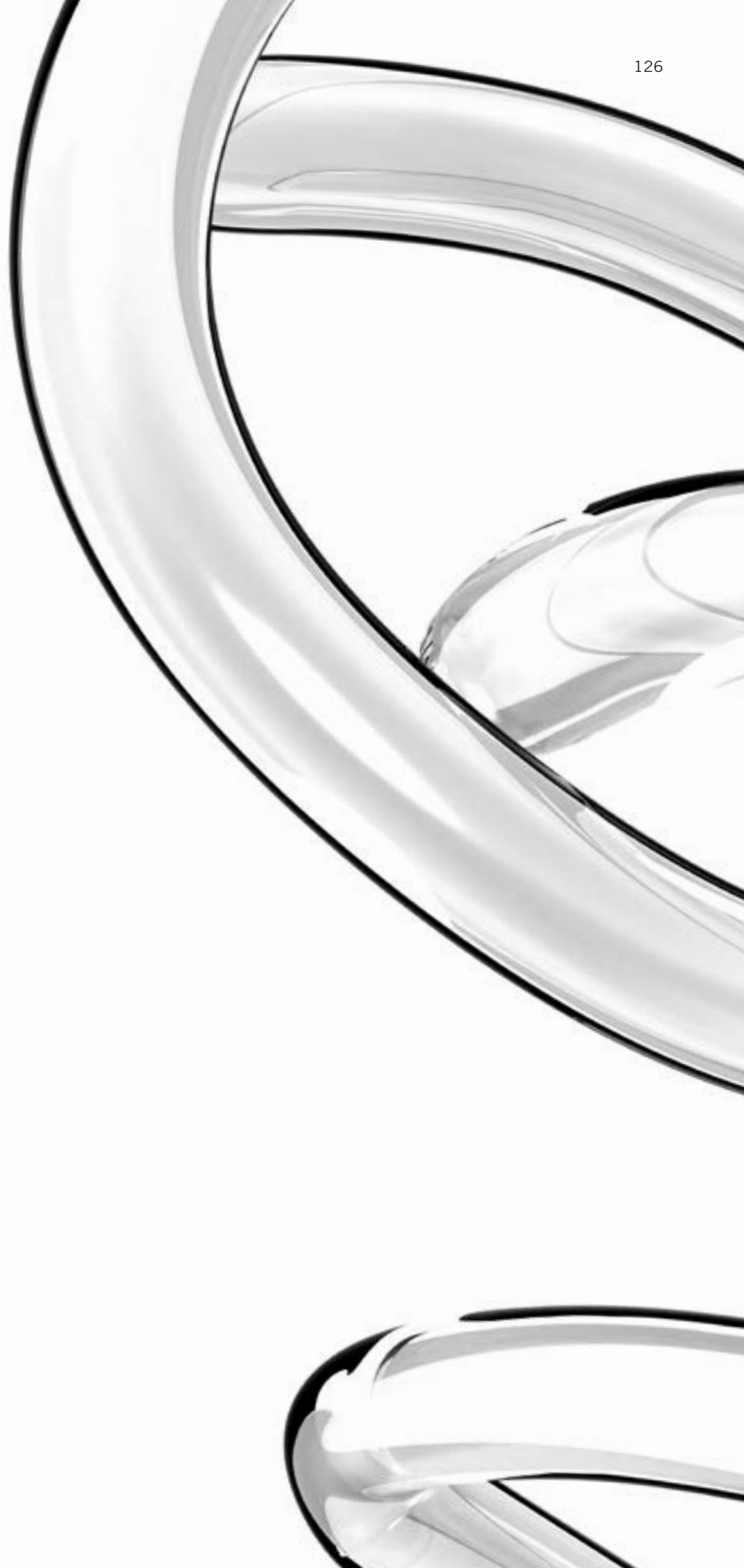


A *Kevin*, 2016, techniques mixtes, 75 × 60 cm, production 40 m cube, EESAB, Self Signal  
Mixed media, 75 × 60 cm, production 40m cube, EESAB, Self Signal

B *Easy Gift*, 2015, techniques mixtes, 200 × 200 × 200 cm Mixed media, 200 × 200 × 200 cm









Mois de la Photo du Grand Paris  
au Salon de Montrouge

The Month of Photography of The Greater Paris  
at the Salon de Montrouge

# Imaginary

# Responses

Chaque année, le Salon de Montrouge place une nouvelle génération d'artistes sous les projecteurs de l'art contemporain. Parallèlement, un événement satellite portant sur un thème ou un enjeu propre à l'histoire ou au monde de l'art accompagne la propulsion des jeunes artistes sélectionnés. Le 62<sup>e</sup> Salon de Montrouge sera l'occasion d'accorder une place privilégiée aux pratiques photographiques dans leur diversité, en inscrivant les « Répliques imaginaires » dans la programmation de l'édition 2017 du Mois de la Photo du Grand Paris.

Every year the Salon de Montrouge places a new generation of artists in the spotlight of contemporary art. In parallel, a satellite event which focuses on a theme or challenge peculiar to history and the art world goes hand in hand with promoting the young artists selected. By including the "Imaginary Responses" in the program for the 2017 Mois de la Photo du Grand Paris the 62<sup>nd</sup> Salon de Montrouge has an opportunity to assign a special place to photographic activities in all their diversity.

Celebrating photography in relation to Greater Paris brings up the issue of the image and its distribution, dispersal, and multiplication. Because, what is Greater Paris if not a networking between a capital city and its immediate environment, its geographical surroundings?

More broadly, how is it possible to transpose this close relation of interdependence and autonomy existing between Paris and its suburbs to the question of the photographic medium?

The decision taken here involves going back in time and delving into the archives of previous Salons, in search of artists all—in their own way—practicing photography. Thus, nine artists—all appearing in earlier Salons—have been invited to work in the Beffroi environment, and, more widely, on the scale of the whole city. A bit like Salon artists networking within the Salon's history.

By visiting the urban area surrounding the Beffroi and the conference center building itself, the invited artists have chosen to make use of specific spaces, often without any evident connotation with typical venues where present-day art is shown. From the poster to the billboard, from the Beffroi windows to the flag bearers, by way of the Salon's by-products and communications on it: so many forms eluding a direct reading and working their way into the boundaries of art, interfering with the visual landscape, and being present through their shifts.

Pauline Bastard proposes thus a new kind of advertising campaign, made up of portraits created from scratch by the artist, while Vincent Ceraudo explores the chemical reactions of a drug on the revelation of an image. Clément Cogitore puts a knight at the gates of the city, somewhere between a conquering figure and a patron only revealed at nightfall. Roderick Buchanan distributes portraits of his parents which have a *memento mori* look about them on nondescript surfaces. Charlotte EL Moussaed involves herself with the Salon's reception area, an intermediate transit area where the issue of the transitory becomes both object and subject. Aurélien Mole uses the

Célébrer la photographie à l'échelle du Grand Paris: voilà qui évoque la question de l'image et de sa diffusion, de sa dispersion et de sa multiplication. Et qu'est-ce donc que le Grand Paris, sinon la mise en réseau d'une capitale et de son environnement proche, son entourage géographique?

Et, plus largement, comment transposer cette relation étroite d'interdépendance et d'autonomie qu'entretiennent Paris et ses banlieues à la question du médium photographique?

Le parti pris engagé a été de remonter le temps et de plonger dans les archives des précédents Salons à la recherche d'artistes pratiquant tous, à leur manière, la photographie. Ainsi, neuf artistes issus des anciennes éditions ont été invités à intervenir dans l'environnement du Beffroi et, plus largement, à l'échelle de la ville, telle une mise en réseau des artistes du Salon et de l'histoire de celui-ci.

En arpentant l'espace urbain proche du Beffroi et le bâtiment lui-même, les artistes invités ont choisi d'investir des espaces particuliers et qui ne renvoient pas aux espaces typiques de présentation de l'art actuel. De l'affiche au panneau publicitaire, des vitres du Beffroi aux porte-drapeaux, en passant par les produits dérivés ou par la communication autour du Salon, ce sont autant de formes qui échappent à une lecture directe pour venir s'infiltrer dans les frontières de l'art, interférer avec le paysage visuel, créer de la présence par glissement...

Ainsi, Pauline Bastard propose une campagne publicitaire d'un genre nouveau, puisque composée de portraits créés de toutes pièces par l'artiste, tandis que Vincent Ceraudo explore l'action chimique d'une drogue sur la révélation de l'image. Clément Cogitore place un chevalier aux portes de la ville, entre figure du conquérant et figure protectrice qui se révèle à la nuit tombée. Roderick Buchanan diffuse des portraits de ses parents aux allures de *memento mori* sur des supports anodins. Charlotte EL Moussaed s'empare

de l'espace d'accueil du Salon, zone intermédiaire de transit où la question du transitoire devient objet et sujet. Aurélien Mole investit les vitres de l'entrée du Beffroi, en s'attaquant à une histoire de la photographie qu'il découpe, modèle et transforme pour créer de nouvelles images. Emeric Lhuisset dresse des drapeaux français d'un genre nouveau sur la place du Beffroi, redéfinissant ainsi les contours de notre identité nationale. Safouane Ben Slama recouvre un mur aveugle de ses images, en prenant pour objet la banlieue parisienne et en jouant les codes de l'intervention sauvage. Enfin, Laëtitia Badaut Haussmann infiltre le décor même du Salon, en réalisant un drapeau et des tee-shirts pour les équipes qui sont au contact des visiteurs.

Chaque proposition artistique joue ainsi la carte de la discrétion et du détournement pour mettre en exergue notre relation aux images.

Réinjecter de l'art dans l'environnement actuel, saturé par l'information visuelle, est un acte simple mais ambivalent, issu de la volonté de créer des interférences et de brouiller les pistes. C'est un parti pris au bord du perceptible, un engagement généreux et poétique à l'adresse de nos regards surexposés... et parfois fatigués. Un art de l'infiltration qui repense notre quotidien et qui replace le consommateur en position de décideur et finalement de spectateur.

windows in the Beffroi entrance by tackling a history of photography which he cuts up, shapes, and transforms to create new images. Emeric Lhuisset erects a new kind of French flag in the square at Le Beffroi, redefining the outlines of our national identity. Safouane Ben Slama covers a windowless wall with his images, taking the Parisian suburb as his subject and thus re-enacting the codes of spontaneous intervention. Last of all, Laëtitia Badaut Haussmann works her way into the very décor of the Salon by producing a flag and T-shirts for teams in contact with visitors.

Each artistic proposition thus plays the card of discretion and appropriation in order to highlight our relationship with images.

Re-injecting art into the present-day environment, which is saturated with visual information, is a simple but ambivalent act, imbued with a desire to create interferences and confuse issues. This is a decision on the edge of the perceptible, a generous and poetic engagement addressed to our over-exposed and sometimes weary eyes. An art of infiltration which rethinks our daily routines, and repositions the consumer as a decision-maker and, at the end of the day, a spectator.

Les neuf artistes réunis pour le Mois de la Photo du Grand Paris ont été choisis parmi les anciens participants du Salon de Montrouge. Tous pratiquent l'image photographique. Et chaque pratique incarne l'une des infinies possibilités formelles offertes par ce médium polymorphe, auquel on accorde aujourd'hui une place croissante dans les expositions d'art contemporain.

Les images qu'ils ont créées se sont glissées dans l'espace social, urbain et architectural autour du Salon de Montrouge. Libérées à la surface du réel, elles ont tantôt trouvé refuge dans les recoins inhabités de l'aménagement public, tantôt infiltré le réseau des images existantes.

The nine artists brought together for the Mois de la Photo du Grand Paris (Month of Photography of Greater Paris) have been chosen from among former participants of the Salon de Montrouge. They are all involved in photographic imagery and each of their activities incarnates one of the infinite formal possibilities offered by this multi-faceted medium which is nowadays enjoying an ever greater place in contemporary art shows.

The images they have created have been slipped into the social, urban, and architectural space around the Salon de Montrouge. Freed from the surface of reality, they have, at times, found refuge in the uninhabited nooks of public spaces, at other times, they have worked their way into a network of already existing images.

When photography joins with the *modus operandi* of the *Site-specific*, the result comes to be "installational" images, insofar as the image is not just created for itself, in the two-dimensional framework delineating a fiction, but also turns out to be closely tied in with its context. This infiltration dynamic pushes back the material boundaries which are peculiar to the classical format of the ordinary photographic print. Incorporated in real space, the images are enhanced by new semiological contents thanks to the immediate proximity they have with the objects and phenomena of present-day life. This is how they mingle with questions issuing from the human and social sciences, in particular by way of the subjects represented (whether they have a documentary or fictitious look about them) and the visual codes—in a political, commercial or amateur chord—used within an everyday environment. From *À mes amis d'ailleurs*, a national flag customized by Emeric Lhuisset, to Safouane Ben Slama's snapshots of suburbs in the series *Sur le ter-ter*, the challenges associated with integration and immigration are repositioned at the very heart of the symbols and spaces which incarnate them. The publicity campaign sporting ambiguous-looking faces imagined by Pauline Bastard, and the by-products produced by Laëtitia Badaut Haussmann and Roderick Buchanan hijack and subvert the commercial media all about us. The collective space is furtively hacked by these clandestine images, giving rise to a subtle change in the perception we have of this space, and of our experience within it.

These discreet installations inevitably raise the question of the status of photographic works and the way they are received by the onlooker. By moving these works away from exhibition walls, the oligarchic control of the project's creators—artists and organizers—

L'espace collectif se trouve furtivement hacké par ces images clandestines qui engendrent une subtile mutation de la perception que nous en avons et de l'expérience que nous en faisons.

Ces installations discrètes posent inévitablement la question du statut des œuvres photographiques et de leur réception par le regardeur. En sortant ces œuvres hors des murs de l'exposition, le contrôle oligarchique propre aux créateurs du projet – artistes et organisateurs – s'affine pour qu'une

Lorsque la photographie s'associe ainsi au mode opératoire du *site-specific*, on obtient des images « installatives », dans la mesure où l'image n'est pas seulement créée pour elle-même, dans le cadre bidimensionnel qui vient découper une fiction, mais intimement liée à son contexte. Cette dynamique d'infiltration repousse les limites matérielles propres au format classique du tirage photographique ordinaire. Inscrites dans l'espace réel, les images s'enrichissent de nouveaux contenus sémiologiques grâce à leur proximité directe avec les objets et les phénomènes de la vie courante. C'est ainsi qu'elles se mêlent aux questions issues des sciences humaines et sociales, notamment par le biais des sujets représentés – qu'ils soient d'allure documentaire ou fictive – et des codes visuels employés au sein de l'environnement quotidien (dans un registre politique, commercial ou amateur). Du drapeau national customisé par Emeric Lhuisset, *À mes amis d'ailleurs*, aux clichés des banlieues de la série *Sur le ter-ter* de Safouane Ben Slama, les enjeux liés à l'immigration et à l'intégration sont replacés au cœur même des symboles et des espaces qui les incarnent. La campagne publicitaire arborant des visages à la nature ambiguë, imaginée par Pauline Bastard, et les produits dérivés édités par Laëtitia Badaut Haussmann et par Roderick Buchanan détournent et subvertissent les supports commerciaux qui nous entourent.



appropriation par le plus grand nombre s'opère. Il ne s'agit plus de « démocratiser l'acte photographique », tel que l'annonçait François Brunet dans son essai *La Naissance de la photographie*<sup>1</sup>, mais de démocratiser l'environnement visuel autoritaire et aliénant, imposé et contrôlé par les pouvoirs politiques et économiques. Pour ce faire, il s'agit bien de réintroduire des images libres – dénuées de buts marchands ou informatifs – dans les circuits de l'imagerie populaire afin de « percevoir ce que les hommes font avec les images, lorsqu'ils ne les consomment pas, mais les impliquent dans leurs imaginaires<sup>2</sup> ». La tentative est bien de désamorcer les automa-

tismes ancrés dans notre culture picturale et décrits dès 1930 par Georges Duhamel lors de sa découverte des États-Unis : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées<sup>3</sup>. » Dans ce sens et grâce au caractère instable de la photographie, les « Répliques imaginaires » tentent de rétablir le large spectre des possibilités perceptives liées à l'image photographique.

**Mobilité physique, intellectuelle et visuelle : le Grand Paris fera du Francilien du futur un être entièrement mouvant. Dans ce mouvement généralisé, l'art de l'image continuera sans doute de croiser le destin des hommes : de la naissance au déplacement, de l'évolution à la prolifération et, pour finir, à l'effacement... Si l'on peut se réjouir de la liberté qu'apportera cet important projet de réaménagement urbain, nous ne pouvons qu'espérer un avenir plus émancipé et créatif pour les images qui naîtront dans ces territoires périphériques mais prochainement connectés.**

Ces espérances ont la vie longue, si l'on en croit l'un des pionniers de la photographie, Gustave Le Gray : « J'émetts le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place et c'est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser. C'est aux hommes qui s'attachent à son progrès de se pénétrer de cette idée<sup>4</sup>. » Bien que non accompli, son vœu survit aujourd'hui dans les actions discrètes des artistes.

1 — Le postulat formulé par François Brunet sur l'invention de la photographie consiste à dire qu'elle incarne aussi la naissance d'une idée, à la fois logique et politique : celle d'une image exacte et naturelle, ou a-technique (un art sans art), et pour cette raison accessible à chacun (un art pour tous). ● 2 — Michel Poivert, « La veine démocratique. Lente restauration d'une poétique des usages », in *Artpress* 2 n° 34, *La Photographie, un art en transition*, 2014. ● 3 — Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France, 1930. ● 4 — Gustave Le Gray, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique*, Lerebours et Secrétan, 1852, pp. 70-71.

is refined, so that appropriation by as many persons as possible can occur. It is no longer a matter of “democratizing” the photographic act, as proclaimed by François Brunet in his essay *La Naissance de la photographie*,<sup>1</sup> but rather of democratizing the authoritarian and alienating visual environment, imposed and controlled by the political and economic powers-that-be. In order to achieve this, free images—stripped of commercial and informative ends—must be introduced into the circuits of popular imagery so as to “perceive what people do with images when they do not consume them, but involve them with their imaginations.”<sup>2</sup> There is an attempt here to defuse the forms of automatism rooted in the experience of our pictorial culture, described by Georges Duhamel with these words when he discovered the United States in 1930: “Already, I can no longer think what I want to think. Moving images are replacing my own thoughts.”<sup>3</sup> In this sense, and because of the unstable nature of photography, “Imaginary Responses” attempt to reestablish the broad spectrum of perceptive possibilities connected with the photographic image.











As a physical, intellectual, and visual mobility, Le Grand Palais will make of future Ile-de-France inhabitants an entirely mobile being. In this generalized movement, the art of the image will probably continue to cross paths with people's fates: from birth to displacement, from evolution to proliferation, and, in the end, erasure... If we can feel happy about the freedom this major urban re-development project will bring, we can only hope for a more emancipated and creative future for the images that will come into being in these soon-to-be-connected peripheral territories.

Such hopes will be long-lived if we are to believe one of the pioneers of photography, Gustave Le Gray: “I utter the wish that, instead of falling into the domain of industry and commerce, photography will find its way into that of art. That is where its only real place is, and it is along this path that I shall always try to make it advance. It is up to the people involved in its progress to steep themselves in this idea.”<sup>4</sup> Even though it remains unfulfilled, today, his wish survives in the discreet actions of artists.

1 — The postulate formulated by François Brunet to do with the invention of photography consists in saying that it also incarnates the birth of an idea, at once logical and political: that of an exact, or natural, or a-technical image (an artless art), and for this reason accessible to one and all (an art for everyone).

● 2 — Michel Poivert, “La veine démocratique, lente restauration d'une poétique des usages”, in *Artpress* 2 n° 34, *La photographie, un art en transition*, 2014.

● 3 — Georges Duhamel, *Scène de la vie future*, Paris, 1930. ● 4 — Gustave Le Gray, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique*, Lerebours et Secrétan, 1852, pp. 70-71.

-  Place Emile Cresp
-  Métro Mairie de Montrouge
-  1 Laëtitia Badaut Haussmann 2010 \*
-  2 Pauline Bastard 2009 \*
-  3 Safouane Ben Slama 2015 \*
-  4 Roderick Buchanan 2000 \*
-  5 Vincent Ceraudo 2013 \*
-  6 Clément Cogitore 2011 \*
-  7 Charlotte EL Moussaed 2016 \*
-  8 Emeric Lhuisset 2008 \*
-  9 Aurélien Mole 2010 \*







Dans une recherche sensible sur les questions d'histoire et de mémoire, Laëtitia Badaut Haussmann s'intéresse aux lieux, aux flux, aux images et aux récits de notre monde comme à des matériaux à part entière. Par un travail de recadrage et de réappropriation, elle crée de nouveaux espaces où émergent des fragments de réalité, enfouis ou invisibles, qui, une fois remontés à la surface, se confrontent aux temps présents.

« Où l'on se vit de vent » est une phrase de Jean Cocteau, issue d'archives privées, qu'elle a choisi de faire sortir de l'ombre. Voyant dans l'ambiguïté de cette formule une force propice à questionner notre actualité, elle l'a déployée sur des supports à première vue anodins et banals : le drapeau couronnant le Beffroi et des tee-shirts, portés notamment par l'équipe du Salon de Montrouge.

Mais, par leur capacité de produire un ensemble de signes, ces surfaces flottantes où le récit prend forme déclenchent l'image d'une nouvelle communauté aérienne et poreuse.

En pleine période électorale, Laëtitia Badaut Haussmann pose la question du lien entre les individus. Entre ce qui nous rassemble et ce qui nous distingue, les limites se fluidifient, gagnées par la poésie de Cocteau.

Laëtitia Badaut Haussmann (née en 1980) vit et travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure d'art de Paris-Cergy. En 2010, elle a participé au 55<sup>e</sup> Salon de Montrouge et à l'exposition « Dynasty » au MAMVP et au Palais de Tokyo. Elle a ensuite intégré le programme du Pavillon au Palais de Tokyo (2011–2012) et a été lauréate de la résidence de la Villa Kujoyama en 2016. Elle est représentée par la galerie Allen (solo à la FIAC/secteur Lafayette et Art-o-Rama, 2015). Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions personnelles et collectives, dont FUTURA (Prague, CZ), Syntax (Lisbonne, PT), La Galerie (Noisy-le-Sec, FR), Hepworth Wakefield (UK), MRAC (Serignan, FR). Ses œuvres sont présentes dans la collection du Centre national des arts plastiques (CNAP) ainsi que dans celle du FRAC Champagne-Ardenne.

In her sensitive research focusing on matters of history and memory, Laëtitia Badaut Haussmann is interested in the places, flows, images, and narratives of our world, as if they were materials in their own right. Through work that involves re-framing and re-appropriation, she creates new spaces where fragments of buried and invisible realities emerge, and, once they have come back to the surface, confront one another in present times.

“Where one lives through wind” are words of Jean Cocteau that can be found in his private archives, which the artist decided to bring out of the shadows. Seeing in the ambiguity of these words a force suitable for questioning today's world, Haussman has plastered them on surfaces which are at first sight nondescript and commonplace: the flag flying over Beffroi and T-shirts, worn in particular by the Salon de Montrouge team.

But via their capacity to produce a set of signs, these floating surfaces—where the narrative takes form—trigger the image of a new aerial porous community.

In the thick of the electoral season, Laëtitia Badaut Haussmann raises the issue of the link between individuals. Between what brings us together and what sets us apart, the boundaries become fluid, won over by Cocteau's poetry.

Laëtitia Badaut Haussmann was born in Paris, France, where she lives and works. She is a graduate of the National School of Art, Paris-Cergy. In 2010 she took part in the 55th Salon de Montrouge, and in the exhibition Dynasty at the MAMVP and the Palais de Tokyo. She then joined the Pavillon program at the Palais de Tokyo, 2011–2012, and was awarded a residency at the Villa Kujoyama in 2016. She is represented by the Galerie Allen (solo show at the FIAC/Lafayette and Artorama Section, 2015). Her work has been shown in several solo and group shows including FUTURA (Prague, CZ), Syntax (Lisbon, PT), La Galerie (Noisy-le-Sec, FR), Hepworth Wakefield (UK), and MRAC (Serignan, FR). She has works in the National Centre for Plastic Arts and the FRAC Champagne-Ardenne collections.



A

Dans le travail de Pauline Bastard, il y a comme un sentiment d'étrangeté, qu'elle suscite grâce à un procédé de mise à distance de notre réalité. L'artiste interroge nos codes identitaires et par là même, notre définition de la notion d'identité. Avec *Alex*, l'artiste créait de toutes pièces un individu. Employant un acteur pour incarner ledit Alex pendant plusieurs mois, elle a travaillé à la construction de ce personnage *ex nihilo*. Être ou exister, tel était l'enjeu de ce projet. Devenir quelqu'un en société, par le travail, la recherche d'un appartement, le contact aux autres... Comme un espion, Alex est né pour exister le temps d'un projet.

Avec *Unnamed*, Pauline Bastard prolonge sa recherche sur l'identité, en créant de nouvelles formes d'individus. Ainsi, elle réalise une galerie de portraits qui, tous, surprennent. Ils sont jeunes, beaux et attirants, ils nous ressemblent et nous dérangent. Qui sont-ils ?

Ces visages, pourtant si humains, sont réalisés à la manière de patchworks. Ils ont tout de réel, mais sont le résultat de compositions intrigantes. Un mélange coupé et remonté pour produire un faux. Le malaise que l'on ressent à les regarder n'est autre qu'un sentiment de déjà-vu : un cousin inconnu, une ressemblance parasitée. L'essence humaine est ainsi recréée pour mimer les êtres que nous sommes avec cette légère imperfection due au principe du montage et qui frise parfois la monstruosité.

L'artiste a choisi d'investir les panneaux publicitaires de la ville de Montrouge comme lieux de monstration de ces avatars humains et d'en décliner certains sur le mobilier promotionnel des espaces du Beffroi. Leurs visages s'infiltrent dans notre quotidien – comme autant de publicités auxquelles nos yeux sont habitués – pour révéler le procédé à l'œuvre dans le développement de l'identité sociale.

Pauline Bastard (née en 1982 en France) vit et travaille à Paris. Elle a étudié à l'Ensa et à New York (NYU). En 2009, elle a participé au 54<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Ses installations racontent les expériences qu'elle met en place. Dans *Les États de la matière* (2013), elle achète une maison et la disperse dans la nature. Avec *Alex* (2015, prix Audi Talents Awards), elle invente une personne et l'intègre dans la société. Ses projets ont fait l'objet d'expositions personnelles (Collège des Bernardins, Galeria Joan Prats, 18<sup>th</sup> Street Art Center) et elle a participé à de nombreux festivals, résidences et expositions collectives (Hors Pistes, Flux Factory NY, Biennale de São Paulo).

There is something in Pauline Bastard's work akin to a sense of strangeness which she arouses by way of a procedure that puts our reality at a distance. The artist questions our identity codes and, thereby, our definition of the notion of identity.

With *Alex*, the artist created an individual from scratch. Using an actor to incarnate said Alex, they worked for several months on constructing this character from nothing. Being or existing, this was the project's challenge. Incarnation, becoming something in society through applying for work, looking for an apartment, and having contact with other people... a spy of sorts. Alex was born to exist for as long as the project lasted.

With *Unnamed*, Pauline Bastard extends her research to identity by creating new forms of individuals. She creates a portrait gallery in which all the people surprise us. They are young, beautiful, and attractive; they look like us but disturb us. Who are they?

These faces—nevertheless very human—are in reality patchworks. They all have something real about them but they are the outcome of intriguing compositions. A mixture of things existing, cut up, and pieced back together to produce a fake. The uneasy feeling we get looking at them is nothing other than a feeling of déjà-vu: an unknown cousin, a resemblance that has been interfered with. The human essence is thus re-created to imitate the beings we are with this slight imperfection—caused by the principle of editing—which sometimes verges on monstrosity.

The artist has decided to use the advertising hoardings in the city of Montrouge as a display for these human avatars, and show some of them on promotional fixtures in the Beffroi area. Their faces work their way into our daily lives like so many advertisements our eyes are so used to, to address the procedure at work in the development of social identity.

Pauline Bastard (born in 1983 in France) studied in Paris and New York (Ensa, NYU). In 2009 she took part in the 54<sup>th</sup> Salon de Montrouge. Her installations recount the experiments she sets up. In *Les États de la matière* (2013), she buys a house and scatters it in nature. With *Alex* (2015, Audi Talents Awards prize), she invents a person and incorporates him in society. Her projects have been shown in solo shows (Collège des Bernardins, Galeria Joan Prats, 18<sup>th</sup> Street Art Center), and she has taken part in many festivals, residencies, and exhibitions (Hors Pistes, Lux Factory NY, São Paulo Biennial).



A.B. *Unnamed*, 2017, photographies, objets et vidéo, habillage sonore: Julien Véga — Photographs, objects and video, sound design: Julien Véga

Salon 2009





**Sur le ter-ter, entre ciel et terre**

Nous avons marché de Madeleine à Poissonnière, de Télégraphe aux Lilas, de La Chapelle à Porte d'Aubervilliers et un peu plus loin, bien au-delà du périphérique. Déambulant de façon hasardeuse au gré de nos discussions et de nos rendez-vous, nous avons parcouru ensemble, parfois sans y prêter attention, certains des trajets qui ont inspiré ces photographies. Artiste autodidacte, Safouane Ben Slama vient de la philosophie, d'une pensée qui naît de la mise en mouvement et qui s'incarne dans les corps physiques, plastiques et matériels. Commencée en 2014 et réalisée en banlieue parisienne, la série *Sur le ter-ter* s'attache au quotidien, aux lieux de vie et aux espaces familiers. Déjouant les attentes liées à l'idée de périphérie, le déplacement n'est plus seulement dans ces photographies un processus de travail, mais un procédé formel. L'attention migre du centre vers la marge ; le cadre se fixe sur le hors-champ, guidant le regard vers les points de contact entre deux limites, deux surfaces, pour les épuiser et en montrer le caractère arbitraire. Un nuage de brume grise sur l'angle aigu d'un toit d'immeuble, un groupe d'adolescents jouant à la console dans la rue, un ballon déchiré tendu dans le vide, un caddie renversé, des planches de bois brut agencées sur le bitume craquelé... Cercle de caoutchouc sur graphique blanc, torsion de métal rouge sur goudron, effet de texture. La tension dramatique glisse de la scène vers le détail ; l'anecdotique devient signifiant. Nouvel équilibre de forces presque métaphoriques. Ces photographies relèvent les traces et les gestes, les empreintes d'un passage sur le paysage. Avec un réalisme éthéré, elles recensent de curieux désordres, qui sont aussi des ordonnancements, et les infimes déplacements entre ciel et terre.

**Sur le ter-ter, entre ciel et terre**

We walked from Madeleine to Poissonnière, from Télégraphe to Lilas, from La Chapelle to Porte d'Aubervilliers and a bit further, well beyond the ring road. Strolling along together rather haphazardly, engrossed in our discussions and chance meetings, sometimes without noticing that we were treading some of the itineraries that inspired these photographs. Safouane Ben Slama is a self-taught artist who comes from philosophy, from a line of thinking which came into being from setting things in motion, which was then incarnated in physical, plastic, and material bodies. Beginning in 2014 and created in the suburbs of Paris, the series *Sur le ter-ter* focuses on routine, on places where people live, and familiar spaces. Thwarting expectations associated with the idea of the periphery, in these photographs, movement and displacement are no longer just a work process but a formal procedure. The attention strays from the center to the edge; the frame is fixed on the off-screen, steering the eye towards the contact points between two boundaries, two surfaces, and then exhausting them, revealing their arbitrary nature. A cloud of gray mist on the sharp corner of a building's roof, a bunch of teenagers playing video games in the street, a ripped balloon making its way into the void, an upturned trolley, rough planks of wood arranged on the cracked tarmac, a circle of rubber on a white shape, twisted red metal on tar, a textural effect. The dramatic tension slips from the scene to the detail; the anecdotal becomes meaningful. A new balance of almost metaphorical forces. These photographs show traces and gestures, imprints from a passage over the landscape. With an ethereal realism, they register odd disorders that are also forms of order, and pay attention to the tiny movements between the sky and the earth.

Safouane Ben Slama (né en 1987 et de nationalité franco-tunisienne) vit et travaille à Paris. Il a suivi un parcours théorique en philosophie et en esthétique à la Sorbonne, puis sa pratique artistique a pris le dessus. Il a été sélectionné au Salon de Montrouge en 2015 ainsi qu'à la Biennale de design de Saint-Étienne. Il a réalisé divers projets notamment en Palestine ainsi que dans la réserve apache de Whiteriver. Safouane Ben Slama présente ici une sélection d'images illustrant son travail sur la périphérie et la marginalité, sur la réappropriation des espaces de vie commune et sur notre manière de la manipuler. Son travail a été publié dans *Vice*, *I-D* ainsi que *Dazed and Confused*.

Safouane Ben Slama is a Franco-Tunisian artist living in Paris. He started a theoretical career in Philosophy and Aesthetics at the Sorbonne, but, eventually, his art praxis took over. He was selected at the Salon de Montrouge in 2015, as well as at the Design Biennial in Saint-Etienne. He has produced various projects, in particular in Palestine, as well as on the Apache Whiteriver Reservation. Safouane Ben Slama is presenting a selection of images illustrating his work on the periphery and sidelines, on the re-appropriation of shared living areas, on reality and our way of handling it. His work has been presented in *Vice Magazine* and *I-D*, as well as *Dazed and Confused*.

A,B Sans titre, série «Sur le ter-ter», 2015–2016,  
tirage sur papier photographique lambda,  
202 x 135 cm — Classic photographic print,  
202 x 135 cm

Salon 2015



A





La relation de Roderick Buchanan à la façon de faire de l'art relève d'un parcours intime qui porte les traces de son rapport à l'identité, au territoire, à la communauté et à la politique. En adoptant une vaste gamme de médias – qui inclut le film, la vidéo, la photographie et l'installation –, l'œuvre de Buchanan prend sa source dans un contexte intellectuel et politique.

Les deux photographies proposées par l'artiste ne se réduisent pas au simple portrait de ses parents, mais racontent plus profondément son histoire personnelle. Un ballon de football et deux scies remplacent ainsi les symboles les plus classiques du répertoire iconographique du *memento mori*: le crâne et la paire de tibias.

Le portrait de son père évoque l'histoire professionnelle d'un homme, alors que ses outils sont sur le point d'être reçus en héritage par son fils. *Slow Prototype* se plonge dans la généalogie de ces outils. Des scies achetées par son père lorsqu'il travaillait, longtemps auparavant, refont surface pour être capturées par l'objectif de l'artiste. Même si les sujets abordés par Buchanan vont bien au-delà du domaine sportif, c'est dans le portrait de sa mère, Stella, photographiée avec un ballon de football, que nous reconnaissons davantage l'un des traits distinctifs de son travail. Avec *Relative Gravity*, l'artiste choisit d'explorer les relations psychologiques entre sa famille, qui ne s'intéresse pas au football, et lui-même, qui entretient une passion pour ce sport.

Le résultat de ces deux images – à dimension familiale et d'une grande force énigmatique – est un hommage à ses parents, mais aussi une méditation sur sa relation à leur parcours professionnel, leurs centres d'intérêt et leurs loisirs.

Roderick Buchanan (né en 1965 en Écosse) vit et travaille à Glasgow. Issu d'une génération d'artistes parmi les plus féconds des années 1990 (formée à la School of Art de Glasgow, où sont passés Douglas Gordon, Simon Starling, Christine Borland et Jonathan Monk), il a remporté en 2000 le prix de la première édition du Beck's Futures fondé par l'Institute of Contemporary Arts de Londres et a participé au 45<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Son travail a été exposé au niveau international (notamment en Europe, aux États-Unis, en Asie et en Australie) et il est présent dans plusieurs collections publiques comme la Tate Gallery de Londres; la Gallery of Modern Art de Glasgow; le FRAC Languedoc-Roussillon de Montpellier et le fonds municipal d'art contemporain de Paris.

Roderick Buchanan makes art that processes ideas through the filter of identity, territory, community and politics. By adopting a very wide range of media, including film, photography and installation, the intellectual and political context provides material for Buchanan's oeuvre to find its source.

The two photographs presented by the artist cannot be reduced to mere portraits of his parents; rather, and in a deeper way, they recount his personal history. A football and two saws replace the classic symbols of the iconic repertory of *memento mori*: a skull and two shinbones.

The portrait of his father conjures up the working history of a man as his tools are about to be inherited by his son. *Slow Prototype* delves into the archaeology of those tools. Saws bought by a father, a working lifetime ago, resurface to be captured by the artist's lens. Even if the subjects broached by Buchanan go well beyond the field of sports, it's in the portrait of his mother Stella, photographed with a football, that we tend to recognize one of the distinctive features of his work. With *Relative Gravity*, the artist elects to explore the psychological relationship between his family who have no interest in football and his own passion for the game.

The result of these two images, with the family dimension and enigmatic power, are a tribute to his parents but also a meditation on his relationship to their working life, interests and pass-times.

Roderick Buchanan was born in 1965 in Glasgow, Scotland, where he lives and works. Coming from one of the most productive generations of artists of the 1990s (the Glasgow School of Art where Douglas Gordon, Simon Starling, Christine Borland and Jonathan Monk were all trained), in 2000 he won the first Beck's Futures Prize launched by the Institute of Contemporary Arts in London and he took part in the 45<sup>th</sup> Salon de Montrouge. His work has been internationally shown, in particular in Europe, the United States, Asia, and Australia, and is also in several public collections, such as the Tate Gallery, London; Gallery of Modern Art, Glasgow; the FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, and the Municipal Contemporary Art Collection of the City of Paris.

4

*Slow Prototype*, 2017, photographie, dimensions variables, photo: Donald Nisbet — Photograph, dimensions variable, photo: Donald Nisbet

A

Salon 2000



B *Relative Gravity*, 2017, photographie, dimensions variables, photo : Donald Nisbet — Photograph, dimensions variable, photo: Donald Nisbet



Dans son atelier amstellodamois, Vincent Ceraudo m'introduit à sa quête artistique aux limites du visible, où se révèle, au fur et à mesure de chaque projet, une réalité incertaine qui met à jour la force illusoire de la perception. D'une première expérience filmique pour laquelle il convoque des personnes dotées de capacités de perception extrasensorielle à son film le plus récent, tourné à l'observatoire créé en 1883 par Camille Flammarion et où médium, hypnotiseur, télépathe et enquêteurs paranormaux explorent un lieu qui leur est anonyme, l'artiste déploie une œuvre filmique et photographique au travers de laquelle il tente de capturer ce qu'il nomme « réalités flottantes » ou dimensions de réalité échappant au seul mécanisme de perception cognitive. L'ensemble de son œuvre s'inscrit ainsi en rupture avec une histoire de la représentation qui, depuis l'avènement du système perspectif jusqu'aux récents développements technologiques, n'a cessé d'infirmier l'espace psychologique de l'imagination et du désir ainsi que leur capacité de résilience.

Vincent Ceraudo mène aujourd'hui une recherche autour des « expériences de sortie de corps », au cours desquelles le sujet a la sensation de flotter au-dessus de son corps et de l'apercevoir immobile. Bien souvent qualifiées d'hallucinatoires ou de post-traumatiques, ces expériences posent la question de la labilité de notre présence et ouvrent sur un invisible de soi, un « dehors » ou un « excès » qui échappe à la dimension de la perception et se remet en jeu ailleurs, à l'instar de l'image qui tient sa puissance du fait qu'elle circule sans support figé : forme privée de matière, elle se recompose à chaque regard, à chaque conscience qui s'y projette.

Depuis son arrivée à Amsterdam, l'artiste s'intéresse également à un ensemble de psychotropes, tels que la DMT et la Salvia, susceptibles de reproduire la sensation de sortie de corps. Tel un alchimiste, il a réalisé en chambre noire une série de photogrammes obtenus par application sur la surface photosensible desdites substances. S'il

s'agit pour l'artiste d'une première tentative de mettre en forme ses recherches récentes, sa décision de présenter cet ensemble sur des panneaux publicitaires n'est pas anodine. Là où l'image publicitaire impose un territoire aux frontières assises, les photogrammes de Vincent Ceraudo offrent une image latente qui réserve un écran où le désir peut venir s'inscrire, à la manière des tracés imaginaires que les augures antiques projetaient dans le ciel. Un tracé qui, plus que de l'espace, tient du temps : celui de l'attention qui, invisible, permet de rendre visible, c'est-à-dire de partager !

Vincent Ceraudo (né en 1986 en France) vit et travaille à Amsterdam. Il a étudié à la HGB de Leipzig (Allemagne), à la Villa Arson de Nice et au Fresnoy-Studio national des arts contemporains (France). En 2013, il a participé au 58<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Il a participé au programme de la Skowhegan School of Painting and Sculpture dans le Maine (États-Unis) et il est actuellement en résidence à De Ateliers à Amsterdam (Pays-Bas). Son travail vidéo a été montré en France, aux États-Unis, en Italie, en Espagne et en Australie. Vincent Ceraudo a été lauréat en 2014 du prix du Salon Art-O-Rama, en 2015 de la bourse Mécènes du Sud, de la bourse de la Casa de Velázquez et de la bourse de résidence de la Fundación Botín-Villa Iris.

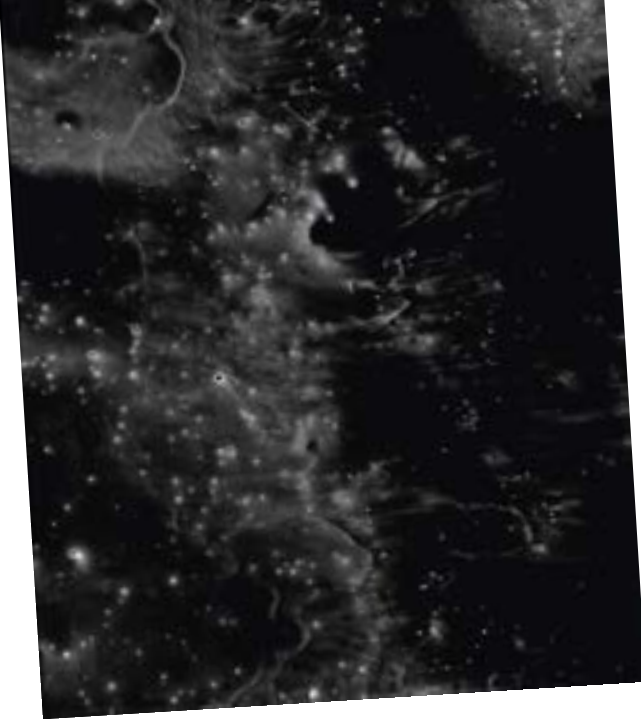
In his Amsterdam studio, Vincent Ceraudo introduces me to his artistic quest, which involves the limits of the visible, where, with each project, an uncertain reality is gradually revealed, shedding light on the illusory power of perception. From his first film experience—in which he showcased people endowed with extra-sensory perception abilities—to his latest film—shot in the observatory built in 1883 by Camille Flammarion, where medium, hypnotizer, telepath and paranormal investigators explore a place which is anonymous to them—the artist is developing a filmic and photographic œuvre through which he tries to capture what he calls “floating realities,” or dimensions of reality that elude the single mechanism of cognitive perception. The whole of his œuvre thus breaks with a history of representation which, from the advent of the perspectival system to recent technological developments, has been forever contradicting to the psychological space of the imagination and desire, as well as their capacity for resilience.

Today, Vincent Ceraudo conducts research on out-of-body experiences, during which the subject has the sensation of floating above his own body and seeing it motionless. Quite often described as hallucinatory and post-traumatic, these experiences raise the question of the changeable nature of our presence, and open up a self-invisibility, like the image, which derives its power from the fact that it circulates without any fixed support. As a form devoid of matter, it puts itself back together again every time a gaze or consciousness is projected onto it.

Since his arrival in Amsterdam, the artist has also been interested in a set of psychotropic drugs such as DMT and Salvia, capable of reproducing the out-of-body sensation. In a darkroom, like an alchemist, he has made a series of photograms obtained by applying some of these substances to a photosensitive surface. If what is involved for the artist is an initial attempt to give form to his recent research, his decision to present this work on advertising hoardings is not by chance. Precisely where the advertising image imposes a territory with fixed boundaries, Vincent Ceraudo's photograms offer a latent image which fills a screen where desire can be incorporated, in the manner of the imaginary layouts and forms which ancient augurs projected into the sky. A layout having to do with time rather than space: the time-span of the attention, which, invisible, makes it possible to make things visible, i.e. share them.

Vincent Ceraudo is a French visual artist working mainly in video film and photographs. He is currently living in Amsterdam. He studied at the HGB Leipzig Germany, at the Villa Arson in Nice, and at the Fresnoy National Studio of Contemporary Arts, also in France. In 2013 he took part in the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge. Vincent Ceraudo is a fellow of the Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine USA, and he is currently an artist in residence at De Ateliers, in Amsterdam. His video work has been screened and exhibited internationally, in France, the USA, Italy, Spain, and Australia. Vincent Ceraudo is also a recipient of the 2015 Mécènes du Sud Grants, 2015 Casa De Velazquez specific Grants, 2015 Fundación Botín/ Villa Iris Grants Workshop, and 2014 Prize of the show-room Art-O-rama.





A

B



Au centre d'un panneau publicitaire de la ville de Montrouge, nous distinguons à peine la silhouette d'un homme à cheval, enveloppé dans un espace sombre aux contours indéfinis. Il s'agit d'une œuvre de l'artiste et cinéaste Clément Cogitore, qui, avec ses films, photographies, installations et performances, nous plonge dans un imaginaire fantastique, bien que profondément lié à notre quotidien. En regardant avec plus d'attention les reflets de lumière qui dessinent l'armure du chevalier, nous reconnaissons en effet une présence ambiguë : celle, à la fois familière et détournée, d'un CRS en tenue antiémeute. Oscillant entre présent et passé, entre réel et surnaturel, l'œuvre de Cogitore se fonde sur des principes de superposition de différents horizons culturels et contingences esthétiques pour créer une sorte de mythologie visuelle contemporaine. Cette image est le résultat d'une hybridation formelle – entre les diverses représentations du récit chevaleresque dans l'histoire – qui mêle les premières illustrations des manuscrits de Chrétien de Troyes, le *Lancelot du Lac* de Robert Bresson et les protagonistes des films de science-fiction de Paul Verhoeven, tels que *Robocop* et *Starship Troopers*.

Profondément influencé par la peinture italienne, Cogitore utilise le clair-obscur pour dévoiler seulement une partie de la scène, en permettant à chaque spectateur d'imaginer sa propre narration. Il se réapproprie l'image de la sculpture équestre et la transforme en apparition, suggérant un déplacement iconographique de ces monuments publics. Il propose ainsi une représentation atemporelle du pouvoir.

Clément Cogitore (né en 1983 en France) vit et travaille entre Paris et Strasbourg. Diplômé de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg et du Fresnoy, il a été pensionnaire de l'Académie de France à Rome-Villa Médicis (2012). Son travail a été présenté dans plusieurs festivals cinématographiques internationaux (Cannes, Locarno, Lisbonne, Montréal) et au sein de nombreux musées et centres d'art, tels que le Palais de Tokyo et le Centre Pompidou de Paris, le Haus der Kulturen der Welt de Berlin, le Museum of Fine Arts de Boston et le MoMA de New York. Il s'est vu attribuer le Grand Prix du Salon de Montrouge (2011), le prix Le BAL de la jeune création (2015), le prix Sciences-Po pour l'art contemporain (2016) et le prix de la Fondation d'entreprise Ricard (2016). En 2015, son film *Ni le ciel, ni la terre* a été récompensé par le prix de la Fondation Gan au Festival de Cannes-Semaine de la critique et nommé pour le César du meilleur premier film.

On the middle of a billboard in Montrouge, we barely make out the shape of a man on horseback enveloped by a dark space with vague outlines. This is a work by the artist and filmmaker Clément Cogitore who—with his films, photographs, installations, and performances—plunges us into a fantastic imagination, even if it is deeply connected to our humdrum. If we look more closely at the reflections of light tracing the knight's armor, we will actually recognize an ambiguous presence: the at once familiar and indirect presence of a CRS riot policeman wearing his riot gear.

Wavering between the present and the past, reality and the supernatural, Cogitore's œuvre is based on the principles that involve overlaying different cultural horizons and aesthetic circumstances to create a sort of contemporary visual mythology. This image results from a formal hybridization of different representations of the chivalrous narrative in history, mixing the first illustrations of the manuscripts of Chrétien de Troyes, Robert Bresson's *Lancelot du Lac* with the characters in Paul Verhoeven's science-fiction films, such as *Robocop* and *Starship Troopers*.

Cogitore has been deeply influenced by Italian painting, and uses chiaroscuro to reveal only one part of the scene, permitting each spectator to imagine their own narrative. He reappropriates the image of the equestrian sculpture and turns it into an apparition, suggesting an iconographic shift in public monuments. In this way, he proposes a timeless representation of power.

Born in 1983 in Colmar, Clément Cogitore lives and works in Paris and Strasbourg. A graduate of the School of Decorative Arts of Strasbourg, and Le Fresnoy, he has been a resident at the French Academy in Rome, the Villa Médicis (2012). His work has been shown at several international film festivals (Cannes, Locarno, Lisbon, Montreal...) and in many museums and art museums such as the Palais de Tokyo and the Centre Pompidou in Paris, the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, the Museum of Fine Arts in Boston, and the MoMA in New York. He has been awarded numerous prizes, such as the Grand Prix du Salon de Montrouge (2011), the Prix BAL for young artists (2015), the Prix SciencePo for contemporary art (2016), and the Prix de la Fondation d'Entreprise Ricard (2016). In 2015, his film *Ni le ciel, Ni la terre*, was awarded the Prix de la Fondation Gan at the Cannes festival—Semaine de la critique, and nominated for the César for best film.

Le Chevalier noir, 2012, C-print, vernis ultra gloss, 170x90 cm — C-print, ultra gloss varnish, 170x90 cm

A

Salon 2011



m.g. Pour commencer, tu t'es intéressée à des ouvrages littéraires et notamment à *Un homme qui dort* de Perec. Et en particulier pour ce « tu » générique, entre adresse et injonction. Cette adresse singulière apparaît en filigrane de ton projet. Base, point de départ, tu uses du texte entre citation, référence, composition... Tu parles d'ailleurs d'un « exercice de style ». c.e.m. C'est exactement ça : l'association d'idées est plus efficace à travers les mots, qui annoncent d'entrée de jeu la couleur. Le titre du texte de Perec est ambigu, pourtant cela ne raconte rien de plus que ce que ça dit. (Pause.) Je crois que je fais des œuvres pour trouver des titres... *Un homme qui dort*, ça dit le masculin. Le texte décrit l'oisiveté, le désenchantement, la paresse, l'indifférence... Mais découpé, recollé, décontextualisé, ça parle aussi de plaisir, d'activité, de répétition, d'ennui ou encore d'attente forcée. Je me demande si ce personnage aurait pu être une femme (hésitation) – mais c'est un autre sujet...

m.g. Tu donnes forme à plusieurs choses : un titre, *Les Malassis*, un texte, composé à la manière d'un cadavre exquis, des images, à la manière de collages. Tu crées à partir d'un ensemble. Et, en même temps, tu sembles te détacher totalement de ces références de départ.

c.e.m. Il y a de la danse et un sous-titre aussi : *Du gris teinté de rose*. Ça fait beaucoup d'éléments ? (Silence.) Je ne peux pas faire autrement... Je réalise une seule œuvre à partir de tout ça. Le mélange est un principe et en révéler la recette, les ingrédients, c'est une volonté solide.

m.g. Tu as souhaité intervenir dans un espace bien précis, à l'entrée du Beffroi, alors qu'il t'était possible d'intervenir dans l'espace urbain. Tu as choisi cet espace de transition : la zone d'accueil. Un espace intérieur en lien avec l'extérieur. Dans ce cas bien précis, on pourrait presque dire que c'est le lieu qui fait œuvre.

c.e.m. C'est surtout qu'il y a un écran et une table lumineuse ! Ça me permet de me concentrer sur l'écriture et sur la mise en scène à l'intérieur des « cadres », sans me soucier de la forme que cela prendra dans l'espace. Plus sérieusement, il y a quelque chose de mélancolique et d'assez inutile dans l'espace d'accueil, qui m'intrigue. C'est idéal pour y introduire une pensée. Le lieu n'est pas l'œuvre, mais il la produit autant qu'il la reçoit.

m.g. Tu as une fascination certaine pour ces espaces de transition, d'accueil, à la fois quotidiens et symboliques... Tu questionnes, te concentres ou prends pour élément de départ les notions d'attente, d'inconfort, de gêne, que vivent nos corps. Tu en reviens presque à déplacer cette idée d'adresse, mentionnée ci-dessus, du « à » vers le « qui » (de « s'adresser à » vers « de qui parlons-nous ? »).

c.e.m. Oui, c'est vrai. Avec le temps, je ne sais plus précisément d'où vient cette fascination, d'une certaine errance, probablement. L'accueil, c'est, dans le dictionnaire, « l'ensemble des dispositions prises pour recevoir une ou plusieurs personnes ». Il me semble que, bien souvent, l'espace d'accueil est une trahison, un espace d'échec, où l'on ne reste pas.

m.g. Alors, tu y réintroduis de la présence. Celle du corps physique et celle du corps social.

c.e.m. Le « tu » est l'opresseur et l'opprimé, le corps endormi et le corps soumis, pluriel et singulier. J'emprunte l'ambiguïté narrative de Perec pour faire diversion. Selon Averroès, « on ne pense pas sans image ». Le texte de la vidéo habille le corps dansant. En performant sa pénible, voire douloureuse, condition, il s'en affranchit, se manifestant dans ce non-lieu qu'est l'espace d'accueil. *Réintroduire* contient une autre ambiguïté : une entrée en douceur et la violence de re-présenter, de répéter et d'insister pour exister, être vu, être entendu... L'existence de ces corps est donnée à voir ici par le biais de la diffusion.

Charlotte EL Moussaed (née en 1987 en France) vit et travaille aux Lilas. Diplômée de l'Ensba en 2013, elle pratique la photographie et la vidéo. En 2014, elle a été lauréate de la bourse photographique Looking for Paris-Texas, attribuée par l'ambassade des États-Unis et l'association des Amis des beaux-arts de Paris ; elle a alors séjourné trois mois à Chicago. Elle a reçu le prix Impressions photographiques 2015, décerné par les Ateliers Vortex en partenariat avec le Consortium de Dijon et le conseil régional de Bourgogne ; ce prix lui a valu une exposition au FRAC Bourgogne de Dijon. En 2016, elle a participé au 61<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Depuis 2013, elle collabore avec Le Bal/La Fabrique du regard sur le programme des ateliers pédagogiques. En 2016, elle a été l'un des trois lauréats du prix YISHU 8. Son exposition personnelle « Composé oisif » s'est tenue à YISHU 8, Maison des arts de Pékin, après trois mois de résidence. Après une première exposition en duo avec Sara Acremann, en octobre 2015 à la Progress Gallery, sous le commissariat d'exposition de Viviana Birolli et avec une scénographie de Cyril Cosquer, les deux artistes exposeront le deuxième volet de leurs recherches en mai 2017, de retour à la Progress Gallery.

Salon 2016  
A  
Les Malassis – Du Gris Teinté de Rose (détail), 2017, vidéo et installation photographique, dimensions variables  
Vidéo and photographic installation, dimensions variable





M.G. Marie: To begin with you were interested in literary works, and particularly in Perec's *A Man Asleep* because of that general "you" somewhere between an address and injunction. This very specific address appears between the lines of your project, as a basis and starting point. You use text, somewhere between quotation, reference, and composition and, furthermore, you mention an exercise in style.

C.E.M. That's right: the association of ideas is more effective through words, which announce color from the very start. The title of Perec's text is ambiguous, and yet it doesn't recount anything more than what it says. (Pause) I think I create works in order to find titles... *Un homme qui dort* expresses something masculine. The text describes indolence, disenchantment, laziness, and indifference, but cut up, re-pasted, and de-contextualized. It also talks about pleasure, activity, repetition, boredom, and even enforced hold periods. I wonder if the character could have been a woman (hesitation).

M.G. You give form to several things: a title, *Les Malassis*, a text, composed like a *cadavre exquis*, and images, in the manner of collages. You create from an entity, yet at the same time you seem completely detached from your initial references.

C.E.M. There is dance, and a subtitle too: *Pink-tinged gray*. Does that make for too many things? (Silence) I can't do it any other way... I produce one work from all of that. Mixture is a principle, and revealing its recipe and ingredients is a very strong wish.

M.G. You wanted to work in a very precise space, at the entrance of Le Beffroi, even though it was possible for you to work in an urban space. You chose this transitional space: the reception area. An inner space connected with the outside. In this very precise case, we might almost say that it's the place which creates the work.

C.E.M. It's above all because there's a screen and a light table! This enables me to concentrate on the writing and presentation within "frames," without worrying about the form which this will take in the space. More seriously: there's something melancholic about the reception area, something somewhat useless, which intrigues me. It's an ideal place to introduce a thought into. The place is not the work, but it produces it as much as it accommodates it.

M.G. You have a certain fascination with these transitional spaces, reception areas, which are at once daily and symbolic... You question, concentrate on, and take as initial element the notion of waiting, of discomfort, and of annoyance which our

bodies experience. You nearly arrive at displacing the idea of address mentioned above from a to towards a who. (From address to to who are we talking about.)

C.E.M. Yes, it's true. With time, I don't really know where this fascination came from—from a certain wandering, probably. In the dictionary, reception means "all the arrangements made to receive one or more persons..." It seems to me that, quite often, the reception area is a betrayal, a failed space where people don't stay very long.

M.G. So you reintroduce a presence there. The presence of the physical body and the social corpus.

C.E.M. *You* is the oppressor and the oppressed, the body asleep and the submissive body, plural and singular. I borrow Perec's narrative ambiguity to create a diversion. According to Averroes, "one does not think without images." The video's text informs the dancing body. By performing its difficult and even painful condition, it is freed, displayed in that non-place of the reception area. *Reintroducing* contains another ambiguity: a quiet entrance, and the violence of re-presenting, repeating, insisting on existing, being seen, being heard. The existence of "these" bodies is shown here through dissemination.

Born in 1987, Charlotte EL Moussaed lives and works in Les Lilas.

A 2013 graduate of the Paris National School of Fine Arts, she practices photography and video. In 2014 she was given the photographic scholarship "Looking for Paris-Texas," awarded by the United States Embassy and the association of Friends of the Fine Arts. She spent three months in Chicago. She won the 2015 "Impressions Photographiques" Prize, awarded by Les Ateliers Vortex in partnership with Le Consortium in Dijon and the Regional Council of Burgundy. That prize led to an exhibition at the FRAC Bourgogne in Dijon. In 2016 she took part in the 61<sup>st</sup> Salon de Montrouge. Since 2013, she has been collaborating with Le Bal/La Fabrique du Regard on the educational workshops program. In 2016 she was one of the three winners of the YISHU 8 prize. Her solo show, *Composé Oisif*, was held at YISHU 8, House of Art in Beijing, after three months in residence. After her first October 2015 two-person show with the artist Sara Acremann at the Progress Gallery—curated by Viviana Birolli and with a set design by Cyril Cosquer—the two women will show the second part of their research in May 2017, once again at the Progress Gallery.

B Étude pour *Les Malassis* – *Du gris teinté de rose*, 2017, vidéo et installation photographique, dimensions variables, danseuse : Bintou Dembele, lumière : César Decharme, son : Antonin Guerre  
Video and photographic installation, dimensions variable, dancer: Bintou Dembele, light: César Decharme, sound: Antonin Guerre

15. ~~Cette tendance à créer autour de moi~~  
**Cette tendance à créer autour de toi**  
 un autre monde, pareil à celui-ci  
 mais peuplé d'autres habitants,  
**ne t'est**  
~~ne m'est~~ jamais sorti de l'imagination.

Hissés sur la place Émile Cresp de Montrouge, des drapeaux bleu, blanc, rouge nous souhaitent la bienvenue.

Nous sommes aujourd'hui habitués à voir ces trois couleurs élevées sur les bâtiments publics, accrochées aux fenêtres, ou comme filtre des « photos de profil » sur Facebook. Mais c'est avec la simple présence du mot « welcome » (« bienvenue », en français) qu'Émeric Lhuisset nous invite à repenser cet emblème national.

Artiste et chercheur, Émeric Lhuisset questionne, avec ses photographies, vidéos et installations, la représentation des conflits et leur mise en scène par les médias, tout en menant une profonde réflexion sur la production de l'image à l'heure des grands flux médiatiques. Il a, par exemple, vécu avec un groupe de guérilla kurde en Irak, filmé la vie d'un combattant de l'Armée syrienne libre (ASL), rencontré les combattants de la révolution ukrainienne et survolé les ruines de l'ancienne ville de Girsu, détruite par la première guerre de l'eau, pour prolonger à sa manière l'écriture de l'actualité avec un autre regard, qui amène davantage à la réflexion que celui donné par beaucoup de médias.

À la fois familiers et désorientants, les drapeaux de la place Émile Cresp ouvrent une réflexion sur la nature politique et culturelle du drapeau national et s'adressent directement au spectateur. Comme l'explique l'artiste: « J'ai vu mes amis syriens, irakiens, afghans, et bien d'autres l'arborer, ces amis qui vivent quotidiennement la guerre, qui souvent la fuient et qui se retrouvent sur la route des réfugiés. J'ai pensé à cette image qu'ils en ont et à celle que, bien souvent, l'on en a... J'ai alors souhaité me réapproprier ce symbole équivoque, en l'abordant non comme un symbole nationaliste, mais comme un symbole culturel, celui d'une culture multiple dont la richesse vient de ce brassage avec l'ailleurs, avec l'autre. »

Émeric Lhuisset (né en 1983 en France) vit entre le Moyen-Orient et la France. Diplômé en art (Ensba) et en géopolitique (ENS d'Ulm/Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne). Son travail est présenté dans de nombreuses expositions à travers le monde (Tate Modern à Londres, Museum Folkwang à Essen, Institut du monde arabe à Paris, FRAC Alsace, Stedelijk Museum à Amsterdam, Rencontres d'Arles, Sursock Museum à Beyrouth, CRAC Languedoc-Roussillon). En 2008, il a participé au 53<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Il a publié chez André Frère Editions et Paradox-Ydoc *Maydan. Hundred portraits* (2014) et *Last Water War* (2016). En parallèle de sa pratique artistique, il enseigne à l'IEP de Paris (Sciences-Po) sur la thématique de l'art contemporain & de la géopolitique.

Red, white and blue flags welcome us, hoisted on the Place Émile Cresp in Montrouge.

Nowadays we are used to seeing these three colours raised on public buildings, attached to windows, and as a filter for “profile photos” on Facebook, but it is with the simple presence of the word “Welcome” that Émeric Lhuisset invites us to re-think this national emblem.

With his photographs, videos, and installations, the artist and researcher Émeric Lhuisset questions the representation of conflict and the way it is presented by the media, while at the same time developing a profound line of thinking around the production of imagery in an age of major media flows. He has, for example, lived with a Kurdish guerilla group in Iraq, filmed the life of a combatant in the Free Syrian army, encountered fighters in the Ukrainian revolution, and flown over the ruins of the ancient town of Girsu, destroyed by the first water war, in order to expand, in his own manner, the way that current news is written, with a different way of looking at things leading to reflection lasting longer than the vision provided by most of the media.

At once familiar and disorienting, the flags of Place Émile Cresp address the spectator directly and open up a way of thinking about the political and cultural nature of the national flag. As the artist explains: “I have seen Syrian, Iraqi, Afghan and many other friends sporting it, those friends who experience war every day, who often flee from it and find themselves on the refugee road. I have thought about that image they have of it and about the image that most other people do... Therefore, I wanted to reappropriate that ambiguous symbol, broaching it not as a nationalist symbol, but as a cultural symbol, a multicultural one, whose wealth comes from this mixture with the Elsewhere and the Other.”

Born in 1983, Émeric Lhuisset grew up in the Paris suburbs. He has degrees in art (Paris School of Fine Arts) and geopolitics (Ecole Normale Supérieure Ulm/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). His work has been shown in many exhibitions throughout the world (Tate Modern in London, Museum Folkwang in Essen, Institut du Monde Arabe in Paris, FRAC Alsace, the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Rencontres d'Arles, the Sursock Museum in Beirut, CRAC Languedoc-Roussillon...). In 2008 he took part in the 53<sup>rd</sup> Salon de Montrouge. With André Frère Editions and Paradox (Ydoc) he has published *Maydan-Hundred Portraits* (2014) and *Last Water War* (2016). In tandem with his art praxis, he teaches Contemporary Art and Geopolitics at the IEP in Paris (Sciences Po).



La dentelle, en tant que sujet photographique, revient de façon persistante dans les recherches sur les procédés photosensibles que mènent simultanément William Henry Fox Talbot et Hippolyte Bayard dans les années 1830–1840. Placée au contact d'une surface photosensible et exposée au soleil, l'ombre de la dentelle donne l'illusion d'être déjà son image. Peut-être est-ce parce que la dentelle est perçue comme différents trous cousus entre eux ? Elle entretient indubitablement un rapport avec la vision.

*Trous cousus* prend comme point de départ l'image d'un demi-gant, dont Bayard fait le photogramme en 1840. Ce demi-gant est dédoublé et reconstitué en images de synthèse, de façon à former un gant complet virtuellement articulé. À partir de cette matrice, un certain nombre de gestes sont édités sous forme d'images (un accord de piano, le fait de pointer quelque chose ou de tenir entre ses doigts une cigarette). Les gestes renvoient à l'histoire de l'art, à la sémiologie ou à la pornographie... Des domaines où la vision prime !

Bien sûr, le gant est vide et les trous cousus ouvrent sur du vide. On peut se demander si la mécanique érotique propre à la dentelle fonctionne encore, si celle-ci ne recouvre rien ? Mais est-ce le cas ici ? L'effet de dentelle étant redoublé par le support de l'impression : un adhésif microperforé qui permet de voir à travers l'image, lorsqu'on se trouve du côté obscur de celle-ci. On comprend donc que c'est bien de l'intérieur du gant qu'il est possible de voir.

*Trous cousus* est un jeu technologique autour de la vision. Il s'inscrit dans les recherches qu'Aurélien Mole effectue autour de la photographie et des autres technologies, qu'il aborde en considérant les potentialités de l'imaginaire technique propre à chacune.

Aurélien Mole (né en 1975 à Téhéran) vit et travaille à Paris. Artiste, commissaire d'exposition, historien de la photographie, critique d'art, enseignant et photographe de vues d'exposition, il multiplie les expériences dans le champ de l'art et de sa réception. Postdocument ([www.postdocument.net](http://www.postdocument.net)) – revue qu'il a cofondée avec Christophe Lemaître et Rémi Parcollet – est un exemple de ce qu'il entend par des « expériences dans le champ de l'art et de sa réception ». En 2010, il a participé au 55<sup>e</sup> Salon de Montrouge.

As a photographic subject, lace recurs time and time again in William Henry Fox Talbot and Hippolyte Bayard's 1830 and 1840s research for photo-sensitive procedures. Once in contact with a photo-sensitive surface and exposed to sunlight, the shadow cast by lace gives the illusion of being its image. Possibly because of its sometimes being seen as so many different holes stitched together, it has an undoubtable relation to vision.

*Stitched Holes* takes as its starting point the image of a half-glove which Bayard made a photogram of in 1840. This half-glove is duplicated and re-constructed as a synthetic image in such a way as to form a virtually articulatable whole glove. Based on this matrix, a certain number of gestures are published in the form of images (piano tuning, pinpointing something, holding a cigarette between fingers...) The gestures refer to art history, semiology, and pornography, areas where vision takes precedence.

Needless to say, the glove is empty and the stitched holes open onto the void. We may wonder: do the mechanics peculiar to lace still function if the latter does not cover anything? But is it the case here? The effect of lace is doubled by the surface of the print: a micro-perforated adhesive tape which makes it possible to see through the image, when you are on the dark side of it. We therefore realize that it is possible to see from the inside of the glove.

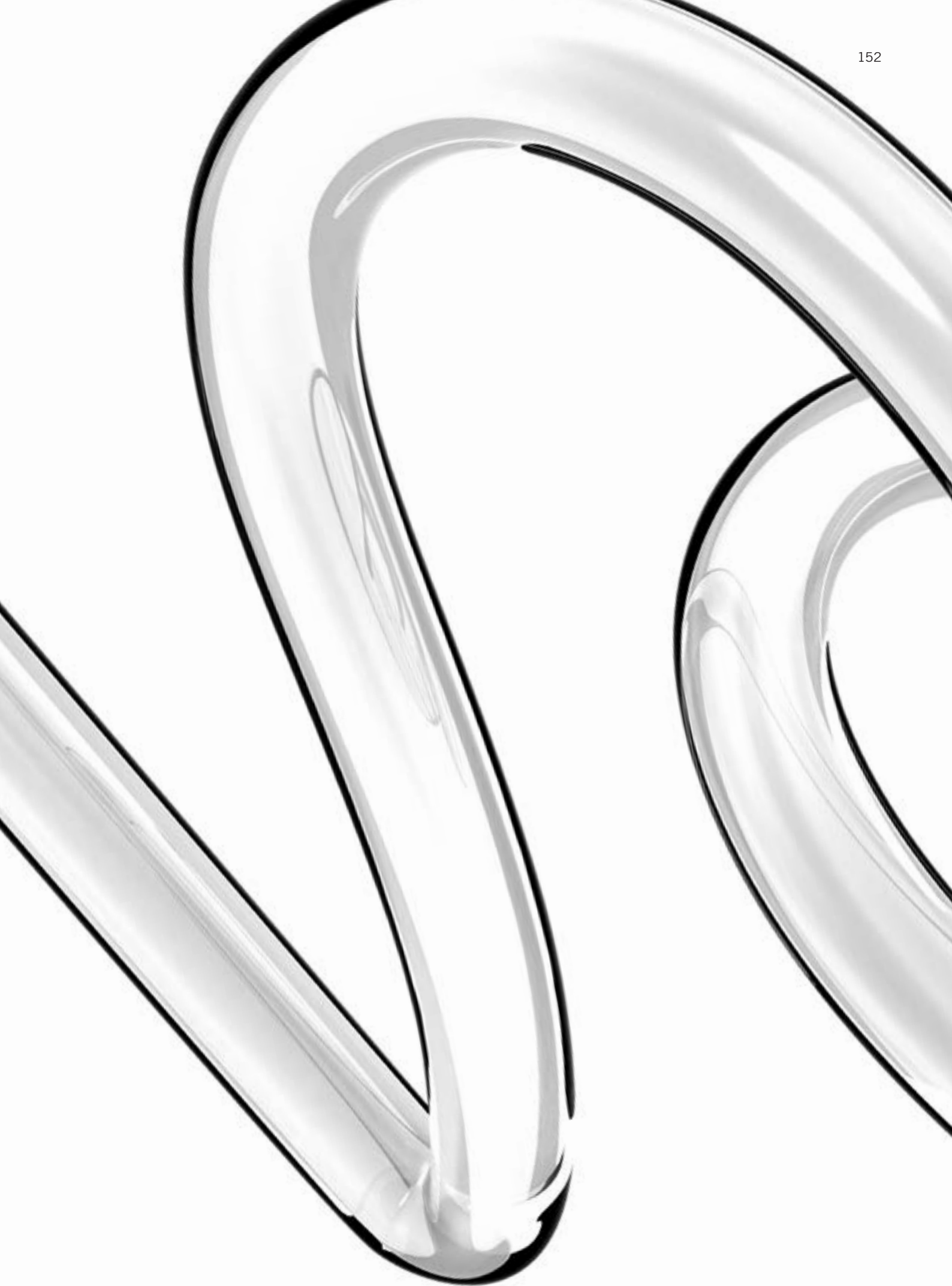
*Stitched Holes* is a technological interplay around vision. It is part of the research that Aurélien Mole is undertaking around photography and the other technologies that he deals with by considering the various potentials of the technical imagination that is particular to everyone.

Aurélien Mole was born in 1975 in Tehran. An artist, exhibition curator, historian of photography, art critic, teacher, and photographer of exhibitions, he is gathering a great deal of experience in the field of Art and its reception. Postdocument ([www.postdocument.net](http://www.postdocument.net)), which he co-founded with Christophe Lemaître and Rémi Parcollet, is an example of what he means by "experiences in the field of Art and its reception." In 2010 he took part in the 55<sup>th</sup> Salon de Montrouge.











## Anne-Sarah Bénichou \*

Après plusieurs expériences dans le marché de l'art (en maisons de vente et en galeries), Anne-Sarah Bénichou est désormais directrice de la galerie éponyme qu'elle a fondée dans le Marais. Elle y représente des artistes contemporains français et internationaux, émergents et confirmés.

After several experiences in the art market—both in auction houses and galleries—Anne-Sarah Bénichou is now the director of her eponymous gallery, which she opened in the Marais. She represents contemporary French and international artists, both emerging and established.

## Daria de Beauvais \*

Daria de Beauvais est curatrice au Palais de Tokyo, après avoir multiplié les expériences en institutions et en galeries. Elle mène également une pratique de commissaire indépendante et participe régulièrement à des jurys, tout en écrivant pour des revues et des publications. Daria de Beauvais is a curator at Palais de Tokyo with a lot of previous experience in institutions and galleries. She also works as a freelance curator and is regularly asked to be a part of juries. She also writes for various magazines and publications.

## Claude Closky

Claude Closky est un artiste qui vit à Paris. Son travail a été présenté à l'ACAC, l'AC, l'ARC, l'ARCO, au CACNO, CREDAC, CESAC, WAC, CAC, CACQ, CACT, FACT, KRAFT, au MACO, MARCO, MADRE, MAC, MAC VAL, MACBA, MACM, au MAMM, MAM, MNAM, TFAM, CIAM, LAM, GAM, GOMA, MoMA, MOCA, au MU, MSU, MuCEM, MUDAM, MUDAC...

Claude Closky is an artist living in Paris. His work has been shown at the ACAC, the AC, the ARC, the ARCO, the CACNO, the CREDAC, CESAC, WAC, CAC, CACQ, CACT, FACT, KRAFT, the MACO, MARCO, MADRE, MAC, MACVAL, MACBA, MACM, the MAMM, MAM, MNAM, TFAM, CIAM, LAM, GAM, GOMA, MOMA, MOCA, the MU, MSU, MUCHEM, MUDAM, as well as the MUDAC.

Guillaume Désanges est commissaire d'exposition et critique d'art. Il dirige Work Method, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et

## Guillaume Désanges \*

de conférences. Derniers projets : Méthode Room (2015, Chicago, USA), « Poésie balistique » (2016, La Verrière, Bruxelles), « L'esprit français. Contre-cultures 1969–1989 » (2017, La Maison rouge, Paris).

Guillaume Désanges is an exhibition curator and art critic who runs Work Method, a freelance production organization. He works internationally, developing exhibition projects and lectures. His latest projects are the following: Méthode Room (2015, Chicago, USA), « Poésie balistique » (2016, La Verrière, Bruxelles), « L'esprit français. Contre-cultures 1969–1989 » (2017, La Maison rouge, Paris).

## Matthieu Lelièvre \*

Directeur artistique de la Fondation Fiminc, Matthieu Lelièvre est diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine. Il a travaillé à Berlin et à Paris pour de nombreux musées et galeries privées.

Matthieu Lelièvre is the Artistic Director of the Fiminc Foundation, and a graduate of the École du Louvre and the Institut national du patrimoine. He has worked for many museums and private galleries in Berlin and Paris.

## Emmanuelle Lequeux \*

Emmanuelle Lequeux est journaliste. Elle est chef de la rubrique « Expositions » de *Beaux-Arts Magazine*, responsable de la chronique « Art & Société » du *Quotidien de l'art* et écrit très régulièrement dans les pages « Culture » du *Monde*.

Emmanuelle Lequeux is a journalist. She is in charge of the "Exhibit" section of *Beaux-Arts Magazine*, as well as for the "Art & Society" column in the *Quotidien de l'art*, and writes very regularly for the "Culture" section of *Le Monde*.

## Nathalie Mamane-Cohen

Nathalie Mamane-Cohen est collectionneuse d'art contemporain. Elle est membre de plusieurs comités d'acquisition de grands musées, dont celui du musée national d'Art moderne-Centre Pompidou (GAAC/GAP) à Paris ou celui du Museum of Modern Art (Committee on Photography) à New York.

Nathalie Mamane-Cohen is a contemporary art collector. She is a member of several acquisition

committees for major museums, including the National Modern Art Museum – Centre Georges Pompidou (GAAC/GAP), Paris, and the MoMA (Committee on Photography) in New York.

## Chiara Parisi \*

Commissaire pour les expositions d'art contemporain à l'Académie de France à Rome-Villa Médicis, après avoir passé cinq ans à la tête de la direction des programmes culturels de la Monnaie de Paris, où elle a présenté Maurizio Cattelan, Marcel Broodthaers, Paul McCarthy.

De 2007 à 2011, elle a été directrice du Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière. Chiara is the curator of contemporary art exhibitions at the Académie de France in Rome – Villa Médicis, after having spent five years at the head of the Cultural Programs Direction at the Monnaie de Paris, where she presented the work of Maurizio Cattelan, Marcel Broodthaers, and Paul McCarthy. From 2007 to 2011, she was the Director of the Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière.

## Julie Pellegrin

Depuis dix ans, Julie Pellegrin dirige la Ferme du Buisson (centre d'art contemporain de Marne-la-Vallée), où elle développe une programmation axée sur la performance et sur la pluridisciplinarité. Elle a été directrice artistique de Nuit blanche-Paris en 2013 et elle a publié de nombreux ouvrages collectifs monographiques. For the last 10 years, Julie Pellegrin has directed the Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, where she is developing a program focused on performance and multi-disciplinarity. She was the artistic director of Nuit Blanche 2013 and has published many collective monographic works.

## Émilie Renard \*

Depuis 2013, Émilie Renard est directrice de La Galerie (centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec). Dès le début des années 2000, elle a œuvré en tant que curatrice indépendante et critique d'art.

Since 2013, Émilie Renard has been the director of La Galerie, a contemporary art centre in Noisy-le-Sec. Before that, she worked as a freelance curator and art critic in the early 2000s.



**Ami Barak** Commissaire d'exposition et critique d'art basé à Paris, Ami Barak a été directeur du FRAC Languedoc-Roussillon (1993–2003) et président de l'Association internationale des curateurs d'art contemporain (IKT). Jusqu'en 2008, il a dirigé le département de l'Art dans la ville de la Mairie de Paris. Au cours des vingt dernières années, il a organisé de nombreuses expositions d'envergure internationale. Il incarne l'un des catalyseurs les plus actifs de la scène contemporaine, privilégiant toujours le défrichage artistique et la rencontre avec les jeunes acteurs du monde de l'art.

A Paris-based freelance curator and art critic, Ami Barak was the director of the FRAC Languedoc-Roussillon from 1993 to 2003, and chairman of the International Association of contemporary art curators—IKT. Until 2008 he ran the city art department in the Paris City Hall. Over the last 20 years, he has organized many major international shows and is one of the most active figures on the contemporary art scene, always prioritizing laying the groundwork for new artists and meeting young people involved in the art world.

**Marie Gautier** Marie Gautier est commissaire d'exposition et collaboratrice d'Ami Barak depuis 2011. Ancienne élève de l'École du Louvre, elle a participé à la production de nombreux projets d'expositions en France et à l'étranger. Coordinatrice de projets artistiques, elle organise la production de plusieurs projets auprès de collectionneurs et d'artistes à travers le monde.

Marie Gautier is an exhibition curator and has been working with the freelance curator Ami Barak since 2011. A former student of the Ecole du Louvre, she has taken part in the production of many exhibition projects in France and abroad. She coordinates art projects and works on and organizes the production of various programs with collectors and artists throughout the world.

Depuis 2007, Camille Baudelaire collabore avec des artistes et des institutions culturelles, mais investit aussi dans le domaine du transport et de l'architecture par le biais de son studio pluridisciplinaire. En 2016, elle signe l'identité du Salon

**Camille Baudelaire & Jérémie Harper** de Montrouge et s'associe avec Jérémie Harper pour l'édition 2017. Ensemble, ils poursuivent une recherche transversale sur l'image et son expression dans l'espace, notamment par des techniques innovantes comme l'impression 3D. Ils ont conçu le projet *Form in Progress*, montré à la Biennale internationale du design de Saint-Étienne, et réalisé des sculptures typographiques, exposées à New York et à Paris.

Since 2007 Camille Baudelaire has been working with artists and cultural institutions, but she is also involved in the field of transport and architecture by way of her multidisciplinary studio. In 2016 she designed the identity of the Salon de Montrouge and joined forces with Jérémie Harper for the 2017 Salon. Together they are conducting transversal research into the image and its expression in space, in particular using innovative techniques such as 3D printing. They devised the project *Form in Progress*, shown at the Biennale internationale du design de Saint-Étienne, and have produced typographic sculptures which have been shown in New York and Paris.

**Ramy Fischler & Vincent Le Bourdon** Créateur belge, Ramy Fischler vit depuis 1998 à Paris. Diplômé de l'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI-les Ateliers), il pratique le design de manière éclectique, alternant ou associant les projets issus du monde industriel, artisanal et prospectif. Collaborateur de Patrick Jouin entre 2001 et 2010, il est ensuite lauréat de la Villa Médicis puis fondateur de RF Studio en 2011. Ramy Fischler investit les champs des arts décoratifs, des nouvelles technologies et des arts contemporains. Après plus de quinze ans d'expérience dans le monde de l'art, Vincent Le Bourdon réalise des projets d'architecture intérieure et des scénographies pour des collectionneurs, des galeries et des institutions, son univers de prédilection. Chaque projet est l'occasion de développer son vocabulaire de formes ; d'inventer une nouvelle typologie de lieux qui questionnent la manière d'aborder l'art et de partager les savoirs ; et de collaborer avec artistes, artisans et designers.

The Belgian artist Ramy Fischler has been living in

Paris since 1998. A graduate of the École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI-les Ateliers), he is involved with design in an eclectic way, alternating and associating projects coming from industrial, craft, and prospective worlds. He was Patrick Jouin's associate between 2001 and 2010—then at the Villa Médicis—before creating in 2011 RF Studio. Ramy Fischler is involved in the fields of the decorative arts, new technologies, and contemporary art. After more than 15 years of experience in the art world, Vincent Le Bourdon is now involved in interior design and set design for collectors, galleries, and institutions—the world he is most interested in. Every project offers him a chance to develop his vocabulary of forms and invent a new typology of place which questions the way art should be broached and knowledge shared, as well as collaborating with artists, craftspeople and designers.

**Bernard Blistène** Président du Jury — Bernard Blistène est le directeur du musée national d'Art moderne Centre Pompidou depuis 2014. Diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut d'art et d'archéologie, il est nommé conservateur au Centre Pompidou (1984–1990), puis directeur des musées de Marseille (1990–1996). Après un séjour aux États-Unis, rythmé par plusieurs expositions pour le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, il est nommé inspecteur général de la création artistique au ministère de la Culture (2000). En 2008, il devient directeur du département du Développement culturel du Centre Pompidou et crée le Nouveau Festival (2008–2013). Auteur de nombreux ouvrages sur l'art contemporain, il a conçu plus d'une centaine d'expositions monographiques et thématiques. Bernard Blistène a été co-commissaire de la Biennale de Paris (1982), commissaire de la section « Aperto » de la Biennale de Venise (1990), co-commissaire d'Art Focus de Jérusalem (2010). Il a coordonné et organisé la célébration des 20 Ans des fonds régionaux d'art contemporain (2002) et la première édition de la Force de l'art (2008). Il a par ailleurs été professeur d'art contemporain à l'École du Louvre pendant vingt ans.

President of the jury — Bernard Blistène has been director of the Musée national d'Art Moderne—Center of Industrial Creation at the Centre Pompidou since 2014. After graduating from the Ecole du Louvre and the Institute of Art and Archaeology, he was appointed curator of the Centre Pompidou (1984–1990), then director of the Museums of Marseille (1990–1996). After a visit to the United States, punctuated by several exhibitions for the Solomon Guggenheim Museum in New York, he was appointed Inspector General of artistic creation at the Ministry of Culture (2000). In 2008, he became the director of the Department of Cultural Development at the Centre Pompidou, and created the Nouveau Festival/New Festival (2008–2013). The author of many books on contemporary art, he has curated more than 100 solo and theme-based exhibitions. Among other things, Bernard Blistène has been co-curator of the Paris Biennale (1982), the “Aperto” section of the Venice Biennale (1990), and co-curator of Art Focus in

Jerusalem (2010). He coordinated and organized the celebrations for the 20 Years of the Regional Contemporary Art Collections (FRACs) (2002) and the first “La Force de l'art” event (2008). He was also Professor of Contemporary Art at the Ecole du Louvre for 20 years.

**Aude Cartier** Directrice de la Maison des arts (centre d'art contemporain de Malakoff), Aude Cartier est également présidente du réseau TRAM (réseau d'art contemporain de la région Île-de-France). À Malakoff, elle mène un programme d'expositions, de résidences artistiques et d'actions culturelles dans et hors les murs du centre d'art, en partenariat avec les acteurs du territoire. En plus des arts plastiques, elle ouvre le centre d'art à des projets de recherche dans les domaines de la danse, de la performance et de l'écriture et elle dirige des projets d'installations d'œuvres d'art dans l'espace public.

Aude Cartier is the director of the Malakoff Maison des Arts Centre d'art contemporain, as well as the President of the TRAM network, a contemporary art network in the Île de France region. At Malakoff she runs a program of exhibitions, art residencies, and cultural events within and beyond the art center's walls, and in partnership with local figures. In addition to the visual arts, she has opened the art center to research projects in the fields of dance, performance, and writing, and she is in charge of projects involving the installation of artworks in public space.

**Jean de Loisy** Président du Palais de Tokyo depuis juin 2011, Jean de Loisy est commissaire d'exposition indépendant. Il a occupé diverses fonctions dans de nombreuses institutions culturelles (Centre Pompidou, Fondation Cartier, etc.).

President of the Palais de Tokyo since June 2011, Jean de Loisy is a freelance exhibition curator, and has had a variety of posts in many cultural institutions (Centre Pompidou, Fondation Cartier, etc.)

Anne Dressen est commissaire d'exposition à l'ARC, le département contemporain du musée d'Art moderne de la ville de Paris. Ses expositions interrogent les pratiques artistiques officielles

ou périphériques au regard des beaux-arts traditionnels, en lien avec des problématiques relevant de l'histoire culturelle ou coloniale et du genre. Elle enseigne l'histoire de l'art contemporain et de l'art vidéo à l'ECAL de Lausanne depuis 2011.

Anne Dressen (1976, Paris) is an exhibition curator at the ARC, the contemporary department of the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Her exhibitions question art practices unofficial and peripheral in relation to traditional fine arts, as well as connected with issues stemming from cultural, colonial, and gender history. She has been teaching Contemporary Art History and Video Art at the ECAL in Lausanne since 2011.

**Alexia Fabre** Conservateur en chef du patrimoine, Alexia Fabre a travaillé dès 1998 à l'élaboration du MAC VAL et le dirige depuis son ouverture, en 2005. Elle a été commissaire des expositions personnelles de Christian Boltanski (2010) et d'Ange Leccia (2013). Elle a été directrice artistique de Nuit blanche-Paris en 2009 et en 2011 avec Frank Lamy. Elle a enseigné à l'École du Louvre de 2007 à 2011.

As Chief Curator of Heritage, Alexia Fabre has been running the MAC VAL since it opened in 2005 and worked on setting it up since 1998. She has also curated the solo shows of Christian Boltanski (2010) and Ange Leccia (2013). She was artistic director of Nuit Blanche-Paris in 2009 and 2011 with Frank Lamy, and taught at the Ecole du Louvre from 2007 to 2011.

**Stephan Kutniak** Stephan Kutniak est directeur général adjoint en charge du pôle culture au conseil départemental des Hauts-de-Seine depuis 2013.

Stephan Kutniak has been the Deputy General Director for Culture at the departmental council of the Hauts-de-Seine since 2013.

Claire Le Restif est historienne de l'art. Depuis 2003, elle dirige le Crédac (centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine). Elle y organise les expositions, le cycle de conférences, et en dirige les éditions. Depuis 2008, elle a mis en place Royal

**Claire Le Restif** Garden, projet curatorial en ligne sur le site du Crédac et vient d'inaugurer en 2016 le Crédakino, espace dédié à la vidéo. Elle est professeure associée à l'université Paris 4 – La Sorbonne.

Claire Le Restif is an art historian. Since 2003, she has been directing the Centre d'art contemporain d'Ivry-le Crédac. She organizes exhibitions and lecture cycles and is head of publications. Since 2008, she has introduced Royal Garden, an online curatorial project on the Crédac site. In 2016 she inaugurated the Crédakino, a venue dedicated to video. She is an Associate Professor at the Université Paris IV La Sorbonne.

**Marcella Lista** Marcella Lista est historienne de l'art et conservatrice en chef du département des Nouveaux Médias au musée national d'Art moderne – Centre Pompidou.

Marcella Lista is an art historian and is chief curator of the New Media Department of the National Museum of Modern Art – Centre Pompidou.

**Jean-Loup Metton** Si Montrouge est la ville de l'art contemporain, c'est grâce à l'engagement sans faille de Jean-Loup Metton, Maire de Montrouge de 1994 à 2016. Convaincu du pouvoir visionnaire de la jeune création et de son importance dans la vie culturelle, il est aussi le fondateur de la Biennale JCE, exposition itinérante d'artistes dans plusieurs pays d'Europe.

If Montrouge is the city of contemporary art, it is because of the unwavering commitment of Jean-Loup Metton, Mayor of Montrouge from 1994 to 2016. Won over by the visionary power of young artists and their art, as well as the significance of their works in cultural life, he is also the founder of the Biennale JCE, an artists' traveling show that goes through several European countries.

**Didier Semin** Didier Semin a été conservateur, notamment au musée de l'abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne et au musée national d'Art moderne. Il enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts, à Paris, depuis 1999. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages, le dernier paru

étant *Duchamp : le paradigme du dessin d'humour* (Cully, KMD/ The Forestay Museum of Art, 2015).

Born in 1954, Didier Semin has worked as curator, in particular at the Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne and at the Musée national d'art moderne. He has been teaching at the Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris since 1999. He is the author of many articles and books, the latest being *Duchamp, le paradigme du dessin d'humour*, Cully, KMD/ The Forestay Museum of Art, 2015.

**Gaëtane Verna** Gaëtane Verna est la directrice du Power Plant Contemporary Art Gallery à Toronto depuis mars 2012. Elle a été la directrice générale du musée d'Art de Joliette (2006–2012) et conservatrice à la Galerie Foreman de l'université Bishop's (1998–2006). Gaëtane Verna a enseigné au département d'histoire de l'art de l'université Bishop's ainsi qu'à l'université du Québec à Montréal. Elle est aussi membre du comité consultatif de Nuit blanche-Toronto, coprésidente du comité des arts visuels et médiatiques du Conseil des arts de Toronto et membre du conseil d'administration du Conseil des arts de Toronto.

Gaëtane Verna has been the director of the Power Plant Contemporary Art Gallery in Toronto since March 2012. She was the General Director of the Musée d'art de Joliette from 2006 to 2012 and curator at the Galerie Foreman at Bishop's University from 1998 to 2006. Gaëtane Verna has also taught in the Department of Art History at Bishop's University as well as at the Université du Québec in Montréal. She is also a member of the Consultant Committee for Nuit Blanche Toronto, and joint president of the Comité des arts visuels / médiatiques du Conseil des arts de Toronto, as well as a member of the Board of Directors of the Conseil des arts de Toronto.

## Timothée Chaillou

Timothée Chaillou est historien de l'art et du cinéma, commissaire d'exposition, critique d'art et expert en art contemporain. Timothée Chaillou is an art and film historian, an exhibition curator, art critic and an expert on contemporary art.

## Marie Chênél

Membre de l'AICA-France, Marie Chênél collabore régulièrement à des revues spécialisées, des monographies d'artistes et des catalogues d'exposition. En 2017, elle est la critique invitée du programme Les Chantiers Résidence, développé par la Passerelle (centre d'art contemporain de Brest) et par Documents d'artistes (Bretagne). A member of AICA France, Marie Chênél contributes regularly to special-edition magazines, artists' monographs, and exhibition catalogues. In 2017, she was a guest critic on "Les Chantiers – Résidence," a program developed by the Centre d'art contemporain Passerelle (Brest) and Documents d'artistes Bretagne.

## DeYi Studio

Ouvert à Shanghai en 2008 par Xia Yilan et Paul Devautour. Organise des rencontres et des discussions. Développe la notion de compatibilité comme renversement de la spécificité. Explore les perspectives d'une pratique de l'art non exposé. DeYi Studio was opened in Shanghai in 2008 by Xia Yilan and Paul Devautour. It organizes meetings and discussions, and is developing the notion of compatibility, as the flipside of specificity. It explores the perspectives of practicing unexhibited art.

## Catherine Guiral

Catherine Guiral a étudié à l'Ensad, à la CalArts et au RCA. Elle y termine une thèse en histoire du design sur le typographe et urbaniste Pierre Faucheux. Avec J. Dupeyrat et B. Domingues, elle a créé l'Agence du doute, entité intéressée par les pratiques éditoriales et par la notion d'*editing* comme montage. Elle enseigne à l'Ensba-Lyon. Catherine Guiral studied at the Ensad, CalArts, and the RCA. She is currently finishing a History of Design thesis at the latter, which centers on the typographer and urbanist Pierre Faucheux.

With J. Dupeyrat and B. Domingues, she created the agency of doubt, which is interested in publishing practices and the notion of editing as *montage*. She teaches at the Ensba-Lyon.

## Sarah Ihler-Meyer

Diplômée en histoire de l'art et en esthétique, Sarah Ihler-Meyer est critique d'art (membre de l'AICA-France) et commissaire d'exposition indépendante. Ses recherches portent sur les différents régimes de signification qui traversent l'histoire de l'art. Elle est notamment co-commissaire de l'exposition « Flatland. Abstractions narratives » (MRAC de Sérignan/Mudam Luxembourg). A graduate of Art History and Aesthetics, Sarah Ihler-Meyer is an art critic (member of the AICA France) as well as a freelance exhibition curator. Her research focuses on the different systems of meaning traversing art history. She is most famously perhaps the co-curator of the exhibition "Flatland/ Abstractions narratives" (MRAC de Sérignan / Mudam Luxembourg).

## Joël Riff

Joël Riff est commissaire d'exposition. Il fonde la Chronique Curiosité en 2008, enseigne à l'école Duperré depuis 2010 et rejoint la résidence Moly-Sabata de la Fondation Albert Gleizes en 2014. Il est rapporteur pour Romain Vicari, lauréat du prix Découverte du Palais de Tokyo, et développe un projet de production avec Caroline Achaintre ainsi que des commissariats en France et à l'étranger. Joël Riff is an exhibition curator. He founded the column Curiosité in 2008, has been teaching at the Duperré School since 2010, and joined the Moly-Sabata/Fondation Albert Gleizes Residency in 2014. He is the spokesperson for Romain Vicari—winner of the Prix découverte awarded by the Palais de Tokyo—and is developing a production project with Caroline Achaintre, as well as curatorial projects in France and abroad.

Critique d'art, commissaire d'exposition, curateur de projets en art contemporain et médiateur culturel indépendant, Mickaël Roy est actuellement professeur d'histoire de l'art auprès de la classe préparatoire de l'Ensba-Lyon. Il est par ailleurs

## Mickaël Roy

chargé, en 2017, d'une mission de recherche curatoriale par La Kunsthalle (centre d'art contemporain de Mulhouse) et commissaire associé, en 2017–2018, pour la programmation de la galerie d'exposition du Granit (scène nationale de Belfort). An art critic, exhibition curator, contemporary art project curator and freelance cultural mediator, Mickaël Roy is currently an Art History professor for the preparatory class of the Ecole nationale supérieure des beaux-arts in Lyon. In 2017, he is also running a curatorial research project for La Kunsthalle – contemporary art center in Mulhouse, as well as the associate curator, in 2017–2018, for programming the exhibits at Théâtre du Granit – scène nationale de Belfort.




## Audrey Teichmann

Audrey Teichmann est commissaire d'exposition et critique indépendante basée à Genève. Commissaire attachée à la section « Architecture » de la Villa Noailles, elle est membre du comité éditorial de la revue *Contraintes* et elle collabore avec la Haute École d'art et de design (HEAD) de Genève. Elle a cofondé avec Matthieu Lelièvre le bureau de recherches Diffraction en 2015. Audrey Teichmann is an exhibition curator and freelance critic based in Geneva. A curator attached to the Architecture Section of Villa Noailles, she is also a member of the editorial board of the magazine *Contraintes*, as well as working with the Haute École d'Art et de Design in Geneva. She co-founded along with Matthieu Lelièvre the office for Diffraction research in 2015.



Catalogue édité à l'occasion  
du 62<sup>e</sup> Salon de Montrouge  
Catalogue published on the  
occasion of the 62<sup>nd</sup> Salon  
de Montrouge

Le Beffroi  
2, place Émile-Cresp,  
92120 Montrouge

www.salondemontrouge.com  
Suivez-nous sur   



○  
Étienne Lengereau  
Maire de Montrouge  
Mayor of 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

Licia Demuro & Andrea Volpi  
Chargés d'exposition  
Production Managers

Mathilde Mabire  
Assistante de coordination  
Assistant Coordinator

○  
Ami Barak & Marie Gautier  
Directeurs artistiques  
Artistic Directors

Ramy Fischler  
& Vincent Le Bourdon  
Scénographie  
Exhibition design

Camille Baudelaire  
& Jérémie Harper  
Création graphique  
Graphic design  
& Art directors

Renata Bellanova  
Martina Sabbadini  
Assistants de coordination  
Assistants Coordinator

○  
Laura Buck  
Responsable  
de la communication  
Responsible for  
communication

Laure Turbian  
Responsable Internet  
Responsible for web  
communication

Jennifer Bourdon  
Webmaster

Sarah Lefrançois  
Attaché de presse  
Press attaché

○  
Léa Baudat  
Coordination éditoriale  
Editorial coordination

Olivia Baes  
Étienne Diemert  
Tiffany Thomas  
Relecture  
Proofreading

Simon Pleasance  
& Fronza Woods  
Traductions  
Translations

Remerciements  
Acknowledgments

Remerciement spécial aux collectifs  
curatoriaux Polynome et Diamètre  
pour l'écriture des cartels développés  
de l'exposition  
Special thanks to the  
curatorial collectives Polynome  
et Diamètre, for writing the  
exhibition labels

Membres de Diamètre  
Members of Diamètre  
Angela Blanc  
Jean-Baptiste Delorme  
Constance Foirest  
Léa Genaud  
Mathilde Hivert  
Manon Klein  
Alexandre Lorquin  
Anne-Sophie Luyton  
Violette Morisseau  
Margot Nguyen  
Pauline Pavéc  
Andy Rankin  
Pauline Roches  
Ida Simon

Membres de Polynome  
Members of Polynome  
Colette Angeli  
Amélie Bouxin  
Coline Davenne  
Alicia Reymond

Merci à l'association  
Super 8 qui a réalisé les  
« Portraits d'artistes »  
Thanks to the Association  
Super 8 for the  
"Portraits d'artistes"  
Makhlouf Aroua  
Victor Fajardo  
Sofia Leboeuf  
Séraphine Le Maire  
Mickaël Noyau  
Némo Tescou  
Simon Villand

Crédits photo  
Photo credits

p.41  
© Younès Klouche

p.43  
© Marc Coudrais

p.50  
© Pierre Friour

p.51  
© Guillaume Robert

p.53  
© Claude Closky

p.57  
© Suzan Brun

p.65  
© Yassine Toumi

p.67  
© Min Kyung Baek

pp.70–71  
© Célia Gondol / Alexandre Poisson

p.85  
© Cyrille Robin

p.86  
© Julien Guillaume

p.87  
© Gildas Lepetit-Castel

p.97  
© Nicolas Lelièvre

p.105  
© Blaise Adilon

pp.106–107  
© Alice Allenet

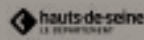
p.123  
© Michel Gouery

p.135  
© Courtesy de l'artiste et de la  
galerie Allen — Courtesy of the  
artist and Allen gallery

Partenaires institutionnels  
Institutional partners



île de France



PALAIS  
DE TOKYO



(BnF

TRAM Réseau art contemporain Paris / Ile-de-France

INSTITUT  
FRANÇAIS

Partenaires privés  
Private partners

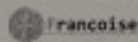


invaluable

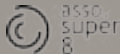
GOJIKI



artyfamily



tribew  
COLLECTIONS GUYE



poly|nome



Partenaires médias  
Media partners



BeauxArts  
magazine

un événement  
telerama

noya  
MUSEUM

LE  
QUOTIDIEN  
DE L'ART

Fournisseurs  
Sponsor



© Ville de Montrouge, les auteurs  
Tous droits réservés. Reproduction  
intégrale ou partielle interdite  
© City of Montrouge, the authors  
All rights reserved. All partial or  
total copies are prohibited

Imprimé par Etc inn, France  
à 1 000 exemplaires — avril 2017  
Printed by Etc inn, France  
in 1,000 copies — April 2017  
Dépôt légal : avril 2017  
Legal deposit: April 2017  
ISBN 978-2-9556250-2-6