



### **Montrouge, Terre d'accueil de l'Art Contemporain**

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

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

# 58<sup>e</sup> SALON DE MONTROUGE

---

15 MAI > 12 JUIN 2013



Page suivante: **Théo Mercier**, *Idole nourricière*, 2012.  
Courtesy Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. © Photo: Erwan Fichou.

---

# sommaire / summary

- 5      **Éditorial / Editorial**  
Jean-Loup Metton
- 6      **Introduction**  
**Une vie d'artiste ? / An artist's life?**  
Stéphane Corréard
- 9      **Théo Mercier**  
**Philosophie des aquariums / Philosophy of Aquariums**  
par Philippe Dagen
- 21     **Bice Curiger**  
**Présidente du Jury / President of the Jury**  
par Marylène Malbert
- 27     **matali crasset**  
**Sans parler art ni design / Not to speak about art or design**  
par Anaël Pigeat
- 37     **L'ANdÉA**  
**L'ANdÉA au Salon de Montrouge / The ANdÉA at Salon de Montrouge**  
par Emmanuel Tibloux
- 39     **Un mot pour des choses: La recherche dans les écoles supérieures d'art**  
**A Word for things: Research in Higher level art Schools**  
par Stéphane Sauzedde
- 42     **Enseigner l'art / Teaching Art**  
par Bernhard Rüdiger
- 44     **Du design dans l'art / Of Design in Art**  
par Catherine Geel
- 47     **Le Collège critique / The critic committee**  
par Gaël Charbau
- 51     **La sélection officielle / The official selection**



par Jean-Loup Metton

Maire de Montrouge, *Mayor of Montrouge*  
Vice-président du Conseil général des Hauts-de-Seine, *Vice-President of the Conseil général des Hauts-de-Seine*

58 – Ces deux chiffres, comme un numéro de rue, pour signaler que nous accueillons la cinquante-huitième édition du Salon de Montrouge. Cet événement, compagnon de bien des vies et de bien des destins depuis 1955, s'est imposé comme un marqueur temporel, un annonciateur de printemps et, surtout, le rendez-vous national de la jeune création contemporaine.

Pour cela, les espaces du Beffroi se sont déployés devant les artistes sur les indications de matali crasset ; le Salon est accueilli sur trois ou quatre niveaux, selon les activités programmées : le plateau du rez-de-chaussée sur près de 1 000 m<sup>2</sup> et, au premier étage, le Grand Salon sur 200 m<sup>2</sup>, le deuxième étage avec une salle vidéo dévolue à l'ANdÉA, l'Association nationale des écoles supérieures d'art, et encore l'une ou l'autre de nos deux salles de spectacle pour les conférences.

Pour l'occasion, nous avons demandé à la RATP d'installer une nouvelle station de métro devant la Mairie afin de faciliter vos fréquentes visites au Beffroi. C'est Hugues Reip qui a signé les éléments de décor de la station Mairie de Montrouge (Métro ligne 4) – afin de signifier de manière visible et permanente l'inscription de Montrouge dans l'art contemporain.

Plus que jamais, le Salon de Montrouge est donc le reflet de ce qui se pense, s' imagine en matière de création artistique ; nous ne pouvons résister au plaisir d'annoncer un autre chiffre : 2 700, c'est le nombre de candidatures au Salon pour 2013, soit un accroissement des dossiers de candidatures de 50% en deux ans. Le principe de sélection mis en place par le commissaire artistique Stéphane Corréard s'applique cette fois encore : un Collège critique de professionnels, renouvelé chaque année, vient affiner les choix de la première sélection opérée par le commissaire ; dès lors, ce collège s'emploie à soutenir les artistes choisis par une production d'articles critiques.

Le Conseil général des Hauts-de-Seine et le Ministère de la Culture et de la Communication se retrouvent une nouvelle fois aux côtés de la Ville de Montrouge. Parmi les partenaires institutionnels sont également présents l'Institut français, le Palais de Tokyo et l'ANdÉA ; à souligner aussi la participation d'un « ancien » du Salon comme invité d'honneur, en la personne de Théo Mercier, et l'implication de Bice Curiger qui nous fait le plaisir d'accompagner cette nouvelle édition en qualité de présidente du jury. Enfin, quel bonheur de pouvoir remercier ces partenaires privés qui soutiennent le Salon de Montrouge et la création émergente en France et à l'international : Crédit Agricole, Procédés Hallier, Alizé Création, Fonds MAIF pour l'Éducation, BabyliSS, Bayard... Ce sont tous ces partenariats qui permettent à nos artistes d'intervenir dans les écoles, d'obtenir des bourses à la production, de voyager, d'être invités à l'étranger, accueillis en résidence, etc. C'est pourquoi cette édition est dédiée à tous ces partenaires, institutionnels et privés, qui font du Salon de Montrouge l'événement vivant que vous connaissez.

58 – These two figures like a street number, to indicate that we are welcoming the fifty-eighth edition of the Salon de Montrouge. This event, companion of many lives and destinies since 1955 has imposed itself as a timestamp, the herald of Spring, and especially, the national gathering of young contemporary creation.

For this, the Beffroi spaces have been laid out before the artists following the indications of matali crasset; the Salon is accommodated on three or four levels, according to the activities scheduled: the ground floor plateau with an area close to 1,000 m<sup>2</sup> and, on the first floor, the Grand Salon of 200 m<sup>2</sup>, the second floor with a video room dedicated to the ANdÉA, the national association of art colleges, and then, one or other of our two auditoriums for lectures. For the occasion, we have asked the RATP to install a new metro station in front of the town hall in order to facilitate your frequent visits to the Beffroi. It is Hugues Reip who has designed the decorative elements of the Mairie de Montrouge station (Metro line 4) – in order to indicate in a visible and permanent manner Montrouge's implication in contemporary art.

More than ever, the Salon de Montrouge is a reflection of what is being considered, imagined in terms of artistic creation; we cannot resist the pleasure of announcing another figure: 2,700, which is the number of applications for the 2013 Salon, or a 50% increase in the number of application dossiers in two years. The selection principle implemented by the artistic director Stéphane Corréard has been applied again: a critical committee of professionals, renewed each year, refines the choice of the initial selection made by the director; then this committee works on supporting the chosen artists with the production of critical texts.

The Conseil Général of the Hauts-de-Seine département and the Culture Ministry again find themselves alongside the Municipality of Montrouge. Among the institutional partners the Institut Français, the Palais de Tokyo and the ANdÉA are also present; the participation of an "elder" of the Salon as guest of honour, Théo Mercier, and the involvement of Bice Curiger who has given us the pleasure of accompanying this new edition as President of the Jury. Finally, what joy to be able to thank the private partners who support the Salon de Montrouge and emerging creation in France and internationally: Crédit Agricole, Procédés Hallier, Alizé Création, Fonds MAIF pour l'Éducation, BabyliSS, Bayard... These are all partnerships that allow our artists to be present in schools, to obtain funding for production and travel, to be invited abroad, housed in residences, etc. It is why this edition is dedicated to all these partners, both institutional and private, which make the Salon de Montrouge the living event that you are familiar with.

# Introduction

---

par Stéphane Corréard

Commissaire artistique du Salon, *Curator of the Salon*

## Une vie d'artiste?

Artiste n'est pas un métier, ni une carrière. D'aucuns avanceraient même que ce n'est pas une vie. Quoi d'autre? Disons que c'est une aventure... Peut-être même la dernière qui puisse nous être offerte. Assister au début de cette aventure est un privilège rare; c'est pourquoi, comme tout événement dédié à l'émergence, le Salon de Montrouge est un rendez-vous émouvant. Ou plutôt 70 rendez-vous émouvants, 70 premières rencontres entre le vaste public des amateurs et des professionnels, et autant d'artistes au début de leur carrière publique. Évaluer la qualité des aventures qui s'ensuivront est une autre affaire, qui ressortit à l'intime.

Accueillir cette année Théo Mercier comme Invité d'honneur est une forme de manifeste. En effet, il y a cinq ans, même s'il s'agissait de la 54<sup>e</sup> édition, nous avons vécu ensemble notre premier Salon de Montrouge: moi comme commissaire artistique, lui comme exposant. Depuis, Théo Mercier a construit le socle d'une œuvre importante, diverse, variée, complexe, exigeante, intense, acérée; il m'a donc paru juste d'honorer la singularité de son irruption sur une scène française dont il incarne, avec quelques autres, l'avenir. J'aime l'idée qu'au Festival de Cannes on décerne le Prix de la «Caméra d'or» non pas à un vieux maître du cinéma, mais au contraire à l'auteur du premier film le plus prometteur des sélections cannoises. Théo Mercier a, lui aussi, de l'or dans les mains. En a-t-il (ou en aura-t-il) dans les poches? C'est une autre affaire, qui ne nous concerne nullement ici. L'instauration depuis 2009 d'un «*Collège critique*», qui m'accompagne dans le processus de sélection, est là pour le garantir et en témoigner: au Salon de Montrouge, le jugement sur l'art découle uniquement d'un regard sur les œuvres.

C'est dans cette perspective qu'il faut appréhender la présence cette année de l'ANdÉA (Association Nationale des Écoles supérieures d'Art) en tant que structure associée. En effet, nous nous efforçons, grâce à une prospection «réelle» (2 700 dossiers reçus cette année), de chercher les artistes à découvrir là où ils se trouvent, et non pas là où l'on a trop souvent pris l'habitude, paresseusement, de les chercher, c'est-à-dire quasi-exclusivement dans les expositions de diplômés, de félicités, ou de post-diplômés des écoles d'art. Nous reconnaissons naturellement la grande qualité des enseignements qui y sont dispensés, et les qualités de nombreux étudiants qui y ont été formés. La preuve, année après année, entre 60 et 75% des exposants du Salon les ont fréquentées. Mais nous défendons ardemment la possibilité, pour des artistes aux parcours plus sinueux, accidentés ou atypiques, voire parfaitement autodidactes, d'accéder à la visibilité que leurs œuvres méritent, ni plus, ni moins. Et au passage, nous exprimons de grandes réserves sur certaines tentations de transformer les écoles d'art en «machines à concours» chargées de fournir à un marché globalisé des «produits»

## An artist's life?

Being an artist is neither a profession nor a career. Some would suggest even that it is not a life. What is to be said? Let us say it is an adventure... Perhaps even the last that can be offered to us. To be present at the beginning of this adventure is a rare privilege and this is why, like any event devoted to emergence, the Salon de Montrouge is a moving occasion. Or rather 70 moving meetings, 70 first encounters with the broad public of connoisseurs and professionals and as many artists at the beginning of their public career. To evaluate the quality of the adventures that will follow is another matter which comes from the intimate.

To welcome Théo Mercier this year as guest of honour is a type of manifesto. Indeed, five years ago, even if it was the 54<sup>th</sup> edition, we experienced our first Salon de Montrouge together: me as artistic director, him as exhibitor. Since then, Théo Mercier has built the base of an important oeuvre, diverse, varied, complex, demanding, intense, biting; it therefore seemed right to me to honour the wonder of his eruption on the French scene whose future he, along with a few others, incarnates. I like the idea that at the Festival de Cannes, the «Caméra d'or» prize, is awarded, not to one of cinema's old masters, but on the contrary to the author of the most promising first film from selections at Cannes. Théo Mercier also has gold in his hands. Does (or will) he have any in his pockets? That's another matter, which does not concern us in any way here. The introduction from 2009 of a selection committee, which accompanies me in the selection process, is there to guarantee it and to testify to it: at the Salon de Montrouge, judgment about art results only from looking at the works.

It is in this regard that the presence this year of the ANdÉA (Association Nationale des Écoles supérieures d'Art, national association of higher level art schools) as an associated institution should be approached. Indeed, we strive through real prospection (2,700 applications received this year) to find where they are, the artists to be discovered, and not where there has been a habit too often of lazily finding them, in other words almost exclusively in graduation exhibitions, among prize winners or post-graduates of art colleges. We naturally recognize the excellent quality of teaching provided there, and the qualities of numerous students who have been trained. The proof: year after year, between 60 and 75% of the exhibitors at the Salon have studied there. But we ardently defend the possibility for artists whose course to date has been less linear, either atypical or rough, even fully self taught, to have access to the visibility their works deserve, no more, no less. And in the meantime, we express major reservations about certain temptations to turn art colleges into «competition machines» charged with supplying *products* that can be instantaneously



---

instantanément assimilables. Une aventure dans l'art ne se juge pas à son succès à court terme ; un artiste « professionnel » est celui qui construit une œuvre singulière dans la durée. Il est du devoir de l'ensemble du “*milieu de l'art*”, public comme privé, me semble-t-il, de le rappeler sans répit. Cela commence naturellement dans les écoles d'art. Cette invitation est donc, aussi, une manière d'encouragement.

De la même manière, je suis particulièrement heureux que Bice Curiger ait accepté de présider le Jury de ce 58<sup>e</sup> Salon. Sa présence nous honore ; elle est d'une importance inestimable pour les artistes en début de carrière qui y exposent. Co-fondatrice de la revue *Parkett*, Bice Curiger a développé avec certains des plus grands artistes de ces dernières décennies une complicité remarquable. Son compagnonnage avec Fischli & Weiss, Mike Kelley, Jean-Luc Mylayne, Sigmar Polke, entre tant d'autres, atteste assez de la haute idée que cette conservatrice d'exception s'est forgée de l'art, et des artistes. Je ne vois pas de meilleur augure pour la naissance de ces aventures auxquelles nous sommes, cette année encore, conviés.

assimilated to a globalized market. An adventure in art is not judged by its short term success; a “professional” artist is one who constructs a unique *oeuvre* over time. It is the duty of the entire *art world*, both public and private, it seems to me to recall it relentlessly. This begins naturally in the art colleges. This invitation is therefore also a manner of encouraging.

In the same way, I am especially delighted that Bice Curiger has agreed to preside over the Jury of this 58<sup>th</sup> Salon. Her presence is an honour for us; she is invaluable to artists at the beginning of their career who exhibit there. Co-founder of the *Parkett* journal, Bice Curiger has developed remarkable complicity with some of the greatest artists of recent decades. Her companionship with Fischli & Weiss, Mike Kelley, Jean-Luc Mylayne, Sigmar Polke among many others, easily shows the lofty idea this exceptional curator has forged of art and artists. I do not see any better augur for the birth of these adventures to which we have been, this year again, invited.



# Théo Mercier

par Philippe Dagen

---

## Philosophie des aquariums

A-t-on jusqu'ici assez prêté attention aux aquariums ? A-t-on assez dit combien ils sont des objets conceptuels ? Les amateurs de poissons rouges ou exotiques y voient les réceptacles hermétiques de leurs précieuses collections vivantes. Quelques peintres, dont Matisse, y ont trouvé autrefois un sujet et des difficultés visuelles qu'ils ont tenté de résoudre – la transparence, la lumière traversant l'eau et le verre, l'éclat des écailles et des nageoires. Une historienne des mœurs et des arts qui aime par ailleurs la plongée sous-marine a fait judicieusement observer dans un de ses livres combien la mode des aquariums, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, allait de pair avec les progrès de la science, les améliorations techniques de toutes sortes et l'invention par Jules Verne du Nautilus, prodige de modernité savante, dont les hublots ouverts sur les abysses se comparent aisément aux vitres des aquariums.

Ces réflexions n'épuisent pas le sujet. L'aquarium est plus philosophique qu'il n'en a l'air. Comment le définir, pour commencer ? Il répond à plusieurs fonctions : conserver une quantité d'eau considérable, permettre qu'y nagent des poissons séparés de leur milieu naturel, les proposer aux regards de tous et, donc, introduire, dans des intérieurs privés ou publics, des scènes reconstituées de la vie sauvage. Il ne peut échapper que l'aquarium est ainsi un paradoxe : il met en scène un fragment de rivière ou d'océan, mais dans une salle à manger, une chambre à coucher ou un restaurant consacré aux fruits de mer – où il tend à n'être plus qu'une réserve d'aliments frais. L'un des désirs de ceux qui aménagent et entretiennent des aquariums est que les conditions de vie y soient assez conformes à celles d'un cours d'eau ou d'un fond marin pour que les poissons y évoluent à leur aise et longtemps. Mais un autre désir, non moins puissant, exige que tout y soit visible, à l'opposé de ce qu'il en est dans des conditions véritablement naturelles. L'imitation doit tendre à l'exactitude, mais doit s'accommoder des exigences du spectacle.

L'aquarium n'a donc rien d'innocent. Il peut apparaître comme une forme bénigne et domestique de l'une des institutions majeures du passé récent et du présent, le musée, particulièrement le musée des arts dits décoratifs ou le musée d'histoire. Une « *period room* » doit être exacte, éviter l'anachronisme, reconstituer fidèlement. Mais elle doit aussi se prêter à la visite. Il suffit de se rendre à Versailles pour vérifier combien la contradiction est insoluble. Pour dire la chose simplement : entre vérité

## Philosophy of Aquariums

Have we paid attention to aquariums until now? Have we said enough how much they are conceptual objects? Lovers of goldfish or exotic fish see them as hermetic containers of their precious living collections. A few painters, including Matisse have in the past found a subject in them and the visual difficulties they have tried to solve – transparency, light travelling through water and glass, the brilliance of scales and fins. A historian of morals and arts who in addition loves deep sea diving, has rightly observed in one of her books the extent to which aquariums, in the second half of the 19<sup>th</sup> century went hand in hand with the progress of science, technical improvements of all kinds and the invention by Jules Verne of the Nautilus, a miracle of scholarly modernity whose portholes open on the abyss can easily be compared to the glass of aquariums.

These reflections do not exhaust the subject. The aquarium is more philosophical than it seems. How to define it, to start? It serves several functions: to keep a large quantity of water, allowing fish separated from their natural environment to swim there, making them visible to all and therefore to introduce scenes reconstituted from wild-life into our private or public interiors. It cannot escape us that the aquarium is also a paradox: it stages a piece of river or ocean, but in a dining room, a bedroom or a restaurant specializing in seafood – where it tends to become no more than storage for fresh food. One of the desires of those who install and maintain aquariums is that the living conditions are quite close to those of a water course or a sea bed so that fish can live at ease for a long time. But another desire, no less powerful, requires everything to be visible, unlike the situation in truly natural conditions. Imitation must tend towards accuracy but must adapt to the requirements of the show.

Aquariums therefore have nothing innocent. They could seem to be like a benign and domestic form of one of the major institutions of the recent past and of the present, the museum, especially a museum of so-called decorative arts or a history museum. A *period room* must be exact, avoid anachronisms, reconstitute faithfully. But it must also lend itself to visits. It is sufficient to visit Versailles to verify the extent to which the contradiction cannot be solved. To say it simply: between truth and visibility, things go wrong. Anyone who has been present during filming has had the experience of it. Everything can seem to be true there, but everything can only be false. The false is the condition for the appearance of the true,

et visibilité, ça se passe mal. Quiconque a assisté au tournage d'un film en a fait l'expérience. Tout peut bien y avoir l'air vrai, tout ne peut y être que faux. Le faux est la condition de l'apparition du vrai, c'est-à-dire de son illusion et de l'efficacité de celle-ci.

Dans un aquarium, des poissons, qui ne sont en somme que des acteurs interprétant à leur insu un rôle, se meuvent dans un décor factice dont la fausseté semble ne pas les affecter. L'aquarium est ainsi plus trompeur qu'une volière ou une cage à fauves. Les volières et les cages manifestent sans équivoque la condition carcérale de ceux qui s'y trouvent enfermés. Aussi les jardins zoologiques ne peuvent-ils échapper à la mélancolie et à la dépression. Elles leur sont consubstantielles, comme l'a établi Aillaud. Le visiteur le plus naïf s'aperçoit des grilles, des fosses, des clôtures, qui sont aux bêtes sauvages ce que les cadres, les verres antireflet et les alarmes sont aux œuvres d'art: les conditions matérielles obligatoires de leur exhibition publique d'une part, les signes d'une situation absolument artificielle d'autre part.

Mais s'en tenir à ces remarques, si désabusées soient-elles, c'est encore sous-estimer ce que l'aquarium a de pervers – ce par quoi il apparaît comme un modèle du monde contemporain encore bien plus complet qu'on ne l'avait supposé jusqu'à présent. Tout le mérite de cette révélation revient à Théo Mercier, dont l'activité est ainsi essentiellement philosophique, quoique ce soit sous une forme visuelle et non verbale. Son attention s'est portée depuis quelque temps sur un article du commerce auquel peu d'analyses savantes ont été encore consacrées, la pierre d'aquarium. Chacun sait à l'instant de quoi il retourne. Immergées, ces pierres contribuent considérablement à entretenir l'illusion d'un morceau de nature tout en accentuant le pittoresque du spectacle et en dissimulant, par exemple, le mécanisme qui oxygène l'eau. Or ces pierres n'en sont pas. Ce ne sont pas, contrairement à ce que l'on supposerait, des pierres authentiques, genre galet de torrent ou caillou ramassé sur un chemin. Elles sont fausses. Ce sont des éditions réalisées d'après des modèles conçus par des spécialistes, car il y a aujourd'hui des spécialistes en fausses pierres. Ils les dessinent, ils les modèlent, ils en déterminent le grain et la couleur et elles sont ensuite produites en séries. Ils respectent des exigences, la stabilité parce qu'il faut que cette «pierre» se pose sur le fond de verre et ne risque pas de glisser, la vraisemblance parce qu'il convient de ne pas déranger l'illusion de la nature.

Ainsi atteint-on le stade où l'industrie humaine s'applique à produire en quantité industrielle des simulacres de ce qu'il y a de plus commun, de moins précieux, de plus facile à ramasser. Dans la manie du faux, c'est une sorte de record. Pour aller au-delà, il faudrait sans doute projeter des images ou des hologrammes de poissons. L'aquarium serait un écran, pour une vidéo sans fin.

in other words its illusions and the efficiency of the illusion.

In an aquarium, fish, which are in summary only the actors unwittingly playing a part, move in a false decor whose falseness seems not to bother them. The aquarium is thus more misleading than a birdcage or an animal cage. Birdcages and animal cages show unequivocally the prison situation of those who find themselves enclosed inside. Also, zoological gardens cannot escape from melancholy and depression. They are consubstantial with them, as Aillaud has established. The most naive visitor notices the railings, ditches, enclosures which are to the wild animals what frames, antireflection glass and alarms are to works of art: the material conditions necessary for their public exhibition on the one hand, the signs of an absolutely artificial situation on the other hand.

But to adhere to these comments, however disillusioned they may be is to underestimate still what is perverse about the aquarium – that by which it appears as a model of the contemporary world, still more complete than we have thought until now. All the merit of this revelation is due to Théo Mercier whose activity is thus essentially philosophical, although in a visual form, not verbal. His attention has been brought for some time to a commercial item that has been the subject of little scholarly analysis to date: the aquarium stone. Everyone knows now what is going on. Submerged, these stones contribute significantly to maintaining the illusion of a piece of nature while emphasizing the picturesque nature of the show and hiding, for example, the mechanism that oxygenates the water. However, these stones are not. They are not, contrary to what one could assume, real stones, a smooth stone from a torrent, or a pebble picked up on a country road. They are fakes. They are objects made after models designed by specialists, because today there are specialists in fake stones. They design them, model them and they determine their grain and colour and then they are mass produced. They respect the requirements, stability because this "stone" must be placed on a glass bottom and not risk sliding, verisimilitude because it is not appropriate to upset the illusion of nature.

Thus we have reached the stage where human industry focuses on producing simulacra in industrial quantities of what is the most common, the least precious and the easiest to gather. In the mania for the fake, it is a sort of record. To go further, undoubtedly it would be necessary to project images or holograms of fish. The aquarium would be a screen for an unending video.

Fake rocks: Théo Mercier has assembled a collection that he estimates contains three or four hundred pieces, all different. He accumulates them on his travels and by chance during his peregrinations. This collection which he has decided to show simply on stacked shelves, cannot

*Pierres d'Epinal* (Détail) 2009—...  
Pierres d'aquarium en résine.  
Collection de l'artiste. © Photo: Erwan Fichou.





De ces fausses pierres, Théo Mercier a réuni une collection qu'il estime à trois ou quatre cents numéros, tous différents. Il les accumule à l'occasion de ses voyages et au hasard de ses pérégrinations. Cette collection, qu'il a décidé de présenter sobrement sur des étagères superposées, ne peut manquer de faire penser à d'autres, apparemment assez semblables, les collections des musées d'histoire naturelle, typologies par âges et compositions chimiques de roches et de minéraux. Leur constitution, à partir de la Renaissance, ne se comprend qu'en fonction des premières tentatives des géologues – qui ne portaient pas encore ce titre – pour observer et comprendre la formation des reliefs ou l'érosion. À mesure que les connaissances se sont accrues, les cabinets de curiosité se sont agrandis, jusqu'à devenir des encyclopédies d'échantillons exemplaires, comme on en voit dans bien des villes. Ainsi considérée, la collection était un moyen du savoir et de la pensée. À l'inverse, la collection de pseudo-pierres de Théo Mercier est la preuve et l'allégorie du triomphe du faux. On peut admirer la dextérité des spécialistes qui imitent de façon convaincante des sédiments en couches fines, des blocs polis par les courants, des calcaires rongés par le sel ou des amas coralliens. On peut aussi s'inquiéter de la prolifération et de la perfection de ces artefacts qui imitent la nature dans ce qu'elle a de plus banal.

Il a été avancé précédemment que les aquariums avaient pour fonction d'introduire, dans les appartements et les maisons, de petits théâtres de l'animalité – de la faune sauvage d'eau douce ou d'eau salée. Leur succès, considérable dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est indissociable de la modernité industrielle, pour deux raisons. L'une, évidente, est que cette modernité était seule susceptible de permettre aux hommes de concevoir, de fabriquer et d'entretenir des aquariums aux parois de verre. L'autre, indirecte, est que l'aquarium renvoie à un état antérieur de la civilisation ou même extérieur à elle, à la sauvagerie irréductible des poissons et, parfois, à l'exotisme des mers du sud. Il rappelle l'état premier du monde, sans ou avant les hommes, à des populations qui s'en sont définitivement écartées, un état premier que les progrès et les ravages de la modernité ont rendu de moins en moins

fail to make us think of other, apparently similar, collections in natural history museums, typologies by ages and chemical compositions of rocks and minerals. Their constitution, from the Renaissance on, can only be understood on the basis of the first attempts of geologists – who did not yet have this title, to observe and understand the formation of reliefs and oceans. As knowledge increased cabinets of curiosities grew, until they became encyclopaedias of exemplary samples, as can be seen in many cities. Thus considered, the collection was a means of learning and thought. In contrast, Théo Mercier's collection of pseudo stones is the proof and the allegory of the triumph of the fake. We can admire the dexterity of specialists who convincingly imitate sediments in thin layers, blocks polished by currents, limestone worn by salt or coral masses. We can also worry about the proliferation of and the perfection of these artefacts that imitate nature in what is the most banal.

It was earlier proposed that a purpose of aquariums was to introduce small theatres of the animal into apartments and houses – wild animals of fresh water or salt water. Their success, considerable during the second half of the 19<sup>th</sup> century cannot be dissociated from industrial modernity, for two reasons. One, obvious is that this modernity was alone likely to allow men to design, make and maintain aquariums with glass sides. The other, indirect, is that the aquarium refers back to an earlier state of civilization or even beyond it, to the indomitable wildness of fish and, at times the exoticism of the southern seas. It recalls the initial state of the world, without or before mankind, populations who have definitively abandoned it, an initial state that the progress and ravages of modernity have made less and less accessible, more and more desirable, more and more regretted. In this sense, the aquarium betrays a nostalgic curiosity and love: it is a fragment of original times preserved in interiors where everything proclaims progress. Its symbolic and consoling action can thus be compared to that of a so-called "primitive" object brought back from countries that are not yet "civilised". External to western modernity, they keep it at a distance, in an evidently illusory manner. In an all the more

*Collier passeport, Paris – Tour Eiffel*, 2011.

Collier de vendeur porte-clés, Tour Eiffel.

Courtesy Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. © Photo: Erwan Fichou.

*La boulangère*, 2013.

Extrait de La compagnie du bon goût.

© Photo: Erwan Fichou.

---

accessible, de plus en plus désirable, de plus en plus regretté. En ce sens, l'aquarium trahit une curiosité et un amour nostalgiques : il est un fragment des temps originaux préservé dans des intérieurs où tout proclame le progrès. Son action symbolique et consolatrice peut alors se comparer à celle d'un objet dit « primitif » rapporté de contrées non encore « civilisées ». Extérieurs à la modernité occidentale, ils la tiennent à distance, de façon évidemment illusoire. De façon d'autant plus illusoire qu'ils sont eux-mêmes, on l'a déjà rappelé, des produits de la modernité – de la modernité technique et scientifique pour l'aquarium, de la modernité colonisatrice et impérialiste pour le « fétiche nègre ». Il n'est pas surprenant que ces objets se soient trouvés souvent associés. L'ancien Musée des Arts africains et océaniques, Porte Dorée à Paris, occupait ainsi les étages d'un bâtiment dont les sous-sols étaient des labyrinthes d'aquariums et de vivariums disposés autour d'un vide central habité par des crocodiles du Nil. C'était, si l'on peut dire, logique.

Il est aussi logique, mais d'une logique critique, que Théo Mercier en vienne aujourd'hui à exposer, tel le conservateur d'un musée d'histoire naturelle, ses séries de fausses pierres après avoir composé précédemment des vitrines sur le modèle des collections d'ethnographie – pseudo-masques, pastiches de trophées, parodies de lances –, de sociologie – mugs, bibelots, récipients variés – ou même de paléontologie – os en plastique pour chiens d'appartements. Dans son principe même, la collection, parce qu'elle classe et ordonne, n'est pas sans rapport avec la volonté de maîtrise de la nature et de l'homme qui fonde le monde moderne. Elle réalise son idéal d'exhaustivité et de rationalité. S'en emparer, en détourner les méthodes et l'idéologie est l'un des rares moyens d'en rendre manifeste la toute-puissance actuelle et de donner à sentir combien nous sommes à la fois désormais si détachés de la nature et si désespérément désireux de la retrouver que nous nous laissons volontiers leurrer par le spectacle dérisoire de poissons d'élevage nageant dans une eau mécaniquement oxygénée et filtrée, parmi des imitations de rochers de résines colorées, sous une lumière évidemment artificielle, entre des parois de verre usinées.

Il est évidemment possible de rire gaiement des œuvres de Théo Mercier et de les trouver absurdes ou grotesques.

Il est cependant peut-être plus judicieux de mesurer combien ses objets et ses collections rendent mieux visible et pensable la situation de l'être humain d'aujourd'hui.

illusory manner, that they are themselves, we have already recalled this, products of modernity – technical and scientific modernity for the aquarium, colonising and imperialistic modernity for the “negro fetish”. It is not surprising that these objects have often been connected. The former Museum of African and Oceanic arts at the Port Dorée in Paris thus occupied the upper storeys of a building whose basements were a labyrinth of aquariums and vivariums arranged around a central empty area that was inhabited by crocodiles from the Nile. It was, if one could say it, logical.

It is also logical, but from a critical logic, that Théo Mercier comes today to exhibit as the curator of a natural history museum would, series of fake stones after having previously designed display cases modelled on ethnographic collections – pseudo masks, pastiches of trophies, parodies of spears – of sociology – mugs, trinkets, varied containers – or even palaeontology – plastic bones for indoor dogs. In its principle itself, the collection because it classifies and orders, is not without a relationship with the desire to master nature and man which is the basis for the modern world. This desire achieves the ideal of exhaustiveness and rationality. To seize it, divert its methods and ideology is one of the rare means of making current omnipotence obvious and to feel how we are now simultaneously both so detached from nature and hopelessly eager to find it again that we willingly allow ourselves to be lured by the laughable spectacle of farmed fish swimming in mechanically oxygenated and filtered water, among imitations of rocks in coloured resin, under a light that is of course artificial between sides of manufactured glass.

It is of course possible to laugh gaily at the works of Théo Mercier and to find them absurd or grotesque. It is however perhaps wiser to measure how his objects and collections make the current situation of the human being more visible and thinkable.

*Les demoiselles d'Avignon*, 2012–2013.  
Collection privée. © Photo: Erwan Fichou.

---







**La famille Invisible**, 2012.

Courtesy Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. © Photo: Aurélien Mole.

Ci-contre: **Les empilés**, 2012–2013.

Empilements d'objets divers.

Courtesy Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. © Photo: Erwan Fichou.

---





*I've got the magic sticks, France-Mexique-USA, 2012.*

Lot d'objets domestiques identifiés ou non, modifiés ou non, de diverses provenances et périodes.  
Courtesy Galerie Gabrielle Maubrie, Paris. © Photo : Martin Argyroglo.

---





# EDWIN



# Bice Curiger

par Marylène Malbert

---

## Présidente du Jury du 58<sup>e</sup> Salon de Montrouge

Une intellectuelle, à poigne. Celle qui choisit de convoquer en 2011, envers et contre tout, Tintoret au cœur de ses *ILLUMInations*, lors de la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise dont elle assume le commissariat général. Il fallait bien un maître de l'École vénitienne pour créer une épiphanie dans le pavillon central et réaffirmer l'importance d'un topos de l'histoire de l'art – la lumière – à travers un artiste qui l'a toujours déclinée en faisant fi des conventions. De fait, ce n'est pas une lumière rationnelle qu'elle recherche chez Tintoret, appréciant un traitement qui relève plutôt, selon elle, de l'extase, voire presque de la fièvre. Et de proposer notamment la sidérante *Translation du corps de Saint Marc*<sup>1</sup> (1562-1566)<sup>2</sup> pour ouvrir des perspectives inédites sur les productions contemporaines voisines dans le pavillon central. Elle tenait à ramener l'Histoire avec majuscule, omniprésente à Venise, au cœur de la plus importante biennale d'art contemporain, pour rappeler à ceux qui oublient parfois leurs classiques que Venise fut aussi un haut lieu d'innovation picturale il y a cinq siècles. «L'art est un instrument de connaissance, un outil de réflexion<sup>3</sup>». La Suisse reconnaît le caractère provocateur du geste même si, relativise-t-elle, pragmatique, il ne s'agissait jamais que de transporter les toiles d'un côté à l'autre du bassin de Saint-Marc... De la même façon qu'elle n'hésita pas à créer ce pont inattendu entre les siècles au cœur de la lagune, c'est pour en bâtir un autre qu'elle fonda l'une des revues majeures consacrées à l'art contemporain. Cette fois-ci, elle n'avait pour autre objectif que de relier l'Europe aux États-Unis. Cette idée qui peut paraître banale aujourd'hui était éminemment audacieuse et visionnaire il y a trente ans.

Retour à Zürich, au début des années quatre-vingt. Après des études d'histoire de l'art et de critique littéraire, Bice Curiger travaille comme critique d'art pour le quotidien national suisse *Tages-Anzeiger*. En 1980, elle signe l'exposition *Saus und Braus*<sup>4</sup>, que la chronique retient comme celle par laquelle tout commence. Ce projet demeure particulièrement marquant parce que, dit-elle, il s'inscrivait «sur une scène plus propice à la musique punk, alors que l'art contemporain semblait relégué à une dimension plus underground<sup>5</sup>». C'est la première fois que Peter Fischli et David Weiss exposent ensemble – elle leur consacra une grande exposition monographique en 2007 au Kunsthaus de Zürich. Elle considère *Saus und Braus* comme une sorte de *statement* qui revendiquait l'appartenance à une nouvelle génération, avec une vision inédite de l'art contemporain. C'était aussi l'affirmation d'une scène artistique qui se sentait ignorée des institutions.

## President of the Jury of the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge

An intellectual, firm handed. She who chose against all odds to convene Tintoretto in 2011 to the heart of her *ILLUMInations* during the 54<sup>th</sup> Venice Biennale, of which she was the artistic director. A master of the Venetian school was needed to create an epiphany in the central pavilion and to reaffirm the importance of a topos of art history – light – through an artist who always declined it by flouting conventions. In fact, it is not a rational light that she looks for in Tintoretto, appreciating a treatment that rather according to her relates to ecstasy almost fever. And to offer, in particular the staggering *Translation of the Body of St. Mark*<sup>1</sup> (1562-1566)<sup>2</sup> to open new perspectives on the neighbouring contemporary productions in the central pavilion. She tried to bring History with a capital H, omnipresent in Venice, to the heart of the most important contemporary art biennial to remind those who sometimes forget their classics, that Venice was also a major centre for innovation in painting five centuries ago. "Art is an instrument of knowledge, a tool for reflection".<sup>3</sup> The Swiss lady recognizes the provocative character of the gesture even if, she tempers, pragmatic, it was never a question of just transporting the paintings from one side of the San Marco basin to the other... in the same way that she did not hesitate to create this unexpected bridge between the centuries at the heart of the Laguna, it is to build a new one that she founded one of the major journals devoted to contemporary art. That time, she had no aim other than to link Europe and the United States. This idea which could appear to be prosaic today was eminently audacious and visionary thirty years ago.

Return to Zurich, at the beginning of the 1980s. After studying art history and literary criticism, Bice Curiger worked as an art critic for the Swiss national newspaper *Tages-Anzeiger*. In 1980, she was the author of the exhibition *Saus und Braus*<sup>4</sup> which records take as the point from which everything began. This project continues to be particularly striking because she says, it was part of "a scene that was more conducive to punk music, while contemporary art seemed to be relegated to a more underground dimension."<sup>5</sup> This was the first time that Peter Fischli and David Weiss exhibited together – she gave them a major monographic exhibition in 2007 at the Zurich Kunsthaus. She considers *Saus und Braus* as a sort of *statement* which claimed membership of a new generation, with an innovative vision of contemporary art. It was also the affirmation of an artistic scene that felt neglected by the institutions.

---

En 1984, cette volonté de désenclavement aboutit à la création de la revue *Parkett*, fondée avec Jacqueline Burckhardt et Dieter von Graffenried. Avec la fougue de la jeunesse, Bice Curiger entendait donc créer, grâce à cet outil, un nouveau lien entre l'Europe et les États-Unis. New York, centre de la scène artistique internationale, commençait à regarder de l'autre côté de l'océan. Pour la critique et ses amis, c'était «le bon moment pour lancer une revue dans laquelle l'allemand et l'anglais seraient à égalité<sup>6</sup>». Dès le début, la revue impose un rythme particulier. Une publication «lente» comme on pourrait parler aujourd'hui de «slow review» dans un sens qualitatif: ne pas céder à l'accélération, donner au lecteur de la matière et des moyens pour réfléchir, sans pour autant ignorer les révélations. De fait, *Parkett* prend une place à part dans le paysage éditorial artistique. La revue se construit littéralement avec les artistes, en collaboration avec eux. La rédaction identifie les plasticiens qu'elle souhaite défendre dans ses pages et leur propose d'inviter l'auteur de leur choix à écrire sur leur travail. Vingt-sept ans plus tard, difficile de rivaliser avec un ensemble aussi riche de contributeurs prestigieux. Si les artistes participent aussi à la sélection des visuels et à la mise en page des essais monographiques qui leur sont consacrés, la collaboration trouve son point d'orgue dans les éditions qu'ils réalisent spécifiquement pour chaque numéro. Tous media confondus, ces pièces inédites, initialement réservées aux lecteurs de *Parkett*, sont devenues très recherchées. Elles constituent aujourd'hui une collection en soi qui a d'ailleurs intégré de grandes institutions comme le MoMA, et fait l'objet d'une exposition qui circule actuellement dans le monde. Au nombre de 220 pièces à ce jour, c'est un véritable panorama de l'art contemporain, au gré d'une liste vertigineuse d'artistes... Depuis Zürich, *Parkett* s'est imposée comme une référence incontournable pour le monde de l'art. Avec une deuxième adresse à New York en prime, la revue a bel et bien créé ce lien rêvé entre l'Europe et les États-Unis. En 2013, Bice Curiger demeure la très respectée rédactrice en chef de *Parkett*, aux côtés de ses collègues et co-fondateurs zurichois.

L'amitié et la fidélité ont ainsi fortement marqué sa carrière. L'histoire collective de la revue en témoigne, tout comme son compagnonnage avec un certain nombre d'artistes. Bice Curiger les considère comme des partenaires: elle travaille littéralement *avec* eux, encore. Cette disponibilité à l'égard des créateurs qui singularise la fabrique de *Parkett* se manifeste tout autant dans son travail de *curator* pour la Kunsthau de Zürich, depuis 1993. Fischli & Weiss, donc, depuis la première exposition. Mais aussi Sigmar Polke, réputé insaisissable: rencontré en 1974, elle l'invite à deux reprises dans l'institution zurichoise en 2001 et 2005 et lui consacre plusieurs publications. Citons également Katharina Fritsch, qu'elle accueille au Kunsthau en 2009. Tous font partie des

In 1984, this desire for opening up resulted in the creation of the journal *Parkett*, established with Jacqueline Burckhardt and Dieter von Graffenried. With the ardour of youth, Bice Curiger intended therefore to create, thanks to this tool, a new link between Europe and the USA. New York, the centre of the international art world, was beginning to look to the other side of the ocean. For the critic and her friends, it was “the right time to launch a journal in which German and English would be equal”.<sup>6</sup> From the beginning, the journal imposed a specific rhythm. A “slow” publication as we could speak today of a “slow review” in qualitative terms: not giving in to acceleration, giving the reader matter and means to think, without for as much neglecting revelations. In fact, *Parkett* occupied a special place in the art publishing landscape. The journal was literally constructed with artists, in collaboration with them. The editorial committee identifies the artists it wants to support in its pages and suggests that they invite the author of their choice to write about their work. Twenty-seven years later, it is hard to rival such a rich group of prestigious contributors. If the artists are also involved in the selection of the visuals and the design of the monographic essays about them, the collaboration's highlight is in the editions they create specifically for each issue. All media combined, these unpublished works, initially reserved for the readers of *Parkett* have become highly sought after. Today they constitute a collection in itself which has moreover entered major institutions such as MoMA, and are the subject of an exhibition that is currently circulating around the world. Numbering 220 pieces to date, it is a true panorama of contemporary art according to a dizzying list of artists... From Zurich, *Parkett* has imposed itself as an essential reference for the art world. With a second address in New York as a bonus, the journal has indeed created this dreamed of link between Europe and the US. In 2013, Bice Curiger continues to be the highly respected chief editor of *Parkett* alongside her colleagues and co-founders in Zurich.

Friendship and loyalty have strongly marked her career. The collective history of the journal shows this, as does her companionship with a certain number of artists. Bice Curiger considers them to be partners: again she works literally *with* them. This openness towards creators which singles out the production of *Parkett* has shown itself as much in her work as a *curator* for the Zurich Kunsthau since 1993. Hence Fischli & Weiss, since the first exhibition. But also Sigmar Polke, deemed elusive: having met him in 1974, she has invited him twice to the Zurich institution in 2001 and 2005 and has devoted several publications to him. Katharina Fritsch should also be mentioned, who she housed at the Kunsthau in 2009. They all form part of the Venetian *ILLUMInations*. Bice Curiger asserts these friendships and the subjectivity that follows from them, the same that presides in the development of exhibitions. “This last becomes an interesting

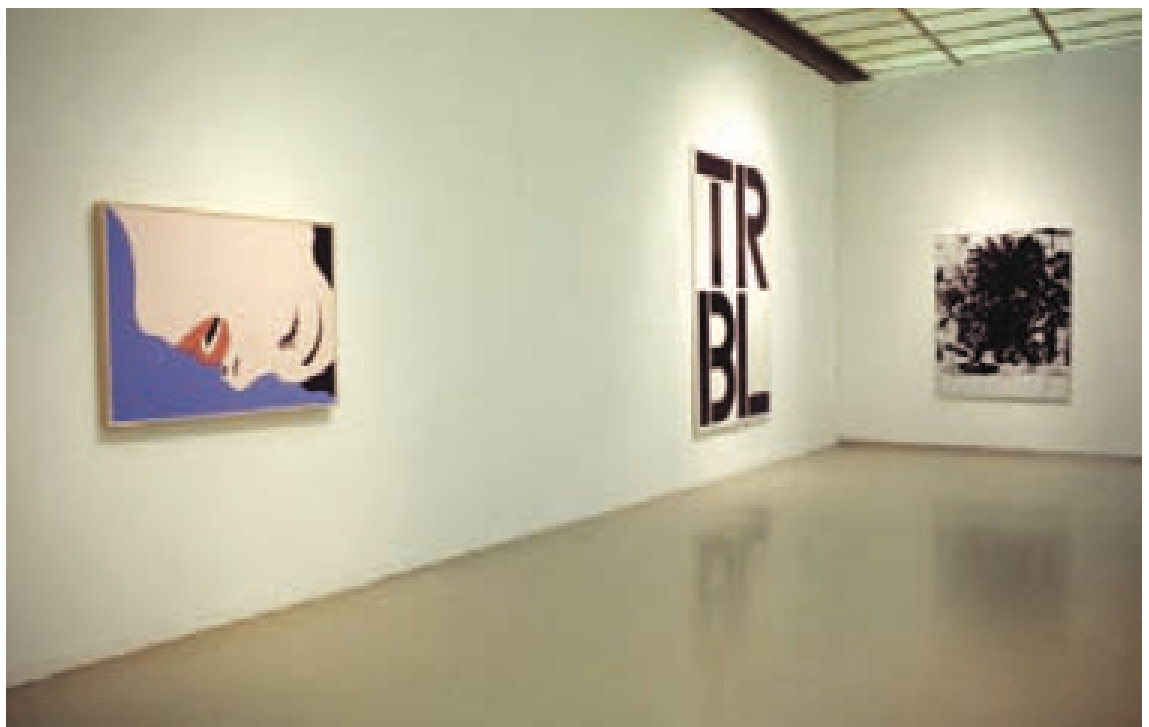


*ILLUMInations* vénitiennes. Bice Curiger revendique ces amitiés et la subjectivité qui en découle, la même qui préside à l'élaboration des expositions. « Cette dernière devient un élément intéressant quand c'est une subjectivité que l'on met en commun. Plus qu'une subjectivité individuelle, une subjectivité partagée<sup>7</sup> ». Naturellement proche de la scène suisse – citons Thomas Hirschhorn, John Armleder, Sylvie Fleury, Mai Thu Perret parmi d'autres – elle soutient Pipilotti Rist depuis ses débuts. Elle s'intéresse également à des parcours singuliers déjà historicisés, comme Meret Oppenheim – ce qui aboutit à une exposition au Solomon Guggenheim de New York en 1995<sup>8</sup> – ou encore Georgia O'Keeffe à laquelle elle consacre une exposition monographique au Kunsthaus de Zürich en 2003. D'un point de vue statistique, on note une présence importante d'artistes femmes, conviées également en nombre dans « sa » Biennale comme ont bien voulu le remarquer les chroniqueurs avisés. C'est un fait. Dans son travail de critique comme de *curator*, l'intérêt pour la perspective monographique correspond à une discipline qui privilégie l'approfondissement et la contextualisation, et à une attitude d'humilité face aux artistes : ce sont eux qui éclairent le monde qui nous entoure. À nous de les écouter.

Directrice de la rédaction du magazine *Tate etc.* depuis 2005, elle trouve un nouvel ancrage au cœur des réseaux de l'art contemporain auprès d'une institution muséale

élément when it is a subjectivity that is pooled. More than an individual subjectivity, a shared subjectivity.<sup>7</sup> Naturally close to the Swiss scene – Thomas Hirschhorn, John Armleder, Sylvie Fleury, Mai Thu Perret should be mentioned among others – she has supported Pipilotti Rist since the beginning. She is also interested in unusual careers that are already historicized such as Meret Oppenheim – which resulted in an exhibition at the New York Guggenheim in 1995<sup>8</sup> – and Georgia O'Keeffe to whom she devoted a one person exhibition at the Zurich Kunsthaus in 2003. From a statistical point of view, the strong presence of female artists can be noted, also invited in large numbers to “her” Biennale as savvy columnists took care to note. This is a fact. In her work as a critic as well as *curator*, her interest in the monographic perspective corresponds to a discipline that favours deepening and contextualisation, and an attitude of humility before artists: it is they who illuminate the world that surrounds us. It is up to us to listen to them.

Editor of the magazine *Tate etc.* since 2005, she has found a new anchor at the heart of the networks of contemporary art with an international museum institution. She thus benefits from a complementary perspective to enrich her vision of contemporary creation. Bice Curiger acknowledges the globalisation of the art world. In the headlong rush of *curators* in search of an impossible mastery of the international scene, she opposes



54<sup>e</sup> Biennale de Venise, 2011.  
Œuvres de Kerstin Brätsch et Adele Röder.

54<sup>e</sup> Biennale de Venise 2011.  
Salle Tintoret au pavillon central.  
*L'ultima cena*, 1592–1594, Jacopo Robusti detto Tintoretto.  
© Photo : Giorgio Zucchiatti.

---



internationale. Elle bénéficie ainsi d'une perspective complémentaire pour enrichir sa vision de la création contemporaine. Bice Curiger prend acte de la globalisation du monde de l'art. À la fuite en avant des *curators* en quête d'une impossible maîtrise de la scène internationale, elle oppose un rythme volontairement posé, une rigueur d'historienne de l'art, sans se départir d'un regard aiguisé sur l'actualité. « En notre période de globalisation, il est crucial de s'interroger sur le cours du monde non d'une manière conservatrice, mais critique<sup>9</sup> ». Perplexe à l'égard des expositions qui tentent d'illustrer des théories, elle réfute l'intérêt subit pour des scènes émergentes qui se succèdent les unes aux autres. Face à ce qui est considéré comme *hot* sur la scène internationale dans une recherche incessante de nouveauté, elle adopte cette attitude *slow*. C'est le travail qui prévaut : le sien, et surtout celui des artistes qui lui donne envie d'aller plus loin avec eux.

Aujourd'hui à Montrouge, cette polyglotte qui se déclare volontiers francophile prend naturellement très à cœur son rôle de Présidente du Jury de la 58<sup>e</sup> édition du Salon, consciente de l'importance de cette manifestation qui porte l'accent sur l'actualité de la création contemporaine, à une époque où la scène artistique, dit-elle, est de plus en plus fragmentée. De fait, elle replace avec justesse cette plateforme pour la jeune création française dans le contexte européen et se réjouit de l'ouverture et de la vigueur actuelle de la scène française que l'on considérerait il n'y a pas encore si longtemps repliée sur soi. Sensible au penchant « cartésien » des artistes français, elle s'intéresse aux nouveaux aspects de la culture de masse dont ils s'emparent aujourd'hui. Elle est curieuse des propositions artistiques rassemblées au Salon. Une nouvelle opportunité d'apprendre. Encore et toujours.

(1) Conservée au Musée de l'Académie de Venise.

(2) Les deux autres œuvres de Tintoret exposées au sein du pavillon central sont *La Cène* (1592-1594), provenant de l'église de S. Giorgio Maggiore, et *La création des animaux* (1550-1553) conservée au Musée de l'Académie de Venise.

(3) « Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview par Paul Ardenne », in *Artpress* (Paris), spécial 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, supplément au n°379, juin 2011.

(4) Que l'on pourrait traduire par « le luxe et l'opulence », dans le contexte de l'expression « mener la grande vie ».

(5) « We Are Working With Art Here – Bice Curiger on the Venice Biennale », interview par Barnaby Drabble in *Metropolis M* (Utrecht), n°3, juin/juillet 2011.

(6) Id.

(7) « Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview par Paul Ardenne », *op. cit.*

(8) *Meret Oppenheim – Beyond the Teacup*, sous la direction de Jacqueline Burckhardt et Bice Curiger, 1995, catalogue de l'exposition itinérante New York, Chicago, Miami et Omaha.

(9) « Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview par Paul Ardenne », *op. cit.*

a willingly steady pace, the rigour of an art historian, without disposing a sharp eye on current events. "In our period of globalization, it is crucial to question the world's course not in a conservative manner, but a critical one."<sup>9</sup> Baffled by exhibitions that try to illustrate theories, she refutes the sudden interest in emerging scenes that succeed one another. Given what is considered to be *hot* on the international scene in an incessant search for the new, she adopts this slow attitude. It is the work that prevails: hers, and above all that of the artists that make her want to go further with them.

Today in Montrouge, this polyglot who willingly declares herself a Francophile has naturally taken to heart her role as President of the Jury of the 58<sup>th</sup> Salon, conscious of the importance of this event that emphasizes the timeliness of contemporary creation, at a time when the art world, she says, is more and more fragmented. Indeed, she rightly replaces this platform for young French creation in the European context and welcomes the openness and current dynamism on the French scene that was still considered not so long ago to be inward looking. Sensitive to the "Cartesian" penchant of French artists, she is interested in the new aspects of mass culture they are seizing today. She is curious about the artistic propositions gathered at the Salon. A new opportunity to learn. Again and always.

(1) Now at the Accademia museum, Venice.

(2) The two other paintings by Tintoretto exhibited in the central pavilion were *The Last Supper* 1592-1594), from the church of San Giorgio Maggiore, *The Creation of Animals* (1550-1553), from the Accademia museum, Venice.

(3) "Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview by Paul Ardenne", in *Artpress* (Paris), special 54th Venice Biennale, supplement to n°379, June 2011.

(4) Which can be translated as "luxury and opulence" in the context of the phrase "leading the high life".

(5) "We Are Working With Art Here – Bice Curiger on the Venice Biennale", interview by Barnaby Drabble in *Metropolis M* (Utrecht), n°3, June/July 2011.

(6) Id.

(7) "Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview by Paul Ardenne", *op. cit.*

(8) *Meret Oppenheim – Beyond the Teacup*, curated by Jacqueline Burckhardt and Bice Curiger, 1995, catalogue of the travelling exhibition, New York, Chicago, Miami and Omaha.

(9) "Bice Curiger – *ILLUMInations*, interview by Paul Ardenne", *op. cit.*



# matali crasset

par Anaël Pigeat

---

## Sans parler art ni design

La rue qu'habite matali crasset, sur les contreforts de Belleville, est peuplée d'ateliers que l'on devine appartenir à des architectes ou à des designers. Il y a une quinzaine d'années, elle a été parmi les premières à s'installer près des restaurants chinois, au cœur d'un quartier en pleine évolution. Plusieurs galeries d'art y ont élu domicile au fil du temps. Nous avons rendez-vous en fin d'après-midi, à l'heure du thé.

Ses trois collaborateurs sont attablés devant des ordinateurs. Dans un espace voisin juste isolé par une demi-cloison, on s'installe dans la cuisine familiale autour d'une table, *Table, trays & shelves*. Des plateaux amovibles sont posés sur une structure de métal. Afin de libérer la table du dîner à la fin d'une après-midi de travail, on pourra les soulever et les poser sur une étagère fixée au mur. C'est dans cet espace qui est aussi un salon et un bureau que les enfants passeront, tout à l'heure, au retour de l'école. Chez matali crasset, la création est en prise avec la vie.

La définition large qu'elle donne de sa pratique a déjà été commentée, au-delà de toute dimension fonctionnelle exclusive, au-delà des clivages entre approches masculine et féminine du design. On devine déjà la réponse à la question qui se pose pourtant légitimement : ses objets appartiennent-ils plutôt au champ du design ou à celui de l'art ? « J'ai une formation de design industriel, mais il y a une grande palette de possibilités dans le design, il faut toujours un qualificatif. Je ne fais pas que de l'objet ; j'ai une approche générale et je l'applique à un concept particulier », explique matali crasset d'une voix claire, rapide et précise. Peut-être, justement, ne faut-il en fait aucun qualificatif pour définir son travail, pour qu'il conserve toute sa liberté, sans être cantonné à des frontières, réduit à une catégorie ou à une autre.

### Sous l'influence de l'art

C'est par l'art contemporain que matali crasset est arrivée au design. « J'étais dans une école de commerce et je sentais un étau qui se refermait sur moi. Les étudiants se ressemblaient, ils finissaient par s'habiller tous de la même manière. Je cherchais un horizon. La seule personne à qui j'ai pu parler, c'est Francis Fichot [son mari et principal collaborateur]. Lui s'intéressait à l'art ; plus tard il a dirigé une galerie. Un jour, nous avons eu pour exercice de préparer le lancement d'un parfum. Il y avait un concept et il fallait le matérialiser ; je me suis emparée du projet. » À l'époque, arrivant à Paris après une enfance à la campagne dans la Marne, matali crasset a appris l'histoire de

## Not to speak about art or design

The street on which matali crasset lives, at the foothills of Belleville, is populated by studios which one can guess belong to architects or designers. About fifteen years ago, she was among the first to move close to the Chinese restaurants at the heart of a neighbourhood that was rapidly changing. Several art galleries have moved there over time. Our appointment is at the end of the afternoon, at teatime.

Her three assistants are sitting at tables, behind computers. In a neighbouring space partly separated by a half-partition, we sit in the family kitchen around a table *Table, trays & Shelves*. Moveable trays are placed on a metal structure. In order to free the dinner table at the end of an afternoon working, they can be lifted and placed on a shelf attached to the wall. It is in this space that there is also a living room and an office where the children will pass later, back from school. At matali crasset's home, creation engages with life.

The broad definition she gives to her practice has already been commented upon, beyond any exclusive functional dimensions, beyond the divisions between masculine and feminine approaches to design. One can already guess at the response to the question that arises moreover legitimately: do her objects belong rather to the field of design or of art? "I have been trained in industrial design, but there is a broad palette of possibilities in design, a qualifier is always needed. I don't just make objects: I have a general approach and apply it to a specific concept" explains matali crasset with a clear, rapid and precise voice. Perhaps, precisely, in fact no qualifier is needed to define her work, so that it retains all its freedom, without being confined to borders, reduced to one category or another.

### Under the influence of art

It is through contemporary art that matali crasset has come to design. "I was in a business school and I felt a grip that was closing on me. The students resembled each other; they ended up by all dressing in the same way. I was looking for a horizon. The only person I could talk to was Francis Fichot [her husband and main associate]. He was interested in art; later on he managed a gallery. One day, we were given the launch of a perfume as an exercise. There was a concept and it had to be materialized; I seized the project."

At the time, arriving in Paris after a country childhood in the Marne, matali crasset learned the history of art in an accelerated manner with a simple approach, passing first

---

l'art en mode accéléré, avec une approche simple passant d'abord par les matières et les sensations. Elle a commencé par regarder des œuvres de Jean Dubuffet ou de l'Arte Povera. Ce cheminement peut étonner, car il y a dans certains objets de design une immédiateté plus frappante que dans bien des œuvres contemporaines. Mais lorsqu'on l'interroge, matali crasset invoque le rapport direct que l'on peut avoir avec une œuvre contemporaine, alors que pour comprendre l'art ancien, il faut un bagage historique et culturel dont elle se trouvait à l'époque démunie.

Cet intérêt fondateur demeure aujourd'hui très présent. « Je fais du design mais ce n'est pas avec le design que je me ressourçe ». Parmi ses inspirations, elle cite volontiers les assemblages de Jean-Michel Sannejouand, faits de pierres trouvées sur le bord des chemins. La pratique de Bruno Munari l'intéresse depuis de nombreuses années pour son caractère inclassable entre art et design – on l'a redécouvert l'année dernière dans une belle exposition au Plateau, justement. Sur la table autour de laquelle on se tient, est posée une carte de Guy Debord, *The Naked City, illustration des plaques tournantes en psychogéographie* (1957); elle est en train de travailler à partir de ce document déposé par l'artiste et fondateur de Royal Book Lodge, Juli Susin, avec lequel elle travaille sur un projet de carte pour une exposition à venir à la galerie Ropac, *Voyage en Uchronie*. Par ailleurs, à l'heure où Paris s'apprête à célébrer l'art cinétique au Grand Palais et au Palais de Tokyo, on se demande: matali crasset s'est-elle intéressée à ce mouvement? « C'est parce qu'il est en symbiose avec une époque que l'art cinétique m'intéresse. Il catalyse la façon dont les gens interagissent entre eux. De même, mon travail consiste à faire des choses de notre temps. Je réfléchis sur l'informalité; je casse les codes, par exemple le fait de s'asseoir plus bas dans un salon – toutes choses qui ont été essayées dans les années soixante-dix. Mes objets ne sont pas des objets seuls; c'est cela qui me permet de construire de nouveaux scénarii de vie. »

Figure clé du Salon de Montrouge dont elle assure la scénographie depuis cinq ans, matali crasset regarde aussi les jeunes artistes, avec une générosité rare. Dans la pièce où nous nous trouvons, une grande sculpture de Théo Mercier est installée près d'une fenêtre; il est cette année l'Invité d'honneur à Montrouge. Étudiant de l'Ensci comme matali crasset, Théo Mercier se destinait au design de portières, puis il a fait un stage dans l'atelier de Matthew Barney en 2008, et il est entré dans l'art contemporain – un peu comme elle a travaillé chez Philippe Starck avant de développer sa propre pratique. Ce sont ses drôles de collages, ses bizarreries pleines d'humour que matali crasset apprécie: « Théo Mercier parle de la vie d'aujourd'hui avec beaucoup d'aisance et dans un décalage permanent. » Alors que dans ses propres créations, matali crasset cherche à évacuer la forme et le style au profit de l'idée, en art elle se laisse plus facilement

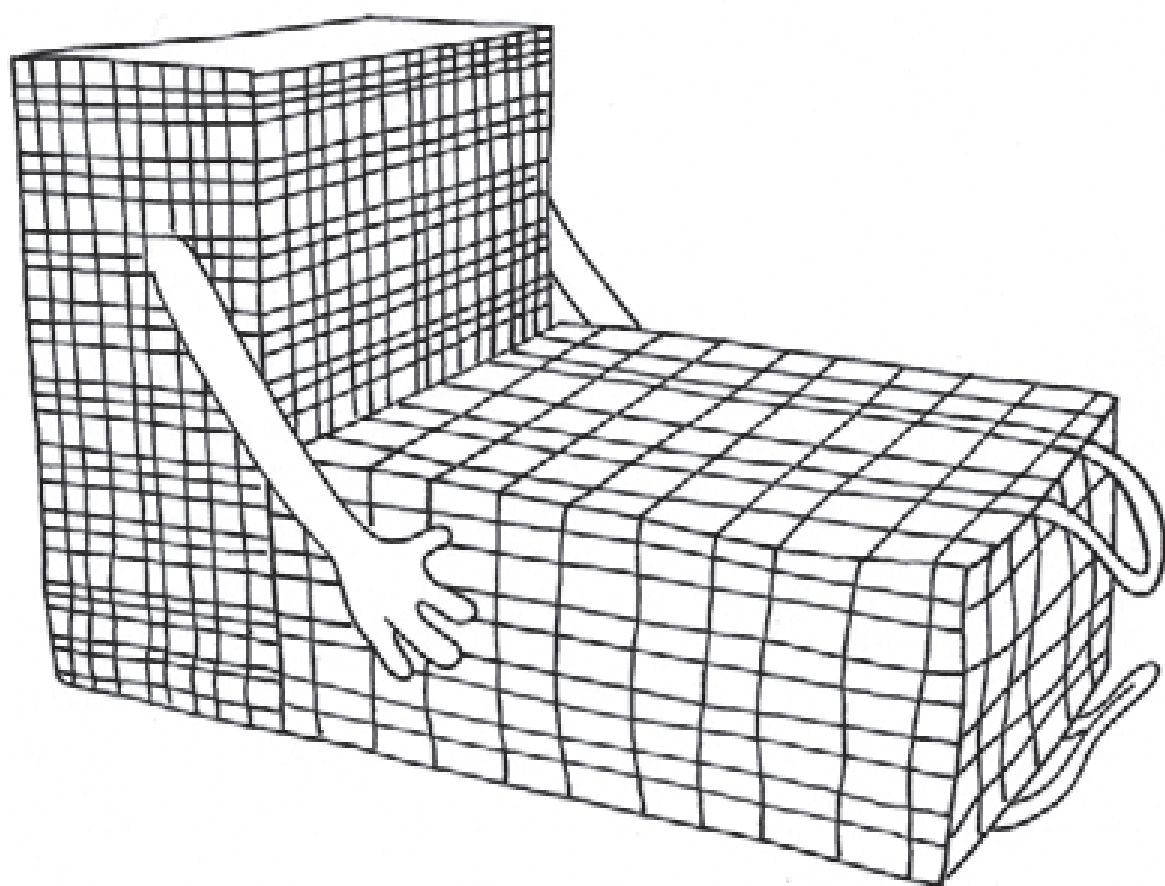
via materials and sensations. She began by looking at the works of Jean Dubuffet and Arte Povera. This path may be a surprise because in some design objects there is an immediacy that is more striking than in many contemporary works. But when matali crasset is asked, she invokes the direct relationship one can have with a contemporary work, while to understand the Old Masters, historical and cultural baggage that she did not have at the time are needed.

This early interest is today very present. "I make design but it is not with design that I get fresh ideas." Among her inspirations, she willingly cites the assemblages of Jean-Michel Sannejouand, made with stones found on roadsides. Bruno Munari's work has interested her for many years for its unclassifiable character between art and design – last year he was rediscovered in a beautiful exhibition at the Plateau, precisely. On the table around which we are seated, a map by Guy Debord has been placed, *The Naked City, illustration of the hubs of psychogeography* (1957); she is currently working from this document left by the artist and founder of Royal Book Lodge, Juli Susin with whom she is working on a project for a map for a future exhibition at the Ropac gallery, *Journey to Uchronie*. In addition, at a time when Paris is preparing to celebrate Kinetic art at the Grand Palais and the Palais de Tokyo, we wonder: has matali crasset been interested in this movement? "It is because it is in symbiosis with a period that I am interested in kinetic art. It catalysed the way people interacted with each other. In the same way, my work consists of making things of our time. I think about informality; I break codes, for example the fact that one sits lower down in a living room – all things that had been tried during the 1970s. My objects are not objects alone; it is this which allows me to construct new scenarios of life."

A key figure of the Salon de Montrouge whose exhibition design she has created for the past five years, matali crasset also looks at the young artists with rare generosity. In the room where we find ourselves, a large sculpture by Théo Mercier has been installed close to a window; this year he is the guest of honour at Montrouge. A student of the Ensci like matali crasset, Théo Mercier was destined for door design but he was an intern in the studio of Matthew Barney in 2008 and he entered contemporary art – a bit like she worked with Philippe Starck before starting her own practice. It is his strange collages, oddities full of humour that matali crasset appreciates: "Théo Mercier speaks about life today with great ease and permanently on a different wavelength." While in her own creations, matali crasset tries to evacuate the form and style in favour of the idea, in art she allows herself to be seduced more easily by an aesthetic process. She cites Thomas Demand, and the fragility of his paper worlds. She is also interested in the work of the two performance artists Louise Hervé and Chloé Maillot, for the relationship with history that they establish which is at the same time

**Mrzyk & Moriceau, *Sans titre*, 2005.**  
(Dessin d'interprétation du pouf *Digestion N°1*).  
Encre sur papier. 21 x 29,7 cm.  
Courtesy Galerie Air de Paris, Paris.

---



**Peter Halley + matali crasset, *À rebours*, 2007.**

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris. © Photo: Patrick Gries.

***Nature à morte à habiter #02* vue d'exposition, 2007.**

Multiplis de Bouleau, peinture laquée. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

© Photo: Patrick Gries.

***In vino veritas: Wine fountain*, 2008.**

Verre.

Courtesy Gandy gallery. © Photo: Patrick Gries.





---

séduire par une démarche esthétique. Elle cite Thomas Demand, et la fragilité de ses mondes en papier. Le travail des deux performeuses Louise Hervé et Chloé Maillet l'intéresse également, pour le rapport à l'histoire qu'elles instaurent, et qui est en même temps complètement fictionnel. Les corps de la performance sont-ils ceux qui manipulent les objets de matali crasset? Chez elle, ce n'est pas tant le corps que l'humain qui est en mouvement – comme l'idée passe avant la forme.

### Sont-ils des œuvres?

Certains objets de matali crasset sont des manifestes et n'existent pas sur un plan industriel. Sont-ils des œuvres? En tout cas ils ont une âme. «En sortant de l'Ensci et des Ateliers, j'avais une vision du design industriel qui consistait à donner peu à beaucoup de gens. Ensuite, j'ai découvert que je pouvais donner beaucoup plus à moins de gens, tout en faisant des projets très engagés. C'est un geste proche d'une démarche artistique.» matali crasset expose d'ailleurs tour à tour dans des salons, ou dans des galeries d'art et des musées. Chaque année, elle participe à l'exposition du *Vent des forêts* dans la Meuse; elle vient d'ouvrir une exposition à la biennale de Saint-Étienne, *Nano-ordinaire*, et son travail sera montré pour la troisième fois chez Thaddaeus Ropac en juin prochain. «Dans un musée d'art contemporain ou dans une galerie, je ne montre pas ce qu'on voit dans les magasins. Ce sont les contextes dans lesquels on découvre les choses qui permettent d'avoir des regards différents. C'est un curseur qu'on déplace entre art et design, mais toujours avec les mêmes idées.»

Cette pratique-là, proche de celle de l'art, est expérimentale. Ce sont comme des «bulles de recherche.» Par exemple, *décompression chair* est «une simple chaise de bois qui se transforme en un fauteuil ventru comme par magie» – matali crasset en compare le fonctionnement aux livres pop-up. «Cet objet est une manière de lutter contre les archétypes, et les représentations communes. Le design a trop standardisé la vie au siècle dernier; il faut rouvrir les possibles, réinjecter du singulier, de la différence, du sensible.» En général, matali crasset se saisit d'une idée, d'une intention, voire d'une expérience. «J'ai des champs dans la tête que je fais pousser», dit-elle souvent. Elle formule une hypothèse, puis la met en œuvre et l'adresse à des gens. Ses objets sont toujours sources de pensée; il faut les interpréter, ils ne sont d'ailleurs jamais finis, et ils provoquent souvent des comportements imprévus. Bruce Benderson le souligne: les principes de la libre association sont souvent à l'œuvre chez les utilisateurs de ses objets, ou chez les visiteurs de ses expositions<sup>1</sup>.

Les créations de matali crasset ont un très fort rapport à l'espace; parfois, ce sont presque des sculptures, ou des installations, des «environnements» comme on disait dans les années soixante-dix. Ils empruntent au vocabulaire de

completely fictional. Are the bodies of the performance those that manipulate matali crasset's objects? In her, it is not as much the body as the human that is moving – like the idea passes before the form.

### Are they works?

Certain objects by matali crasset are manifestoes and do not exist on an industrial plane. Are they works? In any case they have a soul. «When I was leaving the Ensci and the Ateliers, I had a vision of industrial design that consisted of giving a little to many people. Then I discovered that I could give much more to less people while creating very committed projects. This is a gesture close to an artistic process.» matali crasset exhibits furthermore in salons or art galleries and museums. Every year, she participates in the exhibition *Vent des forêts* (*Wind of the Forests*) in the Meuse; she has just opened an exhibition at the Saint-Étienne biennale, *Nano-ordinaire* (*Nano-ordinary*) and her work will be shown for the third time at Thaddaeus Ropac's gallery next June. «In a contemporary art museum or in gallery, I do not show what can be seen in shops. They are contexts in which things that allow different views are shown. It is a cursor that one moves between art and design, but always with the same ideas.»

This practice, close to that of art, is experimental. They are like “research bubbles”. For example *décompression chair* is “a simple wooden chair which transforms into a corpulent armchair as if by magic” – matali crasset compares its operation to pop-up books. “This object is a way of fighting against archetypes, and common representations. Design standardized life too much in the last century; possible things must be reopened, the unusual, difference, sensitive re-injected.” In general, matali crasset takes hold of an idea, an intention even an experience. “I have fields in my head that I grow”, she often says. She formulates a hypothesis, then puts it to work and addresses it to people. Her objects are always sources of thought; they have to be interpreted, they are in addition never finished, and they often provoke unexpected behaviours. Bruce Benderson emphasizes it: the principles of free association are often in action with users of her objects, or among the visitors to her exhibitions.<sup>1</sup>

matali crasset's creations have a strong relationship with space; sometimes they are almost sculptures or installations, “environments” as they were called in the 1970s. They borrow from the vocabulary of art. In exhibition at Thaddaeus Ropac's gallery in 2007, she even called her works *Still lifes to be inhabited*. “An installation is a work of art for living. So I propose structures for living. My works are perhaps experimental installations. The *Still lifes to be inhabited* were an invitation from Peter Halley whom I had met three years before. He wanted us to combine our two practices. In the context of a gallery, I thought that I would make objects at the limit of several areas;



**SM's, 2005.**

Bois Le Duc, Pays Bas.  
© Photo: Patrick Gries.

**Living wood, 2008.**

Vue de l'exposition.  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris. © Photo: Charles Duprat.

**Superwarhol, 2004.**

Scénographie. Commissariat: Germano Celant. Grimaldi Forum, Monaco.  
© Photo: Grimaldi Forum.

l'art. Dans une exposition chez Thaddaeus Ropac en 2007, elle avait même appelé ses œuvres *natures mortes à habiter*. «Une installation c'est une œuvre d'art à vivre. Or je propose des structures à vivre. Mes œuvres sont peut-être des installations expérimentales. Les *natures mortes à habiter*, étaient une invitation de Peter Halley que j'avais rencontré trois ans avant. Il voulait que l'on mélange nos deux pratiques. Dans le contexte d'une galerie, je me suis dit que j'allais faire des objets à la limite de plusieurs champs; c'étaient à la fois des boîtes et des sculptures fonctionnelles avec une dimension symbolique. Les gens qui venaient pour le design y voyaient du mobilier; les gens de l'art y voyaient des sculptures. Pour un peintre, faire une nature morte est un exercice. J'ai fait mes exercices moi aussi, mais des exercices à habiter.» C'est aussi une œuvre d'art à habiter que matali crasset a créé au Centquatre: *La Maison des Petits*. Elle était invitée en tant qu'artiste, et le projet devait être une œuvre d'art: «Il s'agit de rendre les enfants actifs, de développer chez eux un regard critique; dès le plus jeune âge, il faut avoir des signes qui indiquent que le monde qui nous entoure est créé par nous et qu'on peut le changer.» Plusieurs objets fonctionnent aussi selon ces principes: *Oritapi*, un tapis de jeux qui devient cabane, ou bien *Permis de construire*, une banquette qui se transforme en jeu de construction, façon de défaire le cliché du canapé bourgeois dans un salon cossu. Le travail de matali crasset ressemble à une grande pédagogie de la vie. Les rituels qu'elle propose, ses réaménagements du quotidien, peuvent être rapprochés de l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud. «Je suis naturellement attirée par les artistes qui proposent des dispositifs de rencontres. Il y a des attitudes qui se catalysent à un moment donné dans une forme ou une autre, avec des limites qui s'ouvrent ou se referment. Mais évidemment, il ne faut pas forcer les catégories.» De même pourrait-on rapprocher les formes de végétation omniprésentes chez elle, de ce que le même Nicolas Bourriaud a conceptualisé dans son autre livre, *Radicant*. Il y a en effet dans les œuvres de matali crasset une double attraction pour les formes de la nature, glanées dans son enfance à la campagne, et les formes contemporaines d'Internet. «Je travaille beaucoup avec les ramifications, les réseaux multiples, amicaux ou professionnels, qui se développent en permanence. J'adore le mélange entre naturel et artificiel. Mon diplôme de l'Ensci s'appuyait sur deux thèmes: les rituels domestiques et la domestication de la technologie.»

### Faire, hors des catégories

Pour élaborer ses œuvres, matali crasset compose une image mentale avant de la dessiner. «Mon métier, c'est de penser. Je ne dessine pas pour trouver; au contraire, en dessinant on fige les choses.» Comme elle n'a pas de formation classique, le dessin ne fait pas partie de ses

they were simultaneously boxes and functional sculptures with a symbolic dimension. People who came for the design saw them as furniture; art people saw them as sculptures. For a painter, to make a still life is an exercise. I also did exercises, but exercises for inhabiting.»

It is also a work of art for dwelling that matali crasset created at the Centquatre: *The house of little people*. She was invited as an artist, and the project was meant to be a work of art: "it is about making children active, to develop their critical view; from the earliest ages, it is necessary to have the signs that indicate that the world around us is created by us and that we can change it." Several objects also work according to these principles: *Oritapi*, a play mat that becomes a cabin, or *Building permit* a bench which transforms into a building game, a way of breaking the cliché of the bourgeois sofa in a plush living room. matali crasset's work resembles a major education about life.

The rituals she proposes, her rearrangements of the daily life can be compared to the relational aesthetic theorised by Nicolas Bourriaud. "I am naturally attracted by artists who propose systems for encounters. There are attitudes that are catalysed at a given time in one form or another, with limits that open or close. But obviously, the categories must not be forced." In the same way, the forms of vegetation that are omnipresent in her works can be compared to what the same Nicolas Bourriaud has conceptualised in his other book, *Radicant*. Indeed, in matali crasset's works there is a double attraction to forms of nature, gleaned during her childhood in the countryside, and the contemporary forms of the Internet. "I work a lot with the ramifications, multifaceted professional or friend networks, which are permanently developing. I adore the mix between natural and artificial. My Ensci diploma was based on two themes: domestic rituals and the domestication of technology."

### To make, outside categories

To make her works, matali crasset composes a mental image before drawing it. "My profession is to think. I do not draw to find; on the contrary, in drawing, things are frozen." Since she does not have traditional training, drawing is not one of her tools. At the beginning she offset this weakness by thinking more. "It is only once the idea is there that I make a sketch to make it visible to those with whom I work. Then, we pass on directly to three dimensions. If it is well thought through, it works; it is the obviousness of formalisation, and the materials are our allies." Some are ancestral, others highly technological.

Among all her works, there is also a series of videos whose status is not determined, that she calls *soft fictions* which have their own life, a bit like drawing for some painters. These works create entire worlds, interior monologues with the constraints of materiality. "They are



outils. Au début, elle a contrebalancé cette faiblesse par le fait de penser davantage. «Ce n'est qu'une fois que l'idée est là que je fais un croquis pour la donner à voir à ceux avec qui je travaille. Ensuite, on passe directement en trois dimensions. Si c'est bien réfléchi, ça fonctionne; c'est l'évidence de la formalisation, et les matériaux sont nos alliés.» Certains sont ancestraux, et d'autres très technologiques.

Parmi tous ses travaux, il y a aussi une série de vidéos au statut indéterminé, qu'elle appelle *soft fictions* qui ont leur vie propre, un peu comme le dessin pour certains peintres. Ces travaux composent des mondes à part entière, des monologues intérieurs, sans la contrainte de la matérialité. «Ce sont des bouffées d'imaginaire, plus intuitives que les objets. C'est aussi une manière d'approprier les outils numériques; à partir de quelque chose de simple et lent, une petite narration se développe. Ces vidéos n'ont pas d'utilité si ce n'est d'être regardées: c'est une autre façon de rechercher.»

Hors des catégories et des questions de frontières, les projets de matali crasset se nourrissent mutuellement avec une grande amplitude de recherche. Son travail consiste à apporter du relief à la vie par des micro-utopies. Il comporte souvent quelque chose de malicieux, presque de ludique, pourrait-on dire, au sens où il permet d'expérimenter le monde, d'aiguiser notre acuité sur la vie quotidienne. Une dimension mystique habite certaines de ses œuvres, presque malgré elles, à travers les notions d'empathie, d'hospitalité et de générosité qui les caractérisent. N'y a-t-il pas là une sorte de spiritualité? «Presque, mais appliquée.»

C'est au nom des mêmes principes que le confort bourgeois est évacué au profit d'un confort modulable, un

bursts of the imaginary, more intuitive than the objects. It is also a way of taming digital tools; from something simple and slow, a small narrative develops. These videos have no use except to be watched; it is another way to search."

Outside categories and issues of frontiers, matali crasset's projects feed each other with a great breadth of research. Her work consists of contributing relief to life with micro-utopias. It often contains something malicious, almost playful one could say, in the sense that it allows the world to be experienced, to sharpen our acuity about daily life. A mystical dimension inhabits some of her works, almost despite themselves, through notions of empathy, hospitality and generosity that characterise them. Is there not some sort of spirituality here? "Almost, but applied."

It is in the name of the same principles that bourgeois comfort is removed in favour of adjustable comfort, a comfort of fluidity. "I try to make environments that can be appropriated with the values of sharing. It is another type of more interesting comfort, that we do not inherit, that we create ourselves." Here is a new proposal for changing the world and offering experiences. "A work of art must be uncomfortable; it must scratch where it hurts. I place myself in an intimate situation with objects. It is more a line thrown than itching powder."

Often, matali crasset creates exhibition designs that are considered to be works; depending on the places, they either impose a direction or leave the visitor more freedom. "Making objects and exhibition designs, it is the same type of reflection, it is working with transitions, gaps, fluidities, like when watching a film and making stills." At Montrouge this year, the design will be like a

---

confort de la fluidité. « Je cherche à faire des environnements que l'on peut s'approprier avec des valeurs de partage. C'est un autre type de confort plus intéressant, dont on n'hérite pas, que l'on construit soi-même. » Voilà une proposition nouvelle pour changer le monde et offrir des expériences. « Une œuvre d'art se doit d'être inconfortable, elle doit gratter là où ça fait mal. Moi je me situe dans l'intimité avec les objets. C'est plutôt une perche tendue que du poil à gratter. »

Souvent, matali crasset réalise des scénographies considérées comme des œuvres ; selon les endroits, elles sont très directives ou laissent le visiteur plus libre. « Faire des objets et des scénographies, c'est le même type de réflexion, c'est travailler les transitions, les interstices, les fluidités, comme quand on regarde un film et qu'on fait des arrêts sur image. » À Montrouge, cette année, la scénographie sera comme un jardin français ; on s'assiéra sur des bancs installés sur des places, ou dans des espaces plus fermés. « Notre métier, c'est trouver une idée, puis de la rendre élastique. »

Cette liberté s'incarne peut-être le plus dans les projets d'hôtels que matali crasset mène depuis 2003, et dont on ressort toujours un peu transformé. « Avec sa plage, le Hi Hôtel à Nice a permis de défendre la musique électronique dans un endroit où elle était inexistante. Il s'agit de capter les énergies pour proposer des alternatives. On ne parle pas de design ou d'art, on fait. » Au Dar Hi de Nefta en Tunisie, chaque visiteur qui vient à l'hôtel peut donner un peu de son temps pour la vie sociale ou économique de la région ; des rencontres sont organisées avec divers acteurs pour réfléchir à l'écosystème local et à la transmission de savoir-faire. Dans un nouveau projet au Sénégal, chacun pourra contribuer à l'amélioration de la protection de la faune et de la flore ; les bénéfices d'un projet d'édition diffusé par made in design sont versés à une association qui travaille à la sauvegarde d'une palmeraie voisine. Les créations de matali crasset sont des systèmes, des modules ancrés dans la vie.

---

(1) Bruce Benderson, *Aussi suspect qu'une orange mécanique*, 2006.

French garden, visitors will sit on benches installed in squares, or in more closed spaces. "Our profession is to find an idea and then to make it elastic"

This liberty is perhaps best incarnated in the hotel designs that matali crasset has been working on since 2003 and from which one always comes slightly transformed.

"With its beach, the Hi Hotel in Nice has allowed electronic music to be defended in a place where it was nonexistent. It is about capturing energies to propose alternatives.

We do not talk about design or art, we make". At the Dar Hi in Nefta, Tunisia, each visitor who comes to the hotel can give a little time for the social or economic life of the region; meetings are organised with various players to consider the local ecosystem and the transmission of skills. In a new project in Senegal, everyone will be able to contribute to the improvement of protection of flora and fauna; the profits from a project for editions distributed by made in design are paid to a charity that works for the protection of the neighbouring palm grove. matali crasset's creations are systems, modules anchored in life.

---

(1) Bruce Benderson, *"Aussi suspect qu'une orange mécanique"*, 2006



Exposition  
des  
diplômés 2012

du 14 au 20 juin 2012

du mardi au jeudi 10h - 12h

Exposition  
des  
diplômés 2012

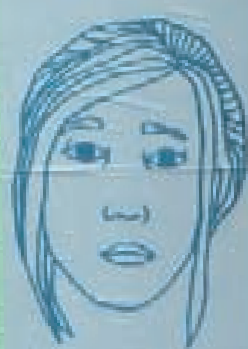
du 14 au 20 juin 2012

du mardi au jeudi 10h - 12h

**CA  
RT  
E**

**DE**

**VI  
SI  
TE**



LES DIPLOMÉS  
DU BACCALAUFRAT  
DU LYCÉE  
PROFESSEUR  
DE FRANÇAIS  
ET D'HISTOIRE  
ET DE GÉOGRAPHIE  
DU 1<sup>er</sup> DEGRÉ  
DU LYCÉE  
PROFESSEUR  
DE FRANÇAIS  
ET D'HISTOIRE  
ET DE GÉOGRAPHIE



# I'ANdÉA

Association nationale des écoles supérieures d'art

---

## I'ANdÉA au Salon de Montrouge

par Emmanuel Tibloux

Alors qu'il avait coutume d'inviter une école d'art à chaque édition du Salon de Montrouge, Stéphane Corréard a eu cette année la généreuse et heureuse idée de les réunir toutes en adressant son invitation à l'ANdÉA – Association nationale des écoles supérieures d'art. Créée en 1995, fédérant aujourd'hui la totalité des 46 écoles supérieures d'art publiques sous tutelle du Ministère de la culture, soit plus de 11000 étudiants et de 2000 professeurs et autres personnels, l'ANdÉA a vocation à représenter ce qui, par-delà la diversité des histoires, des contextes, des sites et des équipes, fait socle commun. Il y a d'un certain modèle, qui touche à l'art et à l'enseignement supérieur, et qui est à la fois de formation, de recherche, d'éducation et d'émancipation – un modèle de subjectivation en somme. Car des écoles d'art il faut d'abord dire ceci : qu'elles constituent l'un des meilleurs lieux de passage ou de séjour, aussi bien quand on a vingt ans et que l'on cherche à vivre et se construire sans céder sur un désir plus ou moins identifié d'art, de design ou de création ; que bien après pour peu qu'on tienne le monde des signes, des images, des formes et des usages pour essentiel. Et c'est là le deuxième point qu'il faut marquer d'emblée : que tout un pan du monde à venir, qui formera, plus que le décor, le milieu dans lequel, aux deux sens du mot, nous *évoluerons* – que tout un pan de ce monde prend naissance dans nos écoles. Cette 58<sup>e</sup> édition du Salon de Montrouge est à cet égard éloquente : 75% des artistes exposés sont issus du réseau formé par l'ANdÉA.

Était-il opportun d'inviter l'ANdÉA, dès lors qu'elle était de fait aussi largement représentée ? Assurément oui. D'abord parce qu'il y va précisément d'un modèle, c'est-à-dire d'une réalité qui, en tant que telle, reste généralement inaperçue. Rendre perceptible ce modèle dans un salon dédié à la jeune création contemporaine, soit à l'endroit même où est donné à voir chaque année un aperçu de ce qu'il produit, tel est le premier enjeu. Ensuite parce que ce modèle connaît, depuis quelques années, dans le sillage de la grande réforme européenne de l'enseignement supérieur, une série de transformations et de remises en question auxquelles nous prêtons, à l'ANdÉA, la plus grande attention. Enfin parce que ce modèle est décliné 46 fois, à des échelles, sur des sites et des territoires différents, d'une façon qui lui confère toujours une fonction essentielle dans l'écosystème local, que cette invitation permet là aussi de rendre visible.

En quoi consiste ce modèle ? Sa caractéristique principale est de faire prévaloir, aux deux plans de la formation et de la recherche, la référence au champ de l'art

## The ANdÉA at Salon de Montrouge

by Emmanuel Tibloux

Although accustomed to inviting an art school to each edition of the Salon de Montrouge, Stéphane Corréard this year has had the generous and successful idea of bringing them all together by inviting the ANdÉA – Association nationale des écoles supérieures d'art (national association of higher level art schools). Created in 1995 and today uniting all of the 46 public art colleges that are supervised by the Culture Ministry, or over 11,000 students and 2,000 teachers and other staff, the purpose of the ANdÉA is to represent the common base that exists beyond the diversity of histories, contexts, sites and teams. From the departure point there is a certain model which is related to art and higher level education and which comprises training, research, education and emancipation – a model of subjectivity in summary. Since the first thing to be said about art colleges is the following: they constitute one of the best places to pass through or to stay, both at the age of twenty when one is looking to live and to define oneself without compromising on a relatively more or less defined desire of art, design or creation, as much later on, provided that there is a relation to the world of signs, images, forms and essentially habits. This is the second point which must be mentioned early on: that an entire part of the world to come, which will form, more than the decor, the context in which, within both meanings of the word, we *will evolve* – that an entire part of this world is born in our schools. This 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge is eloquent about this: 75% of the artists exhibited come from this network formed by the ANdÉA.

Was it appropriate to invite the ANdÉA, since in fact it was already well represented? Absolutely, yes. First because precisely it comes from a model, in other words a reality that in itself remains generally unnoticed. Making this model visible at a Salon devoted to young contemporary creation in other words at the place itself where each year, a vision of what is being produced is provided, is the first challenge. Then because this model has in recent years and in the wake of the major European reformation of higher education, experienced a series of transformations and challenges to which we, at the ANdÉA are paying the utmost attention. Finally, because this model is put into practice 46 times, in different locations, sites, territories, in ways that always puts it in a fundamental position within the local ecosystem, that this invitation here also allows visibility.

What does this model consist of? Its main characteristic is to uphold, in the two areas of training and research, reference to the field of contemporary art in the area of



contemporain sur le champ de l'enseignement supérieur. Ce qui implique de fortes conséquences : que de la pensée et du savoir sont susceptibles de se produire à même le sensible ; que le sens et la valeur ne sont jamais donnés ni arrêtés, mais plutôt ouverts et fluctuants ; que l'autorité n'existe que mise en œuvre, si bien que l'expérience et la pratique l'emporteront toujours à cet égard sur les grades et les diplômes ; que l'enseignement est étroitement solidaire du projet, de l'expérimentation, de la pratique et de la production. Modèle tout autre que celui de l'enseignement supérieur donc, qui permet pourtant aux écoles d'être des lieux singuliers de formation et de recherche, mais aussi de production, d'infusion et de diffusion, en échange constant avec leur environnement.

Expliciter et déployer ce modèle, montrer combien il est effectif et fécond : tels sont les principaux objectifs de la programmation multi-formats que nous proposons pendant les quatre semaines du Salon. Celle-ci se compose de plusieurs sessions d'interventions, qui donneront la parole aux différents acteurs des écoles (directeurs, artistes, designers, critiques, commissaires, étudiants...), et de performances, réalisées par des étudiants ou des artistes ; d'un programme continu de films et vidéos, conçu à partir des multiples propositions qui sont remontées des établissements – qui seront par ailleurs toutes consultables au sein d'une vidéothèque – et que nous avons délégué au Treize, structure indépendante d'exposition et de production à Paris ; de deux espaces de présentation, l'un dédié aux établissements, l'autre permettant de consulter une sélection de publications et d'éditions réalisées par et dans les écoles – et d'un jeu de piste conçu par matali crasset, qui permet d'identifier les artistes issus des écoles du réseau de l'ANdÉA.

Si l'ensemble ne forme pas à proprement parler une exposition, il expose néanmoins un modèle singulier : celui de écoles supérieures d'art, à une époque où il est de première nécessité d'en affirmer la vitalité et la capacité toute politique d'œuvrer à l'émancipation des citoyens, à l'irrigation du territoire et à l'élaboration d'une société de l'intelligence et de la sensibilité.

Emmanuel Tibloux est directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et président de l'ANdÉA.

higher education. This implies significant consequences: that from thought and knowledge the sensitive can arise; that meaning and value are never either given or fixed, but rather open and fluctuating; that authority only exists when implemented, whereby experience and practice will always take precedence in this context over results and diplomas; that teaching is closely integral with a project, experimentation, practice and production. A model that is completely different to that of higher education therefore, that however allows colleges to be unusual places for training and research, but also for production and circulation, constantly exchanging with their environment.

Explaining and deploying this model, showing how it is effective and fertile: these are the main objectives of the multi-format programming that we offer during the four weeks of the Salon. This programme includes several activity sessions which will allow various individuals involved in the schools to speak (directors, artists, designers, critics, curators, students...); performances created by students or artists; a programme of films and videos, conceived from multiple proposals which are mounted from the institutions – which will in addition be visible in a video library and that we have delegated to the *Treize* (Thirteen), an independent exhibition and production structure in Paris; of two presentation spaces, one dedicated to the establishments, the other allowing a selection of publications and editions made by and within the schools to be consulted and a treasure hunt devised by matali crasset, which allows the artists who come from colleges in the ANdÉA network to be identified.

Although all of this does not form an exhibition as such, it does exhibit nevertheless an unusual model: that of the art colleges, at a time where it is absolutely necessary to confirm their vitality and the political capacity to work on the empowerment of citizens, to the irrigation of the territory and the development of a society of intelligence and sensitivity.

Emmanuel Tibloux is the director of the Lyon Fine Art School and chairman of the ANdÉA.



## Un mot pour des choses : la recherche dans les écoles supérieures d'art

par Stéphane Sauzedde

---

Chaque période a ses propres mots, qui habitent le temps, lui fabriquent sa surface, ses atours et ses formes, et organisent les rapports sociaux. Or, depuis quatre ou cinq ans, c'est le mot « recherche » qui semble s'imposer dans le champ de l'art et devenir proprement incontournable dans les écoles supérieures d'art. Alors, à quelle surface et à quels rapports renvoie-t-il ? Pourquoi apparaît-il comme un pivot ou un axe qui sépare et fixe des positions ? Que peut-on en attendre pour l'art, pour les écoles, et plus largement pour tous les concernés par les idées et les formes de la contemporanéité ?

La question se pose car au premier abord il semble qu'il ne faille pas trop en attendre ! Le terme « recherche » est en effet apparu dans le champ de l'art pour de bien mauvaises raisons – parce que la normalisation européenne des cursus de l'enseignement supérieur l'exigeait et qu'après les universités, les IUT, les écoles d'ingénieurs, de commerce, d'architecture... c'était aux écoles d'art d'aligner leurs diplômes sur le LMD, avec la « recherche » comme marqueur pour le diplôme de Master (celui-ci étant un diplôme de 2<sup>e</sup> cycle dit « d'initiation à la recherche », avant l'activité de recherche proprement dite en 3<sup>e</sup> cycle).

Cette évolution a d'ores et déjà eu lieu : les écoles d'art françaises ont délivré leurs premiers DNSEP conférant grade de Master. Aussi pourrions-nous dire que l'utilisation récurrente et plus ou moins amphigourique du terme « recherche » dans le champ de l'art s'explique comme un moment de réforme institutionnelle dans le système de l'enseignement supérieur artistique et « recherche » apparaît donc comme un mot valise pour signifier le geste de cette réforme.

Sur cela il n'y a plus grand chose à dire, sauf à rappeler une fois encore qu'avec cette normalisation européenne tend à s'affirmer l'idéologie des *best practices*, traduit en France dans le vocabulaire de « l'excellence », véritable machine à désunir les communautés (ici les excellents, là les décadents), à répartir les puissances et les économies (ici l'argent, le soutien et le développement, là, le désengagement et la récession), et *in fine* à planifier une réorganisation du pouvoir. Cela, tout le monde le sait – ou devrait le savoir.

Ce qui est plus intéressant au second abord, c'est que le terme « recherche » contient un autre potentiel qui n'a rien à voir avec la normalisation et l'idéologie précitées, si

## A Word for things: Research in Higher level art Schools

by Stéphane Sauzedde

---

Each period has its own words which adorn the time, make its surface, its trappings and its forms, and organise social relationships. Now, for the past four or five years, the word “research” has seemed to impose itself in the artistic domain and to become truly indispensable in art colleges. So, to what surface and what relationships does it refer? Why does it appear like a pivot or an axis that separates and fixes positions? What can we expect from it for art, for colleges, and more generally for all those affected by the ideas and forms of the contemporary?

The question arises because in the first instance, it seems that one should not wait too long! The term “research” has indeed appeared in the area of art for really bad reasons – because European standardisation of higher education curricula required it and that after the Universities, technical institutes, engineering, business and architecture schools... it was the turn of the art schools to align their diplomas with the Bachelors, Masters, Doctorate system, with “research” as the marker for the Masters degree (this being a second cycle degree or “initiation in research” before in-depth research activity in the third cycle). This development has already taken place; French art colleges have issued their first National Diplomas in artistic expression (DNSEP) conferring the grade of Master. We could also say that the recurrent and more or less convoluted use of the term “research” in the area of art is explained at a time of institutional reform in the higher education system for art and “research” therefore appears as a carry all word to denote the gesture of this reform. There is little to say about this, except to recall yet again that with this European standardization the ideology of *Best practice* translates in France into the vocabulary of “excellence” a real machine for dividing communities (here the excellent, there the decadent), and allocating power and savings (here money, support and development; there disengagement and recession) and *in fine* to plan a reorganization of power. This, everyone knows – or should know – it.

What is more interesting in the second instance is that the term “research” contains another potential that has nothing to do with the abovementioned standardization and ideology, whereby its fashion could be the starting point of an adventure that is all the more stimulating. Indeed, if

---

bien que sa vogue pourrait être le point de départ d'une aventure autrement plus stimulante.

En effet, si la langue de l'époque ne le dit pas (encore) majoritairement comme cela, la recherche est avant tout une activité radicale qui exige de se mouvoir sur des limites, à la pointe de l'expérience et de l'expérimentation, d'assumer des errances, d'accueillir le hasard, l'imprévu... Si c'est une activité qui exige des méthodes, des protocoles, des chemins que l'on trace pour les arpenter (l'histoire de l'art en regorge, au moins depuis les *Carnets* de Léonard de Vinci), elle est avant tout un régime d'activité qui fait une place insolente à *ce qui n'est pas encore là*. En cela, «la recherche» rejoint la mission que l'artiste a hérité de la Modernité: s'engager et agir comme puissance de transformation du monde.

Alors que faire de la langue de l'époque qui dit que l'art, les écoles d'art, les artistes, tous doivent «faire de la recherche»? Personnellement, j'aurais tendance à répondre sans aucune prudence: à affirmer qu'il ne faut jamais délaïsser les mots qui comportent un potentiel d'émancipation, qu'il faut accepter l'*agôn* qui se joue dans le langage avec le mot «recherche», et continuer à donner corps à une recherche typique du champ de l'art et de ses écoles. Parce que la recherche, en tant que *régime* spécifique de l'activité, peut évidemment être investie par des artistes, des designers, des curateurs, des historiens, des philosophes, etc. Et parce qu'aujourd'hui ces acteurs de l'art, alors qu'ils s'appuient sur les multiples *formats* dont ils maîtrisent la production, inventent des gestes, des formes et des signes proprement inédits, et proposent à notre intelligence et à notre sensibilité des expériences en mesure de nous déplacer.

On considérera donc que le mot «recherche» est avant tout l'occasion de réaffirmer l'importance d'un but historique de l'art: faire déborder, faire advenir de l'excédent, agir pour que rien ne se rétracte sur des territoires balisés par des pouvoirs. Les écoles supérieures d'art sont aujourd'hui partout au travail pour faire qu'après la mode charmante et éphémère d'un mot magnétique, le terme «recherche» cesse de capter l'attention, et qu'à sa place s'impose ce à quoi il renvoie: un espace et un temps légitimés pour l'activité intense d'un art complexe, ambitieux et irradiant.

---

Stéphane Sauzedde est directeur de l'École supérieure d'art d'Annecy et vice-président de l'ANdÉA en charge de la recherche.

the current language does not say it (yet) generally like this, research is above all a radical activity that requires movement at the limits, to the point of experience and experimentation, taking on vagaries, welcoming chance, the unexpected... If this is an activity that requires methods, protocols, routes that are traced in order to be taken (history of art is full of these, at least since Leonardo da Vinci's *Notebooks*), it is above all a regime of activity that gives an impudent place to "*that which is not yet there*". In this, "research" joins the mission that the artist has inherited from Modernity: to engage and act as a power for the transformation of the world.

So what is to be done with the language of the time that says that art, art colleges, artists, must all "carry out research"? Personally, I would tend to respond without any discretion: to affirm that words that contain the potential for emancipation should never be abandoned, that the *agôn* which acts in language with the word "research", and to continue to embody research that is typical of the area of art and its colleges. Because research, as a specific regime of activity can obviously be invested by artists, designers, curator, historians, philosophers etc. and because today these players of the art world, while they rely on the multiple *formats* whose production they master, invent gestures, forms and signs that are completely new and offer experiences that are in a position to move us to our intelligence and sensitivity.

We will therefore consider that the word "research" is above all the opportunity to reaffirm the importance of a historical aim of art: to overflow, attract the excessive, act so that nothing withdraws to territories marked out by the powers. Art colleges are today everywhere at work so that after the charming and ephemeral mode of a magnetic word, the term "research" no longer captures attention and that in its place, what it refers to takes over: a space and time legitimated for the intense activity of complex, ambitious and radiating art.

---

Stéphane Sauzedde is the director of the Annecy art college and vice-chairman of the ANdÉA with responsibility for research.



## Enseigner l'art

par Bernhard Rüdiger

---

L'enseignement artistique connaît aujourd'hui un fort regain d'intérêt. On peut expliquer cette attention croissante par le changement du rôle des arts plastiques dans nos sociétés occidentales. Fortement impliqués dans une nouvelle économie spéculative, les artistes semblent garantir aux yeux de la nouvelle société, qui rêve d'une économie sans limites, la possibilité d'une inventivité créative, toujours renouvelée et essentiellement détachée du réel matériel et historique du monde actuel. La méfiance et les préjugés, qui empêchaient un grand nombre de jeunes d'accéder à un cursus de formation artistique, semblent être définitivement tombés et nos concours d'entrée n'ont jamais connu une affluence aussi forte.

Si on peut, par ces arguments, justifier l'intérêt croissant pour les études d'art, ceux-ci se révèlent insuffisants pour expliquer le succès concret de nos écoles et le résultat du travail de formation qui y est dispensé. Jamais nos écoles n'ont formé autant de jeunes artistes, qui effectivement travaillent dans le milieu de l'art cinq ou dix ans après leur sortie d'école ; jamais un nombre aussi important d'acteurs de ce même milieu n'a été à ce point actif dans les écoles.

Pour comprendre ce phénomène, il faut se pencher avec attention sur une évolution peu visible depuis l'extérieur. Ce manque de visibilité est dû en partie aux réformes globales de l'enseignement supérieur national et au recours à des instances d'évaluation externes qui connaissent trop peu le réseau international des écoles d'art et ne sont que rarement confrontées au champ du savoir spécifique, ce qui rend difficile l'appréciation de la qualité de nos institutions. Cette opacité tient aussi à des raisons structurelles qu'il s'agit de comprendre pour protéger et appuyer l'évolution positive de ces dernières années. Beaucoup d'académies européennes, ancêtres de nos écoles contemporaines, ont été profondément remises en question, fermées puis refondées après la Révolution. Dans cette période difficile, le regain d'intérêt pour les activités esthétiques est alors lié à l'expérience essentielle de l'étonnement et du bouleversement par ce qui est inédit, non classable, incompréhensible pour un homme qui n'est plus conduit ni par Dieu, ni par le roi et est constamment soumis à des stimulations qu'il ne peut évaluer. Les académies modernes se sont construites sur la notion d'individu en privilégiant l'émergence de nouveaux schémas singuliers.

À Munich, l'école réouverte en 1808 avait pour secrétaire général un philosophe, Schelling, lequel travaillait à ses

## Teaching Art

by Bernhard Rüdiger

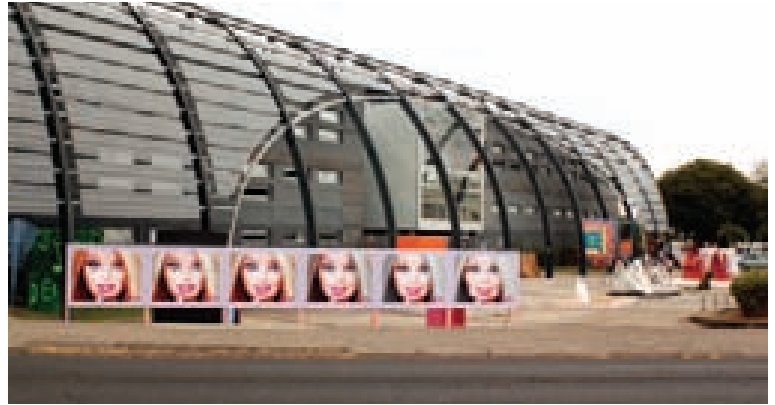
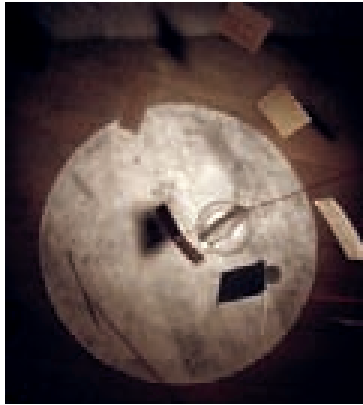
---

The teaching of art is today enjoying greatly renewed interest. This growing attention can be explained by changes in the part played by visual arts in our Western societies. Strongly implicated in a new speculative economy, artists seem to guarantee, in the eyes of the new society which dreams of an economy without limits, the possibility of creative inventiveness which is always being renewed and is essentially detached from the material and historical reality of the current world. Distrust and prejudices, which prevented a large number of young people from accessing an artistic education, seem to have disappeared definitively and our entry competitions have never seen so many entrants.

If, by these arguments we can justify the growing interest in artistic studies, such an education now appears to be insufficient to explain the concrete success of our colleges and the result of the training that is given there. Our colleges have never trained so many young artists who effectively work in the area of art world five or six years after leaving college; there has never been such a large number of players in this field active to this extent in the colleges.

To understand this phenomenon, it is necessary to pay particular attention to a development that is hard to see from the outside. This absence of visibility is partly due to the global reforms in national higher education and the use of external evaluation structures which are not familiar enough with the international network of art colleges and which are rarely faced with the area of specific knowledge, which makes it hard to evaluate the quality of our institutions. There are also structural reasons for this opacity whether it concerns understanding to protect and help the positive evolution of recent years. Many European academies, the ancestors of our contemporary art colleges, were questioned deeply, closed, then re-established after the Revolution. During this difficult period, the renewal of interest in aesthetic activities was then connected to the essential experience of surprise and turmoil of the new, unclassifiable, incomprehensible for a man who was no longer being led either by God or by the King and was constantly subjected to stimulations that he was unable to assess. Modern academies were built on the notion of the individual while focusing on the emergence of new specific patterns.

In Munich, the school which reopened in 1808 had as its general secretary a philosopher, Schelling, who was working on his *Investigations of Human Freedom*. He described



*Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine.* Il décrit l'expérience du monde comme quelque chose qui semble soumis à la règle et à l'ordre, « mais toujours gît au fond la chose sans règle, comme si elle pouvait toujours faire irruption [...] ceci est dans les objets concrets la substance incompréhensible du réel, le rebut qui ne se consomme jamais, ce qui, avec le plus grand effort ne se laisse pas intégrer à l'entendement, mais qui reste éternellement au fond ».

Il me semble que les écoles en France ont su, depuis la fin des années soixante-dix, dans le sillage de cet héritage anti-académique, réformer leur approche pédagogique. On peut les classer en deux grands mouvements qui font aujourd'hui leur succès. D'un côté, on a privilégié la collégialité, soit la confrontation de l'étudiant à des personnalités différentes, à des postures inconciliables, à des domaines de la créativité contradictoires, pour favoriser l'émergence de schémas et d'approches individuelles. De l'autre côté, les réformes récentes ont privilégié l'apport de connaissances, autant de la part des plasticiens – et c'est là une des grandes qualités des écoles françaises – que d'autres domaines du savoir historique, esthétique, philosophique, anthropologique, qui ont su élargir le champ du savoir, donnant ainsi aux jeunes artistes la possibilité de nommer ce qui est à l'œuvre.

Si le monde externe lit nos formations comme liées à une créativité diffuse et adaptable à une économie sans frontières, c'est au contraire l'approche profondément individuelle qui les fonde, le regard d'auteur, singulier et irréductible, qui justement est ouvert à tout mais difficile à absorber, à adapter, à généraliser. C'est là la force de notre formation et des réformes – même les plus récentes. Maintenant que nous avons su nommer les enjeux et définir les territoires de notre action, il importe de ne pas céder au grand danger qui nous guette. Ne rendons pas général et générique ce qui reste impur et singulier, propre aux lieux et aux personnes, aux artistes, aux théoriciens, aux élèves. Ne perdons pas de vue qu'on ne peut pas simplement ranger et classer nos outils. Il faut mettre en avant l'individu et garder l'outil dans le champ spécifique de la création artistique, là où, *avec le plus grand effort, il ne se laisse pas intégrer à l'entendement, mais reste éternellement au fond.*

Bernhard Rüdiger est artiste, professeur à l'ENSBA Lyon et membre du conseil d'administration de l'ANdÉA.

the experience of the world as something that seems to be subject to rule and order, “but at the source there always lies the thing without rule, as if it could always erupt [...] in concrete objects this is the incomprehensible substance of the real, the scrap which is never consumed, which with the greatest effort does not allow itself to be integrated with comprehension but which remains eternally at the source.”

It seems to me that since the end of the 1970s, art colleges in France have been able, in the wake of this anti-academic inheritance, to reform their pedagogical approach. They can be categorized in two major movements that today are at the origin of their success. On one side, collegiality has been favoured, or confronting the student with different personalities, with irreconcilable positions, contradictory domains of creativity to favour the emergence of individual schemes and approaches. On the other side, recent reforms have favoured the contribution of knowledge, both on the part of artists – and this is one of the great qualities of the French schools – as other areas of historical, aesthetic, philosophical, anthropological knowledge which have had the skills to broaden the area of knowledge, thus giving young artists the possibility of naming what is functioning.

If the external world sees the training we provide as connected to a broad creativity that can be adapted to an economy without borders, it is on the contrary the profoundly individual approach that is their foundation, the author's view, specific and irreducible which is rightly open to all but difficult to absorb, adapt and generalize. This is the strength of our training and reforms – even the most recent. Now that we know how to name the issues and to define the territories of our action, it is important not to yield to the great danger that awaits us. We should not make general and generic that which remains tainted and unusual, specific to places and individuals, artists, theoreticians, students. We should not lose sight of the fact that we cannot simply tidy and file away our tools. It is necessary to prioritize the individual and retain the tool in the specific field of artistic creation where *the greatest effort, he does not allow himself to integrate the understood but remains eternally at the source.*

Bernhard Rüdiger is an artist, teacher at the Lyon ENSBA and a member of the administration committee of the ANdÉA.

---

## Du design dans l'art

par Catherine Geel

---

Que le design s'enseigne aussi dans les écoles d'art, voilà qui est des plus intéressants dans le contexte actuel. Bien sûr, on peut faire du design sans référence à l'art, mais on fait un autre design s'il est nourri d'une solide formation artistique. Par ailleurs, on ne peut faire de l'art sans se confronter à deux questions fondamentales : celle de la production ; celle de l'objet et sa consommation. De même est-il impensable en design aujourd'hui d'exposer sans connaître les réflexions des artistes ou les théories esthétiques consacrées à l'exposition. D'où il découle que la question du design dans l'école d'art n'est pas réductible à une présence opportune, mais relève de l'analyse critique des questions de production, de marché, de consommation, d'art et de la possibilité de propositions alternatives...

### Formation et réaction

Les questions de la formation, de l'éducation, des écoles... sont récurrentes. Où faire un cursus de design ? Avec qui ? Sans qui ? *L'abolizione della Scuola* est le titre que donne Andrea Branzi à sa chronique « Radical Notes » de décembre 1972 dans *Casabella*, quand la recherche en design s'élabore alors partout en Italie : à l'université à Venise, à Florence, bien sûr, à Rome, même... Nous sommes dans les années soixante-dix et peut-être faut-il considérer ce climat pour comprendre la *tabula rasa* tentée ou opérée par les designers afin de s'émanciper d'un certain enseignement – celui des *politecnici* ou des facultés d'architectures au sein desquelles produits et architectures tendaient à se soumettre à des processus rationalisés. La double idée d'une sémiotique – d'un langage particulier – et d'une attention à la fabrication matricielle de ce langage – appelée *nouvel artisanat* – anticipe un mouvement actuel du design auquel sont associés les designers issus des écoles d'art ou des écoles de design industriel transformées au cours des années 1995-2000 selon des modalités dont les conséquences n'étaient pas anticipées. Cette situation, que j'appelle le « décolllement de l'industrie », est typique d'une génération abreuvée au lait de la modernité et de la postmodernité. L'exposition, la galerie, libèrent plus encore qu'une logique de laboratoire une possibilité de dire, une réactivité suffisamment grande aux changements techniques que l'industrie pourtant légère du design ne peut produire (comme le secteur du luxe, elle s'est « massifiée ») et encore moins anticiper. Le transfert réflexif, la préemption par elle-même de la discipline, commencent donc par la production de modèles développés en petite série : en

## Of Design in Art

by Catherine Geel

---

That design is also taught in art colleges, this is one of the most interesting things in the current context. Of course, design can be created without any reference to art, but another type of design is created if it is nourished by strong artistic training. Moreover, art cannot be made without opposing two fundamental questions: that of production; that of the object and its consumption. In the same way, it is unthinkable in design today to exhibit without knowing the thoughts of artists or aesthetic theories relating to exhibiting. Hence it follows that the question of design in art colleges cannot be reduced to a timely presence, but rather it fits into the critical analysis of the issues of production, market, consumption, of art and the possibility of alternative propositions...

### Training and Reaction

The issues of training, education, of colleges... are recurrent. Where should a design curriculum be provided? with whom? without whom? "*L'abolizione della Scuola*" is the title given by Andrea Branzi to his column "Radical Notes" of December 1972 in "*Casabella*", when research in design was developing all over Italy: at the University of Venice, in Florence of course, in Rome, even... This was during the 1970s and perhaps the climate should be considered in order to understand the "*tabula rasa*" attempted or operated by designers in order to free themselves from a certain type of teaching – that of the "*politecnici*" or the architecture universities inside which products and architecture tended to be subjected to rationalized processes. The double idea of a semiotic – of a specific language – and of attention to the manufacturing matrix of this language – called "*new craftwork*" – anticipates a current movement of design with which designers coming from art colleges or industrial design colleges transformed over the years 1995-2000 according to methods whose consequences were not anticipated. This situation, which I call the "taking off of industry", is typical of a generation nurtured on the milk of modernity and post-modernity. Even more than the logic of laboratory, exhibitions, galleries create a possibility of narrative, sufficient reactivity to the technical changes that the industry of design which is moreover "light" can produce (such as the luxury sector, which has "expanded massively") and anticipate even less. The reflexive transfer, the pre-emption by itself of the discipline therefore begins by the production of models developed in small series: as a rapid, intelligent and joyous reaction to the new technical object.

réaction rapide, intelligente et joyeuse, à l'objet technique nouveau. Ce qui se manifeste de la meilleure manière, oserais-je ajouter, dans les écoles où l'art est une option forte, permettant de développer un design critique par frottements symboliques et effectifs.

### Cohérence Et Innovation

Le couple création / innovation est souvent convoqué dans la conception en design. Cohérence du projet, importance de l'innovation sont, dit-on, deux mamelles du design. Or, l'histoire affirme que ni l'une ni l'autre ne sont au fondement de cette discipline où résoudre – ce à quoi le designer est appelé et qui fonde une de ses différences avec l'artiste – est une activité première. Résoudre, en design, n'est pas régler une question, encore moins dissoudre ou éliminer un problème, puisque le progrès technique les renouvelle et les pose à nouveaux frais, engageant de nouveaux moyens pour leur résolution. Résoudre signifie trouver une ou des solutions sans jamais prétendre à l'exhaustivité de la réponse. C'est tenter, chaque fois, d'approcher des équations sensibles et perceptibles de cette résolution. Le design, dans une école d'art, ouvre cette voie, qui implique une culture et des connaissances spécifiques à l'histoire de l'art, à l'esthétique et aux sciences humaines, au renouvellement des modes écrits, sonores ou filmiques... Ce qui pose, au-delà de la cohérence, la question de la forme. D'une forme au sens large : formelle, certes, mais aussi forme des possibilités et forme de l'expérience. Cette qualité est précieuse en ce qu'elle construit des individus dont le rapport à leur discipline peut devenir autre.

Catherine Geel est historienne du design. Elle enseigne à l'école supérieure des beaux-arts d'Angers (EPCC- Esba-Talm) et à l'école normale supérieure de Cachan. Elle codirige le Dirty Art Department au Sandberg Instituut (Master de la Gerrit Rietveld Academy – Amsterdam).

What occurs in the best way, dare I add, in schools where art is a strong option, is that critical design is allowed to develop by symbolic and effective contact.

### Cohérence Et Innovation

The innovation / creation pair is often called upon in design conception. Coherence of the project, importance of innovation are it is said, two mainstays of design. History confirms however that neither one nor the other are at the base of this discipline where to solve – that which the designer is called upon to do and which establishes one of the differences between designer and artist – is a primary activity. To solve, in design, is not to answer a question, even less to solve or eliminate a problem, since technical progress renews them and asks them again freshly, engaging new means to solve them. To solve means finding one or several solutions without ever claiming to provide a complete response. It is to try, each time, to approach the sensitive and perceptible equation. Design, in an art school, opens this way, which implies a culture and knowledge specific to art history and aesthetics and natural sciences, to the renewal of written, aural or filmed modes... which implies, beyond coherence, the question of form. Of form in its broader definition: formal certainly but also form of possibilities and form of experience. This quality is precious in that it constructs individuals whose relationship with their discipline can become different.

Catherine Geel is a design historian. She teaches at the Angers art college (EPCC-Esba-Talm) and at the École normale supérieure de Cachan. She co-directs the Dirty Art department at the Sandberg Instituut (master of the Gerrit Rietveld Academy – Amsterdam).



# Les écoles supérieures d'art

---

**Aix-en-Provence** | École supérieure d'art Félix Ciccolini d'Aix-en-Provence

**Amiens** | École supérieure d'art et de design d'Amiens

**Angers** | École supérieure des beaux-arts  
Tours Angers Le Mans | site Angers

**Angoulême-Poitiers** | École européenne supérieure de l'image

**Annecy** | École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy

**Arles** | École nationale supérieure de la photographie

**Avignon** | École supérieure d'art d'Avignon

**Besançon** | Institut supérieur des beaux-arts de Besançon/Franche-Comté

**Biarritz** | École supérieure d'art des Rocalles

**Bordeaux** | EBABX – École d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux

**Bourges** | École nationale supérieure d'art de Bourges

**Brest** | École européenne supérieure d'art de Bretagne | site Brest

**Caen-Cherbourg** | École supérieure d'arts et médias de Caen-Cherbourg

**Cambrai** | École supérieure d'art du Nord-Pas de Calais | Cambrai

**Cergy-Pontoise** | École nationale supérieure d'arts Paris-Cergy

**Chalon-sur-Saône** | École média art | Fructidor – e|m|a|fructidor

**Clermont-Ferrand** | École supérieure d'art de Clermont Métropole

**Dijon** | École nationale supérieure d'art de Dijon

**Épinal** | École supérieure d'art de Lorraine | site Épinal

**Fort-de-France** | Institut régional d'art visuel de Martinique

**Grenoble** | École supérieure d'art et design Grenoble-Valence | site ESAD Grenoble

**Le Mans** | École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans | site Le Mans

**Le Port** | École supérieure d'art de La Réunion

**Limoges** | École nationale supérieure d'art de Limoges

**Lorient** | École européenne supérieure d'art de Bretagne | site Lorient

**Lyon** | École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

**Marseille** | École supérieure d'art et de design de Marseille-Méditerranée

**Metz** | École supérieure d'art de Lorraine | site Metz

**Monaco** | Pavillon Bosio – École supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco

**Montpellier** | École supérieure des beaux-arts de Montpellier Agglomération

**Mulhouse** | Haute école des arts du Rhin | site Le Quai Mulhouse

**Nancy** | École nationale supérieure d'art de Nancy

**Nantes** | École supérieure des beaux-arts Nantes Métropole

**Nice** | École nationale supérieure d'art de Nice – Villa Arson

**Nîmes** | École supérieure des beaux-arts de Nîmes

**Orléans** | École supérieure d'art et de design d'Orléans

**Paris** | École nationale supérieure des Arts Décoratifs

**Paris** | École nationale supérieure des beaux-arts – ENSBA

**Paris** | École nationale supérieure de création industrielle – ENSCI Les Ateliers

**Pau-Tarbes** | École supérieure d'art des Pyrénées - Pau Tarbes

**Perpignan** | Haute école d'art Perpignan

**Quimper** | École européenne supérieure d'art de Bretagne | site Quimper

**Reims** | École supérieure d'art et de design de Reims

**Rennes** | École européenne supérieure d'art de Bretagne | site Rennes

**Rouen-Le Havre** | École supérieure d'art et design Le Havre Rouen

**Saint-Étienne** | École supérieure d'art et design Saint-Étienne

**Strasbourg** | Haute école des arts du Rhin | site ESAD Strasbourg

**Toulon** | École supérieure d'art Toulon-Provence-Méditerranée

**Toulouse** | École d'enseignement supérieur des beaux-arts et du spectacle vivant de Toulouse

**Tourcoing** | Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

**Tourcoing-Dunkerque** | École supérieure d'art du Nord-Pas de Calais | Dunkerque-Tourcoing

**Tours** | École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans | site Tours

**Valence** | École supérieure d'art et design Grenoble-Valence | site ESAD Valence

**Valenciennes** | École supérieure d'art et de design de Valenciennes



# Collège critique

par Gaël Charbau

---

L'originalité du Salon de Montrouge, outre l'importante visibilité qu'il donne à des artistes encore peu connus, tient dans l'accompagnement individuel de chacun d'entre eux, confié aux membres du Collège critique. Chaque critique ne se contente pas seulement d'écrire un texte de cadrage sur chacun des artistes qu'il a choisis, il suit aussi ces artistes pendant toute la préparation du Salon. Il les conseille dans le choix des œuvres ou dans les solutions de production et d'accrochage, en apportant ainsi son expérience pour ce premier rendez-vous d'envergure avec le public. Comme chaque année, nous renouvelons le Collège en grande partie, chaque membre ne pouvant en effet y participer plus de deux ans. Les critiques qui le composent forment un « panorama » de l'art contemporain : il s'agit de s'assurer qu'un équilibre sera respecté, que différentes sensibilités pourront se côtoyer, se compléter et se répondre tout en assurant à l'ensemble la tonalité fixée par le commissaire artistique. Rappelons en effet que le collège est en charge de la sélection finale des artistes – soixante-treize cette année – issus d'une pré-sélection établie par Stéphane Corréard qui elle, s'élève à près de deux cent dossiers... eux-mêmes survivants des deux mille sept cent dossiers adressés au Salon pour cette édition !

## **Le collège critique du 58<sup>e</sup> Salon :**

Coordination : Gaël Charbau, assisté d'Olivia de Smedt

Sandra Adam-Couralet, *critique d'art*  
Damien Airault, *commissaire d'expositions, Deuxième Agence, Paris*  
Augustin Besnier, *critique d'art*  
Elisabeth Couturier, *critique d'art*  
Christophe Donner, *écrivain*  
Julien Fronsacq, *commissaire d'exposition & critique d'art*  
Etienne Gatti, *critique d'art*  
Sébastien Gokalp, *conservateur, Musée d'art moderne de la Ville de Paris*  
Laetitia Paviani, *critique d'art*  
Julie Portier, *critique d'art*  
Alexandre Quoi, *historien d'art*  
Nicolas Rosette, *Conseiller pour les arts numériques, Théâtre de l'Agora, Evry*  
Olga Rozenblum, *Productrice, Red Shoes, Paris*  
Eric Suchère, *écrivain et enseignant, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne*  
Romain Torri, *Galeriste*  
Mathilde Villeneuve, *Directrice des Laboratoires d'Aubervilliers*

The Salon de Montrouge's originality, in addition to the important visibility it gives to artists who are still little known, is in the individual accompaniment of each of them, entrusted to the members of the selection committee. Each critic not only writes an introductory text on each of the artists he or she has chosen, but also follows these artists during all the preparations for the Salon. The critic advises them in the choice of works and in production and presentation of solutions, thus contributing his or her experience for this first major meeting with the public. Like each year, we renew a large proportion of the selection committee; each member in fact cannot participate for more than two years. The critics that comprise it form a "panorama" of contemporary art: this is to ensure that there is balance, that various sensitivities can rub shoulders, complement and each other and satisfy each other, while ensuring that the tone set by the artist director applies to the whole. We should remember indeed that the selection committee is responsible for the final selection of the artists – seventy this year – who come from a pre-selection established by Stéphane Corréard that amounts to over two hundred portfolios... themselves survivors of the 2700 portfolios sent to the salon this year!

## **The selection committee of the 58<sup>th</sup> Salon:**

Coordination: Gaël Charbau, assisted by Olivia de Smedt

Sandra Adam-Couralet, *art critic*  
Damien Airault, *exhibition curator, Deuxième Agence, Paris*  
Augustin Besnier, *art critic*  
Elisabeth Couturier, *art critic*  
Christophe Donner, *writer*  
Julien Fronsacq, *exhibition curator & art critic*  
Etienne Gatti, *art critic*  
Sébastien Gokalp, *curator, Musée d'art moderne de la Ville de Paris*  
Laetitia Paviani, *art critic*  
Julie Portier, *art critic*  
Alexandre Quoi, *art historian*  
Nicolas Rosette, *Consultant for digital arts, Théâtre de l'Agora, Evry*  
Olga Rozenblum, *Producer, Red Shoes, Paris*  
Eric Suchère, *writer and teacher, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne*  
Romain Torri, *Gallerist*  
Mathilde Villeneuve, *Director of the Laboratoires d'Aubervilliers*

# Montrouge Confidential

CURIeux DE SAVOIR COMMENT SONT SÉLECTIONNÉS LES 70 ARTISTES DU SALON DE MONTRouGE ? SON COMMISSAIRE ARTISTIQUE, STÉPHANE CORBÉARD, A LAISSÉ ENTRER DANS UNE RÉUNION DU «COLLÈGE CRITIQUE» UN AUTEUR DE B.D. POUR LA RETRANSCRIRE ...

LE COLLÈGE CRITIQUE EST COMPOSÉ DE PROFESSIONNELS DU MILIEU DE L'ART. CHAQUE MEMBRE S'APPLIQUE À EXAMINER INDIVIDUEMMENT LA TOTALITÉ DES DOSSIERS PRÉSENTATIONNELS POUR DÉFINIR CEUX QU'IL SOUHAITE VOIR DANS LA SÉLECTION OFFICIELLE.

NOUS AVONS REÇU 2700 DOSSIERS CETTE ANNÉE, J'AI PASSÉ DEUX JOURS À LES ETUDIER, AFIN D'EN RETENIR 400 QUI, SELON MOI, MÉRITENT VOTRE ATTENTION.

QU'EST-CE QUE VOUS NOUS CONTINUEZ, D'ÊTRE TRÈS MANIFESTANT DÈS LE DÉBUT ?

LES ARTISTES QUE VOUS CHOISISSEZ, VOUS AVEZ VOUS LES TRAPER FÉVEMENT 10 ANS, C'EST DES PICHONNÉS, VOUS VÉREZ, COMME VOTRE MÈRE.



STÉPHANE CORBÉARD

18H - LE MARIAGE DE LA SÉLECTION COMMENCE

MOI JE SUIS TRÈS SENSIBLE AUX TOUTES DE PRÉSENTATION, C'EST DUR, C'EST UN EXERCICE, IL FAUT S'Y COLLER... ET T'ÉCRIS 5H PAR JOUR... C'EST COMME LE PIANO.

ÇA ON COMPTE SUR VOUS POUR FAIRE RECONNAÎTRE LA LIÈGE AU COUTEAU, C'EST QUOI CETTE TECHNIQUE ?!



«DURAND JE DONNE À LIRE PAR UNE MISE EN RELATION DE SON MÉDIUM BLABLABLAB... WAHA, Y EN A ENCORE QUI SE PRÉSENTENT À LA TROISIÈME PERSONNE !»

FAIT LIBRE LE NOM DES ŒUVRES, ÉCOUTEZ LE TITRE DE CEUX-LÀ : «FRACTURE DU VISIBILE»

HAAAAHAAA!!!

RIEN PAS, VOUS AVEZ PAS ENCORE VU CES TABLEAUX.



J'AI ESSAYÉ DE NE PAS PRENDRE QUELQUES DOSSIERS POUR ME AU YEUX. ON DIRAIT QU'ILS ONT DES ATTITUDES DÉDIÉES À ÇA DANS CERTAINES ÉCOLES.

T'ÉLIMINES QUOI DANS TA PRÉ-SÉLECTION ?

GENRE DU SOUS-NICOLAS DE STAËL, Y'EN A À FOISON. DES FAUX VAN GOGH AÛSSI. DES VIDÉOS MAL POUTUES... BEAUCOUP DE MÈRE QUI T'EXPLIQUENT « J'AI PRIS OBSERVER LA RUE »...





22 H - ÇA BRASSE DU DOSSIER, ON SENT PLUS D'EFFERVESCENCE

ON PEUT FACILEMENT ÉTABLIR PLUSIEURS CATEGORIES: STREET ART, GRAVURE, PEINTURE CORÉENNE, JEUNES FILLES À FOI, REMARQUE D'OUVRAGES MINIMALES... ON A BEAUCOUP DE JEUNES AUSSI: 22, 18 ANS...

18 ANS ?? ET LES CANDIDATENT DÉJÀ À MONTROISE ? GÉNÉRATION DE CRÈME-Â-FRÂÎME, IL VONT NOUS MARCHER DESSUS !

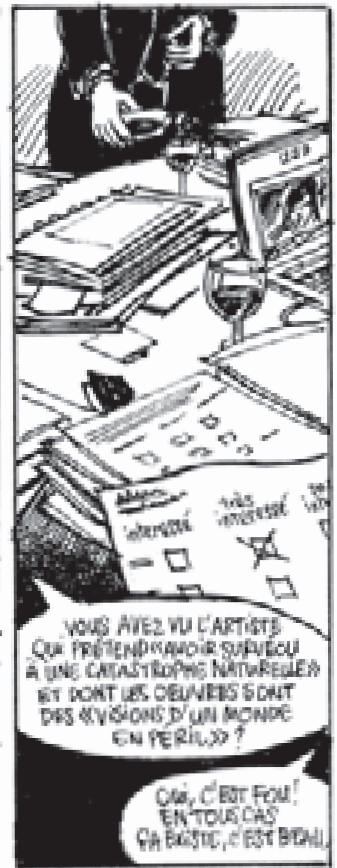


POUR MOI LE PLUS CHÉRIE C'EST LES INSTALLATIONS VIDÉO AVEC DEUX TERRAINS, C'EST DU BÂ COULAGE POST-ÉCOLE, ÇA POSE PAS L'ESPÈCE, C'EST ÇA LE VÉRITABLE ACADEMIQUE.



TIENS, C'EST UN BEAU TEXTE DE PRÉSENTATION, ÇA A MON TRAVAIL SUR LE PORTRAIT TRADUIT MON INTÉRÊT POUR L'INDIVIDU

HAHAHA



VOUS AVEZ VU L'ARTISTE QUI PRÉTEND AVOIR SURVÉCU À UNE CATASTROPHE NATURELLE ET DONT LES DEUXIÈMES SONT DES RÉVISIONS D'UN MONDE EN PÉRILO ?

OUI, C'EST FOU ! EN TOUS CAS ÇA BASTIC, C'EST BIEN.



UNE FOIS, J'AI REÇU UN DOSSIER DE CANDIDATURE ACCOMPAGNÉ D'UN CHÈQUE EN BANC, 500€, ME PROPOSANT D'ANNULER LE MONTANT QUE JE VOULAIS EN ÉCHANGE DE SA SÉLECTION

ET ALORS ?

JE L'AI ENVOYÉ À LA CAISSE DE RETRAITE DES ARTISTES NÉCESSITAIRES



LE FLOT DE DOSSIERS, PASSÉ AU TAMIS DES CRITIQUES, FINIT PAR FOULER SON LOT DE PÉTIRES

MOI JE ME BATS POUR LA VIDEO, VOUS NE LAISSEZ DE CANDIDAT, JE L'AI VU EN PREMIER !

INTRIGANTS, CES TABLEAUX...



UNE "ARTISTE CULINAIRE" ? C'EST LA PREMIÈRE FOIS QUE JE VOIS ÇA

IL Y A UN MÊME QUI ME PLAÎT BIEN, IL FAIT DES FOUS-BIGOUPIEN MUA...

TIENS ÇA C'EST POUR TOI, ELLE FAIT DE LA PEINTURE INCROYABLE...



MINUIT - L'HEURE DU BIEN

ALORS, QUI A TROUVÉ LE GÉNIE DE DEMAIN ?

LA RÉPONSE EST PEUT-ÊTRE DANS CE CATALOGUE.

ERWAN TERPIER

Double-page précédente:

Erwann Terrier, artiste présenté lors du 55<sup>e</sup> salon et auteur de bande dessinée, à été invité à assister aux réunions du collège critique qui se sont déroulées en janvier dernier.

Il livre ici une lecture humoristique et personnelle de ces séances...

Previous double page:

Erwann Terrier, an artist presented at the 58<sup>th</sup> salon and author of graphic novels was invited to attend meetings of the selection committee that took place last January.

Here he provides a humorous and personal reading of these sessions...

Nous remercions chaleureusement toute l'équipe de la galerie Jean Brolly, Paris, qui a mis ses locaux à notre disposition pour le déroulement de ces réunions.

We are very grateful to the entire team of the Jean Brolly gallery in Paris, who made his premises available to us for these meetings.



# sélection officielle / official selection

---

Florent Audoye	52	Olivier Magnier	138
Clément Bailleux	54	Emo de Medeiros	140
Léa Barbazanges	56	Raphael Moreira Gonçalves	142
Barthes de Ruyter	58	Roman Moriceau	144
Fabien Boitard	60	Grégoire Motte	146
Melvyn Bonnaffe	62	Jean-Pierre Nadau	148
Sylvie Bonnot	64	Charles Neubach	150
Manon Boulart	66	Nøne Futbol Club	152
Hugo Brégeau	68	Camila Oliveira Fairclough	154
Marta Caradec	70	Ido Park	156
Vincent Ceraudo	72	Yannis Perez	158
François Chaillou	74	Batiste Perron	160
Morgan Courtois	76	Jérémy Piningre	162
Sylvain Couzinet-Jacques	78	Justine Pluvinage	164
Sandra D. Lecoq	80	Antoine Renard	166
Sépand Danesh	82	Jean-Joseph Renucci	168
Guillaume Delaperriere	84	Jean-François Schramme	170
Hélène Deléan	86	Amélie Scotta	172
Mathilde Denize	88	Pierre Seinturier	174
Charlotte Develter	90	Nicolas Thiebault-Pikor	176
Arnaud Dezoteux	92	Ana Vega	178
Amélie Dubois	94	Président Vertut	180
Alexander Duke	96	Laurent Violeau	182
Béatrice Dumiot	98	Romin Walter	184
Adélaïde Feriot	100	Edouard Wolton	186
Jade Fourès-Varnier	102	Aline Zalko	188
Julien Garnier	104	Marie Zawieja	190
Adrien Genty	106		
Agnès Geoffray	108		
Camille Girard & Paul Brunet	110		
Juliette Goiffon & Charles Beauté	112		
Lola González	114		
Gaël Grivet	116		
Julien Grossmann	118		
Germain Hamel	120		
Gaëtan Henrioux	122		
Thomas James	124		
Romain Juan	126		
Florence Jung	128		
Mohamed Kahouadji	130		
Jean-Benoit Lallemand	132		
Alban Lécuyer	134		
François Machado	136		

1 – *H&M fashion news*, 2013.  
 Fineliner et crayon sur formulaire H&M.  
 14,9 x 10,5 cm.

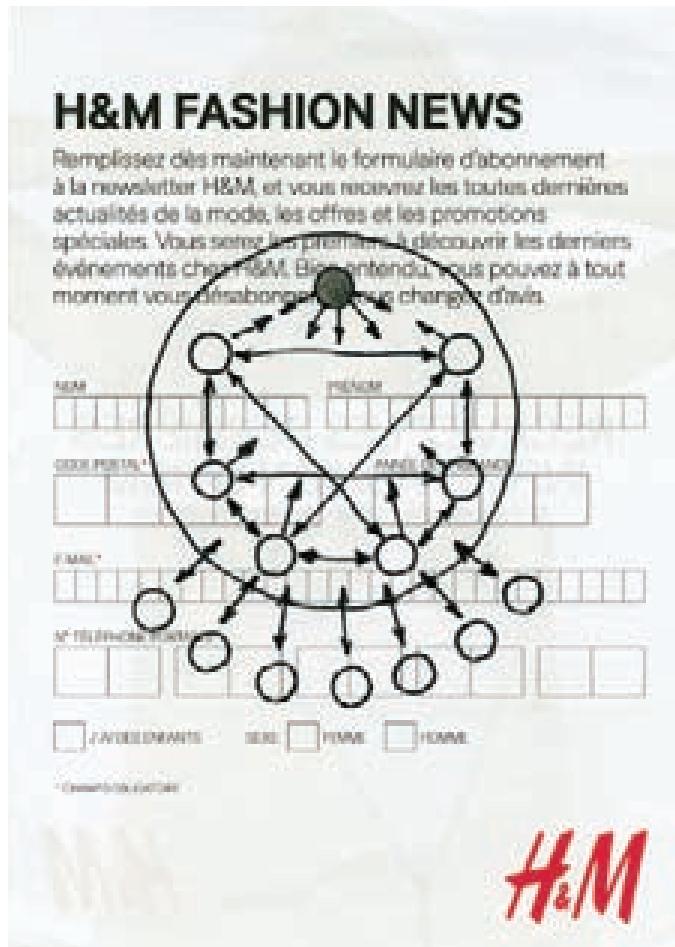
2 – *Automatism*, 2013.  
 Fineliner sur document pédagogique du Miami  
 Art Museum. 14,8 x 10,5 cm.

3 – *Le RSA, c'est aussi pour les jeunes*,  
 2011.  
 Fineliner sur brochure Allocations Familiales.  
 21 x 21 cm.

4 – *J'aime, j'aime moins*, 2012.  
 Fineliner et crayon sur formulaire Carrefour.  
 21 x 14,8 cm.

5 – *Paris*, 2013.  
 Crayon sur papier Moleskine City Notebook Paris.  
 14 x 8,5 cm.

1 1 3



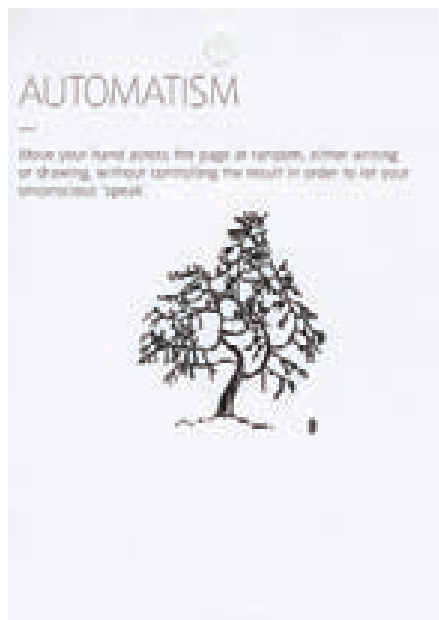
1 4



2 1



1 5



# Florent Audoye

par Christophe Donner

---

## Le formulaire et la formule de l'art

---

Le formulaire est une insulte. Vraiment l'ennemi de l'art. Il s'insinue partout dans la vie courante pour réduire en miette cette «vie courante» et en faire une vie non courante, une vie découpée en morceaux, des morceaux de cadavre. Le formulaire est le pacte avec le diable que chaque impétrant doit signer avant d'entrer en enfer.

Le formulaire est laid, il est dessiné par des artistes qu'on a enfermés, frappés, torturés, soumis au chantage : «Maintenant, salaud d'artiste, tu vas nous dessiner un formulaire pour tous les futurs esclaves remplisseurs de formulaire, sinon tu n'auras pas à manger.» L'artiste dessine un formulaire, mais ça ne va pas, il doit le refaire car ce n'est pas assez laid, pas assez méchant esthétiquement, ce n'est pas artistiquement assez insultant. Il doit s'y prendre à quatre ou cinq fois avant que son «dessin» soit enfin accepté : par le dégueulis des couleurs, le kitsch des photos, le démodé des typos, la perversion de toutes les divines proportions, il a atteint le sommet de l'abjection. Un formulaire qu'on va pouvoir imprimer, diffuser, distribuer et faire remplir par des quantités de gens qui ne se rendront compte de rien, ils prendront ça pour un jeu où il y a des cases à remplir. La case est le langage universel du formulaire. En chinois, en russe, en arabe, en anglais, la case est la seule chose qu'on reconnaît d'un questionnaire à l'autre. Il n'y a plus de prénom, plus de nom, plus de date de naissance, il n'y a désormais que des lettres et des chiffres à faire rentrer dans des cases. Et l'humanité se plie à l'exercice avec bonheur, avec son stylo elle coche, biffe, remplit, heureuse de s'identifier, de se déterminer, elle a l'impression d'exister, et même de s'exprimer alors que, divisée en M., M<sup>me</sup> ou M<sup>lle</sup>, elle entre sans le savoir dans la régression, elle se fond, se réduit, se tait. Et puis un jour, Florent Audoye, devant le formulaire d'un dossier de candidature en vue de devenir équipier chez Quick, le foutre l'a pris, comme disaient les anciens. Le foutre, c'est vraiment ça. Le foutre contre le clean, l'aseptisé, le mort, et contre le mensonge auquel on lui demandait de se plier pour entrer chez Quick. Inventez, M., M<sup>me</sup> ou M<sup>lle</sup>, un mensonge digne d'une petite case. Il était sur son vélo, d'après ce qu'il m'a

raconté, ou que j'ai cru comprendre et me souvenir, il était sur son vélo et l'illumination lui est venue en pensant à ce qu'il venait de remplir. Il est retourné chez Quick, il s'est emparé du formulaire et il a écrit : «Il me faut de l'argent». Mais c'était trop bon pour eux, il a gardé la feuille qui était devenue une œuvre.

Florent Audoye a le mérite de ne pas transformer ces étincelles de lucidité en éclairage accablant sur «notre société». Son exposé ne produit pas de discours sur la misère, les jeunes, la politique, l'emploi, toutes ces niches pourvoyeuses de formulaires. Son art est fragile, jusque dans l'humour qu'il distille, discrètement.

## The form and the formula of art

---

A form is an insult. Truly the enemy of art. It insinuates itself everywhere in ordinary life to reduce the "routine" to crumbs and to make it an unordinary life, a life cut into pieces, pieces of a cadaver. A form is the pact with the devil that each applicant must sign before entering Hell. A form is ugly, it is designed by artists that have been enclosed, hit, tortured, subjected to blackmail: "Now, jerk artist you are going to design us a form for all the future slave fillers of forms, if not you will have nothing to eat." The artist designs a form, but it is not right, he must do it again because it is not ugly enough, not aesthetically bad enough; it is not artistically insulting enough. He must work on it four or five times before his "design" is finally accepted; by the puke of the colours, the kitsch of the photos, the outdated fonts, the perversion of all divine proportions, he reaches the summit of abjection. A form that we will be able to print, distribute and make many people fill in who will not notice anything, they will take it for a game where there are checkboxes to be filled.

The checkbox is the universal language of the form. In Chinese, Russian, Arabic, English, the checkbox is the only thing that can be recognized from one form to another. There is no longer any first name, last name, no date of birth, from now on there are only letters and figures to be put into checkboxes. And humanity happily submits to the exercise, with its pen it ticks, crosses out, fills,

happy to identify itself, determine itself, it has the impression of existing, and even of expressing itself while, divided into Mr. Mrs. Ms., without knowing, it enters regression, it melts, reduces and silences itself.

And then one day, Florent Audoye, in front of the form of an application dossier to become a team member for Quick, the shit hit, as the ancients said. The shit, it is truly that. The shit against the clean, the sanitized, the dead and against the lie to which he was being asked to submit to join Quick. Invent Mr., Mrs. or Ms., a lie worthy of a small checkbox. He was on his bicycle, according to what he told me, or what I thought I heard and remembered, he was on his bicycle and enlightenment came to him while he was thinking about what he had just filled in. He went back to Quick, he seized the form and he wrote: "I need money." But it was too good for them; he kept the sheet of paper which had become a work of art.

Florent Audoye has the virtue of not transforming these sparks of lucidity into damning illumination of "our society." His presentation does not produce any discourse on misery, youth, politics, employment, all these niches that are purveyors of forms. His art is fragile, as far as the humour that distils discretely.

# Clément Bailleux

par Olga Rozenblum

---

Clément Bailleux explique qu'être peintre c'est être un artiste académique, et en adopter la posture. Tel un portraitiste à la cour, en sa qualité d'institution ou de marché aujourd'hui, il aime concevoir ses œuvres en fonction des attentes à satisfaire. Il renouvelle ainsi ses travaux selon le cadre dans lequel ils seront montrés, sous le dictat de la commande ou du goût qu'il aura identifié chez le commissaire, galeriste, critique. La posture lui permet certainement d'imposer quelques contraintes à sa production, et un rythme à son mode de vie de peintre d'atelier.

Clément Bailleux se repose sur ce même principe pour parvenir à mettre temporairement de côté la question du sujet, prenant son temps pour d'innombrables expérimentations du motif. Chaque série - jamais datée car sûrement jamais close - peut compter une dizaine de tableaux comme les petits formats d'*Archicool*, et une toile peut présenter l'accumulation d'une centaine d'éléments, à détailler dans *La déconfiture* ou dans *Blockbuster*.

Dans cette mauvaise foi de l'exécutant, on aurait tort d'y voir cynisme ou manque de fantaisie. Elle trouve dans les tableaux une réponse à contre pied : Clément Bailleux est un trompeur, il joue la carte du docile pour mieux se libérer, à la manière du peintre égyptien imaginaire conté par Ernst Kris et Otto Kurz dans *La légende de l'artiste* : « la supériorité de l'artiste éclate dans ses rapports avec ses commanditaires.

(...) Un compagnon peintre peignit la *Fuite en Égypte* sur l'une des bannières de procession, mais seul l'âne avait été exécuté à la peinture à l'huile ; le reste fut donc effacé dès la première pluie. (...) Pour se venger d'un public réprobateur et mal informé, il fait semblant de retoucher son œuvre puis la représente, intacte, à ses critiques qui s'empresent alors, à sa grande joie, d'en admirer la réussite. »

Lui-même accorde une place prépondérante à ces aspects intimes et relationnels, tant il laisse ses marques dans les images qu'il crée, gestes de travail et iconographie quotidienne. Il ne gomme presque pas, conserve le dispositif de création visible. Cette négligence permet aux toiles de rester en hypothétique chantier, dans un combat jamais résolu entre les motifs et les références qui agissent comme des spectres qu'on ne peut saisir que partiellement. Tout est à regarder telle une

destruction de l'état et l'environnement naturels des objets, la boulimie de signes vient à bout de toute organisation. Dans cette hystérie contemporaine, aux couleurs d'une anarchie pop rassemblant *La Laitière* et *Ghostbuster*, la fondation architecturale semble être le seul pilier intarissable. Série montrougiennne née pour le Salon, les *Châteaux*, aussi solides qu'envahis par la foire de l'imaginaire, permettent à Clément Bailleux d'affirmer son « éthique professionnelle » de la séduction de masse.

---

Clément Bailleux explains that to be a painter, it is to be an academic artist and to adopt his stance. Like a court portraitist, in his capacity as an institution or market today, he likes to conceive works on the basis of the expectations to be satisfied. Thus he renews his work depending on the context in which it will be shown, under the dictates of the commission or of the taste he will have identified in the curator, the gallerist or the critic. The stance allows him certainly to impose some constraints on his production and a rhythm on his way of life as a studio painter.

Clément Bailleux relies on this same principle to succeed in temporarily putting aside the question of the subject, taking his time for countless experiments with the motif. Each series - never dated but surely never closed - can include about ten paintings such as the small formats of *Archicool* and a canvas can present the accumulation of a hundred elements, to be detailed in *La déconfiture* [*The Collapse*] or in *Blockbuster*. In this bad faith of the performer, we would be wrong to see cynicism or a lack of fantasy. It finds in the paintings an opposite response: Clément Bailleux is a deceiver, he places the card of the docile person to better free himself, in the manner of the imaginary Egyptian painter recounted by Ernst Kris and Otto Kurz in *La légende de l'artiste* [*the Legend of the Artist*]: "the artist's superiority bursts in his relationships with his clients (...) To take revenge from a disapproving and badly informed public, he pretends to retouch his work then represents it, intact to his critics who then hurry, to his great joy, to admire its success."

He himself gives a predominant place to these intimate and relational aspects, so he

leaves his mark in the images he creates, gestures of work and daily iconography. He hardly erases, keeps the creative device visible. This negligence allows the canvases to remain in a state of hypothetical work in progress in a fight that is never resolved between the motifs and the references that act like spectres that we can only partially understand. Everything is to be seen like a destruction of the natural state and environment of objects, the bulimia of signs overcomes all organization. In this contemporary hysteria, with colours of a pop anarchy that gathers *La Laitière* [*The Milkmaid*] and *Ghostbuster* the architectural foundation seems to be the sole inexhaustible pillar. A series from Montrouge born for the Salon, the *Châteaux* which are as solids as they are invaded by the fair of the imagination, allow Clément Bailleux to affirm his "professional ethic" of mass seduction.



1 – *My Name is Linda Rubene*, 2012.  
Techniques mixtes sur toile. 80 x 80 x 3 cm.

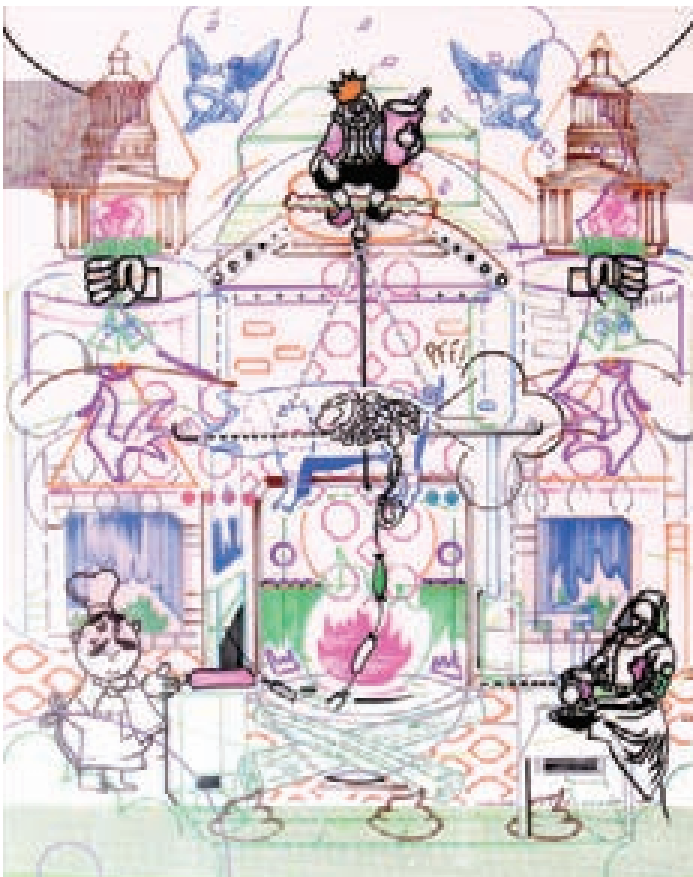
2 – *La Rotisserie (allégorie#1)*, 2013.  
Techniques mixtes sur bois et plexiglas, cadre  
acier blanc. 50 x 40 x 2 cm.

3 – *Huile vierge*, 2012.  
Savon et colorant moulé, bois.  
Dimensions variables.

4 – *Château bleu*, 2012.  
Techniques mixtes sur plexiglas. 40 x 50 x 2 cm.



113



214

**1 – Fils de cristal, 2007.**  
Cristal. 74 x 24 x 24 cm.

**2 – Fil d'aigrettes d'un pissenlit (Détail), 2012.**

Aigrettes d'un seul et même pissenlit fixées les unes derrière les autres en un fil de 3 mètres de long. L'aigrette au sommet soutient le poids de toutes les autres dans un tube de verre. Socle en acier. 300 x 2 x 2 cm.

**3 – Feuilles d'Eleagnus, 2012.**

Assemblages de feuilles d'Eleagnus, arbustes dont le revers de la feuille est naturellement brillant. 30 x 60 x 60 cm.  
© Photo: Klaus Stöber.

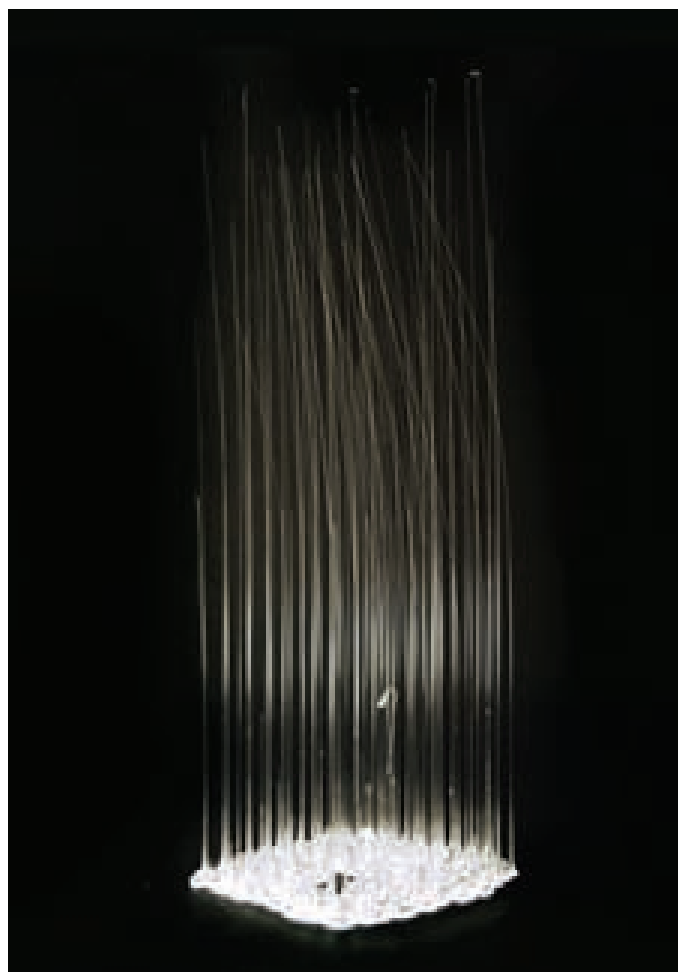
**4 – Feuille d'or, 3 microns d'épaisseur, 2012.**

Feuille d'or blanc 6 carats rendue visible recto et verso grâce à un fil d'araignée tendu au centre d'un châssis en tilleul. 210 x 116 x 12 cm.

**5 – Dessin d'une clémentine (Détail), 2010.**

Série. Filaments d'une clémentine assemblés en un dessin. 38 x 28 cm.

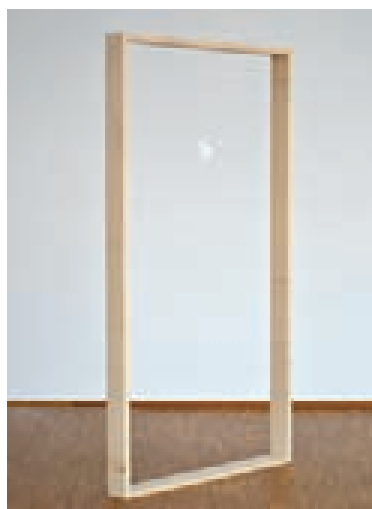
1 1 3



1 4



2 1 5



# Léa Barbazanges

par *Éric Suchère*

---

## Les métamorphoses de Léa Barbazanges

---

Ailes de mouches, fils de cristal, soies d'araignées, aigrettes de pissenlits, marbre blanc, crépine, tubicoles, plaques de cuivre, feuilles d'arbustes, feuilles d'or... la liste des matériaux utilisés par Léa Barbazanges pour sa sculpture dit déjà beaucoup sur sa pratique, sur ses orientations esthétiques, sur ses filiations possibles et sur l'attention à la richesse des matériaux. Comme le dit l'artiste : « La matière est choisie pour sa beauté, banale mais remarquable, et pour ce qu'elle rappelle de la fragilité de la vie <sup>(1)</sup>. » À cela j'ajouterai, au risque de contredire l'artiste, que cette beauté n'est pas si banale et que si certaines matières attirent aisément le regard – toiles d'araignées ou aigrettes de pissenlits –, d'autres sont plus rares et moins facilement soumises à la fascination enfantine – car je suppose qu'il demeure un peu de celle-ci dans cette pratique autant pour l'artiste que pour le spectateur – comme la crépine, les tubicoles ou le cristal effilé.

Viennent ensuite la manipulation et la recherche d'une procédure qui permettraient de les faire voir, d'en rendre visibles les qualités, la recherche d'une mise en forme, de ce qui permettrait de transformer ces matières en sculptures préservant leurs qualités intrinsèques ou les magnifiant. Les ailes de mouche peuvent être accolées bord à bord sur une surface ou assemblées les unes derrière les autres pour constituer un fil tout comme les aigrettes de pissenlit, la suie peut être suspendue sous forme d'agrégat à des fils d'araignée, le fil de soie peut être déroulé sur une bobine de verre, le marbre poncé jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une feuille translucide, la crépine former une toile suspendue, la plaque de cuivre être percée et fraisée jusqu'à reprendre le réseau arachnéen des nervures d'une feuille... Chaque procédure est simple et privilégie le matériau sans ajout d'un autre – sinon parfois d'un support permettant de le faire tenir dans l'espace : cadre ou plaque par exemple.

Le résultat est une sculpture souvent – presque toujours – peu visible pour le spectateur un peu trop pressé, à la présence discrète, presque ténue, nécessitant que l'on s'approche pour voir, que l'on s'approche

près, très près pour voir enfin révélé, se révéler, être révélé le matériau, pas seulement comme la mise en forme le théâtralise, rend compte de sa richesse, mais augmente ses qualités, le transforme de matériaux naturels en matériaux plastiques. Les nervures – d'une origine animale ou végétale – deviennent un dessin dans l'espace, une aigrette se métamorphose en un trait ébarbé, une plaque de verre recouverte de cristaux se transforme en une surface picturale aux irisations spectaculaires et si le spectateur peut d'abord être frappé par la fragilité du matériau, ce qui le saisit ensuite est bien que, dans cette fragilité, soit également présente la puissance d'une forme.

(1) Léa Barbazanges, *Travaux 2007-2011*, document électronique, 2011, p.3.

## The Metamorphoses of Léa Barbazanges

---

Flies' wings, crystal threads, spider setae, dandelion plumes, white marble, strainer, tube worms, copper plate, shrub leaves, gold leaf... the list of materials used by Léa Barbazanges for her sculpture already says much about her practice, her aesthetic orientations, her possible heritage and attention to the richness of materials. As the artist says: "The material is chosen for its beauty, banal but remarkable, and for what it recalls about the fragility of life."<sup>(1)</sup> I would add, at the risk of contradicting the artist, that this beauty is not so banal and that although certain material easily attracts the eye – spiders' webs or dandelion plumes, others are more rare and less easily submitted to childlike fascination – because I suppose that some of this remains in this practice as much for the artist as for the viewer – such as a strainer, tube worms and disentangled crystal.

Next come the manipulation and the search for a process which would allow them to be seen, to make their qualities visible, the search for a shaping, what would allow these materials to be transformed into sculptures while preserving their intrinsic qualities or magnifying them. The flies' wings can be stuck edge to edge on a surface or assembled behind each other to constitute a thread like the dandelion plumes, the carbon black can be suspended in the form of an aggregate

from the spider's threads, the silk thread can be unrolled on a glass spool, the marble buffed until nothing but a translucent sheet is left, the strainer can form a suspended web, the copper plate be pierced and milled until it repeats the spidery network of the veins of a leaf... Each process is simple and favours the material almost without the addition of another – if not sometimes of a support allowing it to be held in space: frame or plaque for example.

The result is a sculpture often – almost always – hard to see for the over rushed viewer, with a discrete presence, almost tenuous, requiring us to approach to see, that we move close, very close to see the material finally revealed, reveal itself, be revealed not only as the shaping of it dramatizes it, takes account of its richness, but increases its qualities, transforms the natural material into an artistic material. The veins – whether of animal or vegetable origin – become a drawing in space, a plume metamorphoses into a trimmed line, a glass plaque covered in crystals is transformed into a pictorial surface with spectacular iridescence and if the viewer is initially struck by the fragility of the material, what then captures him is indeed that, in this fragility, the power of a form is also present.

(1) Léa Barbazanges, *Travaux 2007-2011*, electronic document, 2011, p. 3

---

Sponsors :  
Conseil Général des Hauts-de-Seine  
et Ville de Montrouge

---

# Barthes de Ruyter

par Augustin Besnier

---

Approchez-vous d'une gravure de Dürer, plongez-y le regard, dissipez les figures et parvenez jusqu'au détail, vous y verrez l'infiniment petit devenir monde. C'est cette expérience que les encres de Barthes de Ruyter ravivent. Leur affinité avec la gravure est d'ailleurs manifeste : travail à la pointe, minutie d'orfèvre et nuances de gris leur confèrent cette facture ouvragée qui célèbre tant la technique que l'humain.

La dissection n'est plus au programme des beaux-arts, et l'artiste le regrette presque. Examiner l'homme au-dedans pour mieux en peindre le dehors n'est pas d'actualité, mais l'infiniment petit qui est en nous, et que les maîtres d'antan n'observaient pas, ouvrirait une voie vers le vivant que peu d'artistes ont jusqu'ici explorée.

C'est en l'empruntant que Barthes de Ruyter synthétise presque – au sens biologique du terme – les thèmes universels de la peinture et de la littérature en physique quantique. Moins par scientisme que par fascination pour les rapports de masses, de forces et d'actions que la mythologie décrit autant que la microbiologie les observe, il visite les récits légendaires comme on sonde les tissus organiques. Une *Désintégration d'une cellule et sa multiplication* deviennent pour lui aussi évocatrices que la décollation de Iokanaan chez Wilde, et les combats des héros homériques aussi élémentaires qu'un duel de bactéries.

La coïncidence du spectaculaire avec l'infime apparaît très tôt dans son parcours. Formé aux métiers de la scénographie et du « design for performance » au Central Saint Martins, il travaille d'abord à la création de décors et de costumes, œuvrant de fait dans la maquette et le croquis. Un besoin d'autonomie et de liberté le pousse alors à travailler en solitaire et à créer son propre monde à l'échelle de sa plume. Ce n'est qu'en 2009 qu'il se consacre ainsi au dessin, longtemps pratiqué sous forme de storyboards et de planches, rarement au service de lui-même.

D'abord hésitant sur le support et le format, il opte rapidement pour le carton vertical, propice au diptyque et à la série. Si la scène n'est plus envisagée, l'attachement au récit reste intact : la peinture en épisodes traverse les époques et resurgit chez lui dans un *Duel aux portes Scé*, série magistrale de neuf diptyques retraçant le combat d'Hector et d'Achille, où l'influence d'Uccello se mêle à la mise en image d'un big bang.

Retenir l'explosion par la minutie du tracé, coucher le chaos sur papier millimétré : c'est la raison de la démesure et la démesure de la raison qui sont à l'œuvre chez Barthes de Ruyter. Lui qui fabriquait en petit ce qui devait habiter l'espace déploie désormais le processus : entre observations de corps au microscope et de galaxies au télescope, ses œuvres plongent dans l'infime pour explorer l'infini.

---

Move close to a print by Dürer, delve in with your eyes, dispel the figures and go into the details, there you will see the infinitely small become a world. It is this experience that the ink drawings of Barthes de Ruyter revive. Their affinity with engraving is moreover obvious: working with a point, the minutiae of a goldsmith and nuances of grey give them their carefully crafted manner which celebrates the technique as much as it does the human being.

Dissection is no longer on the syllabus for fine art, and the artist almost regrets this. To examine man on the inside in order to better paint the outside is no longer topical, but the infinitely small that is within us and that the masters of yesteryear did not observe, would open a new way towards the living that few artists have explored to date.

It is in borrowing this that Barthes de Ruyter almost synthesizes – using the biological meaning of the word – the universal themes of painting and literature in quantum physics. Less by scientism than by fascination for the relationships of masses, forces and actions that mythology describes as much as microbiology observes them, he revisits the legends like we analyse organic tissue. A *Disintegration of a cell and its multiplication* becomes for him just as evocative as the beheading of Iokanaan in Wilde, and the combats of Homeric heroes as elementary as a duel of bacteria.

The coincidence of the spectacular with the infinitesimal appears very early in his career. Trained in the crafts of set design and “design for performance” at Central Saint Martins, he worked first on the creation of décors and costumes, developing in fact models and sketches. A need for independence and freedom pushed him to be employed independently and to create his own world at the scale of his pen. It was

only in 2009 that he thus devoted himself to drawing, long practiced in the form of storyboards and sheets, rarely for himself.

First hesitating about the format and the medium, he quickly opted for a vertical card, better suited to diptychs and series. Although sets are no longer envisaged, the attachment to narrative remains intact: painting in episodes travels through time and reappears in him in *Duel aux portes Scé* [*Duel with Sawed Doors*], a masterly series of nine diptychs depicting the combat of Hector and Achilles where the influence of Uccello is combined with an imagining of the Big Bang.

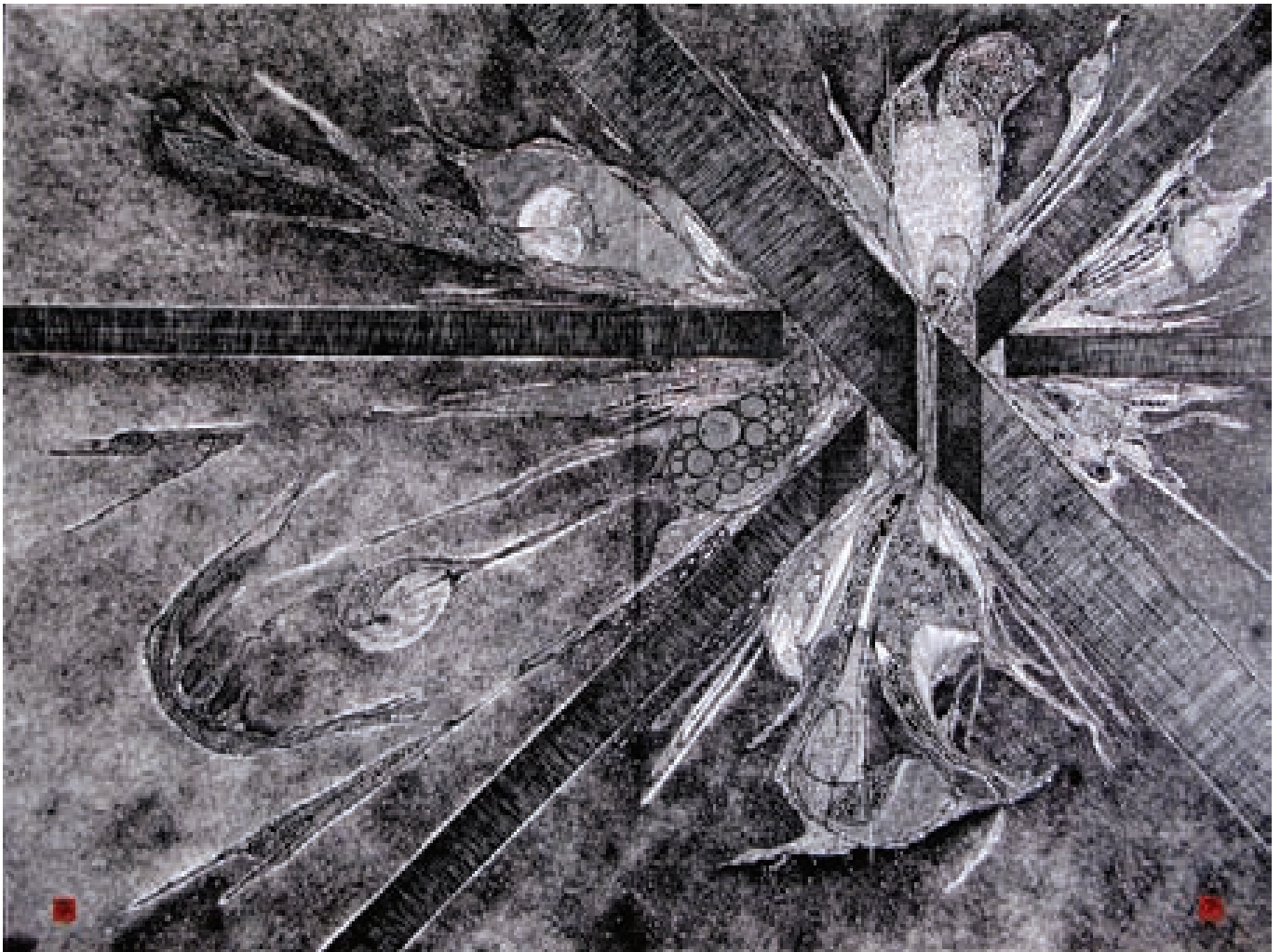
Retaining the explosion with the minutiae of line, placing chaos on graph paper: this is the reason for the excess or the excess of reason that live in Barthes de Ruyter. He who made on a small scale that which would occupy space now deploys the process: between observations of bodies under a microscope and galaxies in a telescope, his works dive into the infinitesimal to explore the infinite.

**1 – Désintégration d'une cellule et sa multiplication n°3/3, 2010.**

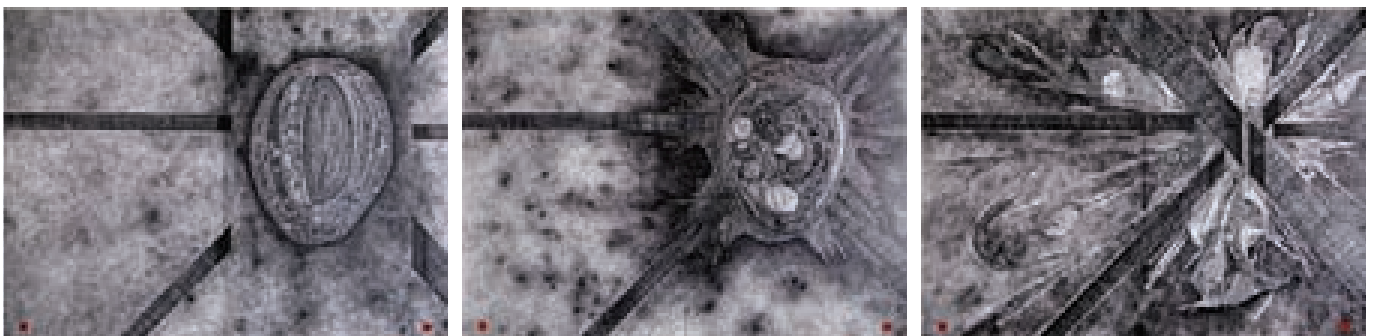
Encre de Chine sur carton. Diptyque, 120 x 160 cm.

**2 – Désintégration d'une cellule et sa multiplication, 2010.**

Encre de Chine sur carton. Triptyque, 120 x 500 cm.



11



12

1 – *Corbeau n°1*, 2011.  
Huile sur toile. 65 x 50 x 2 cm.

2 – *Sans titre*, 2012.  
Huile sur toile. 50 x 65 x 2 cm.

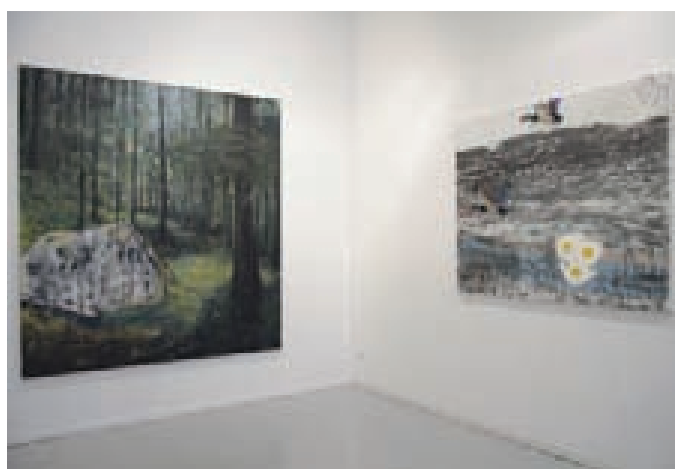
3 – *Sans titre*, 2012.  
Huile sur toile. 110 x 145 x 4 cm.

4 – *Vue d'exposition* (Détail), 2009.  
Huile sur toile.  
© Photo: Jean-Marie Forgue.

113



214



# Fabien Boitard

par Elisabeth Couturier

Quelles sont les motivations d'un jeune peintre en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle? À peu de choses près, les mêmes qui animaient ses aînés hier ou avant hier: «Qu'est-ce que je peux voir de ma fenêtre? Qu'est-ce que je peux dire du monde?», explique Fabien Boitard à propos de ce qui le pousse à commencer une toile... Sorti de l'École des beaux-arts de Bourges avec les félicitations du jury, la question du choix du médium ne s'est jamais posée pour lui. Peindre contre vents et marées, voici un défi qui ne souffre d'aucune hésitation. Il sait la plasticité de la peinture sans limites et ses ressources infinies. Pour répondre à son désir impérieux de transmettre la palette complexe des émotions qu'il ressent à propos d'une situation, d'un paysage ou d'une relation, Fabien Boitard adopte un style hétérogène. Il explique: «On n'a pas le même rapport face à une maison, à un arbre ou à une personne, donc pourquoi traduire cela par la même façon de peindre». Aussi refuse-t-il de s'attacher à un style unique.

Il préfère jouer avec la matière et juxtaposer, dans une même toile, des techniques mixtes, selon qu'il veut transmettre, par exemple, un sentiment de bonheur, d'étonnement ou de colère... Il confronte ainsi des temporalités différentes et des humeurs contradictoires. Ses rapprochements formels énigmatiques, parfois grinçants, souvent intrigants, obligent à une lecture polyphonique de l'image. Il s'appuie en général sur une photographie qu'il a ou non prise lui-même. Mais il peut aussi bien peindre directement sur le motif ou encore créer une composition originale. Quoi qu'il en soit, il fait volontiers cohabiter sur la même surface un flou, des giclures, des graffitis tracés à la bombe, un dessin et même un glacis. Il explique: «Toutes les façons de poser la peinture sur la toile m'intéressent. Par la matière, l'image prend tout son sens». Il ajoute: «Plus que le sujet, c'est l'ambiance que je cherche à définir». Et il est incontestable qu'à première vue sa peinture déroute. Les cadrages, les thèmes traités, les associations visuelles, les couleurs utilisées, tout sort de l'ordinaire: «J'ai envie que ma peinture fasse réagir» explique celui dont les portraits peuvent être saignants et les vue extérieures biffées avec rage. La nature et son devenir obsèdent Fabien Boitard, qui vit dans la campagne montpelliéraine. Quelle place l'homme lui accordera-t-il demain? Comment occupera-t-elle alors son

imaginaire? Comment continuer à rêver dans une société où tout devient marchandise? Il précise «ne pas vouloir être dans la démonstration, mais rechercher une certaine tension». Tel est, en filigrane, le fil rouge qui court d'une série à l'autre. Faire passer des idées, sans en avoir l'air. Revendiquer une ultra subjectivité et partager ses interrogations à travers des compositions puissantes et fortes, constitue, pour lui, un enjeu majeur.

What are the motivations of a young painter at this beginning of the 21<sup>st</sup> century? Pretty much the same as those of his elders of yesterday and before: “what can I see from my window? What can I say about the world?” explains Fabien Boitard about what incites him to begin a painting... a first class graduate of the art college of Bourges, the question of choice of medium never arose for him. To paint against all odds, this is a challenge that does not suffer from any hesitation. He knows that the plasticity of painting is without limits and its resources infinite. To respond to his craving to transmit the complex palette of emotions that he feels about a situation, landscape or relationship, Boitard adopts a heterogeneous style. He explains: “we do not have the same relationship before a house, a tree or a person, so why translate this by the same way of painting.” He also refuses to focus on a unique style. He prefers to play with the material and to juxtapose mixed techniques on the same canvas depending on whether he wants to transmit, for example, a feeling of happiness, surprise or anger... He thus opposes different temporalities and contradictory moods. His formal enigmatic associations at times grating, often intriguing make a polyphonic reading of the image necessary. Generally he starts from a photograph that he may or may not have taken himself. But he can just as easily paint from life or imagine a composition. Anyway he willingly makes blurs, splashes, graffiti traced with an aerosol; a drawing and even glaze cohabit on the same canvas. He explains: “all ways of applying painting on the canvas are interesting to me. Through the medium, the image takes on its meaning.” He adds: “more than the subject, it is the atmosphere that I try to define.” And it is incontestable that at first sight his painting confuses. The compositional structure, themes

depicted, the visual associations, colours used, all is unusual: “I want my painting to provoke reactions” explains Fabien Boitard, whose portraits can be bloody and outside views crossed out with rage. Nature and its destiny obsess the artist who lives in the countryside near Montpellier. What place will mankind give it tomorrow? How will it occupy the imaginary? How do you continue to dream in a society where everything becomes merchandise? He specifies “not wanting to be in the mode of demonstration but seeking a certain tension.” Such is, implicitly the red thread that runs from one series to another. Communicating ideas, giving the impression of doing so. Claiming ultra subjectivity and sharing his questionings through strong and powerful compositions, constitutes for him a major challenge.

# Melvyn Bonnaffé

par Olga Rozenblum

## Ces gens-là

En dressant le trombinoscope d'une société, Melvyn Bonnaffé place son intention à l'origine de la représentation : montrer le corps dans tous ses états et « questionner la norme ».

Il y a les vieux, les fous, les gros, les musclés, les petits et les grands. Un garçon sur fond bleu, une fille sur fond rose, une asiatique sur fond jaune. Il y a aussi une liste de personnalités, « je pense à Yayoi Kusama, Jack London, Camille Claudel, Vincent Van Gogh ou encore Antonin Artaud... ».

D'abord marqué par des émotions autobiographiques, le jeune photographe n'appelle pas au grand soir de la révolution esthétique, mais propose des hommages à la différence. Melvyn Bonnaffé se sert de codes iconographiques, qu'il maîtrise grâce à son expérience dans la publicité, afin de mettre au premier plan, et en grand tirage, des caractères humains remarquables, physiques et psychologiques, visibles ou cachés.

Il y a ce côté nouvelle Amérique dans son propos, celle de HBO et d'Harmony Korine, génération qui combat la langue de bois et le politiquement correct, une bataille qui ne leur paraît pas encore acquise : on appellera les obèses les gros, les disgracieux les moches, et les bizarres les fous. Melvyn Bonnaffé explique que « le génie, le fou, le scientifique, l'acteur, le mannequin, l'artiste sont tous des êtres extrêmes, qui se rejoignent dans leur anormalité. Les uns se confondent parfois avec les autres, mais la société n'en admirent que certains. »

Quand on sait que la maîtrise sociale normative est signe caractéristique des pouvoirs dangereux, on trouverait l'envie de rendre justice à son propos. « Dans une société inquiète, voire angoissée, à la recherche du "zéro risque absolu", la norme a vite colonisé tous les secteurs (...). Pour chaque question, pour chaque éventualité, pour chaque doute, la réponse est la même : légiférer ou réglementer<sup>(1)</sup>. »

Les séries photos et vidéos que Melvyn Bonnaffé présente au Salon de Montrouge sont des réponses à la part d'étude physique de son travail – « le corps comme seul reflet évident de notre conscient et de notre inconscient (...). Notre corps ne reflète pas notre métier. L'homme le maintient grâce au sport ou le laisse aller. Le corps n'est plus un corps utile mais un corps visible ».

Mises en scène de personnages documentaires, qu'il fait poser ou jouer très brièvement, les deux projets mettent le corps à l'épreuve de son état normal : *Télomère* dans son rapport à l'usure face à l'effort, et *Tapis* dans sa complexité de coordination avec la concentration mentale lorsqu'il est sollicité par un geste sportif. Le regard face objectif de chacun des modèles rappelle au spectateur qu'il s'agit bien de l'interpeller frontalement sur ce qu'il renvoie. Pas besoin de misérabilisme, Melvyn Bonnaffé pourrait dire comme Martin Parr : « je photographie mon hypocrisie et celle de ma société ».

(1) Rapport d'information du Sénat, par Claude Belot, février 2011

## Those people

By preparing the face book of a society, Melvyn Bonnaffé places his intention at the origin of representation: showing the body in all its states and "questioning the normal". There are the old, the mad, the fat, the muscled, the short and the tall. A boy against a blue background, a girl against a pink background, an Asian against a yellow background – there is also a list of personalities, "I think of Yayoi Kusama, Jack London, Camille Claudel, Vincent Van Gogh or even Antonin Artaud..." First marked by autobiographical emotions the young photographer does not call up to the big night of the aesthetic revolution, but proposes tributes to difference. Melvyn Bonnaffé uses iconographical codes, which he masters thanks to his experience in advertising in order to highlight and in large numbers, remarkable human characters, physical or psychological, visible or hidden.

There is a new America aspect in his comment, that of HBO and Harmony Korine, a generation that fights waffle and the politically correct, a battle that does not seem yet to be won: we will call the obese, fat, the unsightly, ugly, and the strange, mad. Melvyn Bonnaffé explains that "the genius, the mad person, the scientist, the actor, the model, the artist are all extreme beings, who join together in their abnormality. They sometimes are confused with others, but society only admires some of them."

When we know that legislative social mastery is a characteristic sign of dangerous powers, we would find the desire to give

justice to his comment. "In a worried, even anguished society, looking for the "absolute zero risk", the standard has quickly colonised all sectors (...). For each question, for each possibility, for each doubt, the response is the same: legislate or regulate."<sup>(1)</sup>

The photo and video series that Melvyn Bonnaffé presents at the Salon de Montrouge are responses to the physical study part of his work – "the body as the sole obvious reflection of our conscious and of our unconscious (...). Our body does not reflect our profession. The man maintains it thanks to sport or lets it go. The body is no longer a useful body but a visible body." Putting on stage documentary characters that he makes pose or play very briefly, both projects put the body to the test of its normal state *Télomère* in his report on wear opposite effort, and *Tapis* [Maï] in its complexity of coordination with mental concentration when it is sought by a sporting gesture. The gaze in front of the lens of each of the models reminds the spectator that it is a question of frontally challenging him or her on what he is referring to. No need for misery, Melvyn Bonnaffé could say like Martin Parr: "I photograph my hypocrisy and that of my society."

(1) Senate information report by Claude Belot, February 2011.



**1 – Tapis,** 2011.  
Installation vidéo en boucle

**2 – Télomère,** 2012.  
Photographie. 80 x 120 cm.

**3 – Baleine,** 2012.  
Installation vidéo sur trois écrans. 7 min.

**4 – Van Gogh, série Incarcéré, incarné, incarnat,** 2012.  
Photographie. 80 x 120 cm.

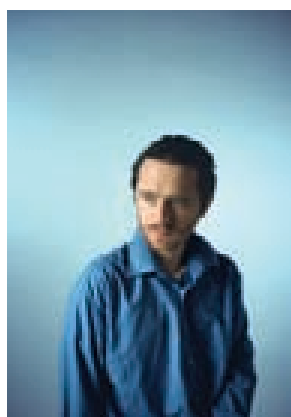
---



11



213



14

**1 – Ice 001**, 2012.  
Photographie, tirage lambda,  
contrecollage aluminium. 77 x 90 cm.

**2 – Négatifs Dessinés – Saroma Lake**,  
2011.  
Dessin au scalpel sur négatifs, tirages barytés.  
50 x 150 cm.

**3 – Stones 069**, 2012.  
Photographie, tirage lambda,  
contrecollage aluminium. 85 x 70 cm.

**4 – Sans-titre 008**, 2011.  
Oilbar orange cadmium sur tirage baryté.  
45 x 60 cm.

**5 – Sans-titre 002, série Celluloses**, 2013.  
Dessin au cutter sur tirage baryté. 125 x 125 cm.



# Sylvie Bonnot

par Augustin Besnier

---

La nature aura-t-elle raison de l'artiste? Les œuvres de Sylvie Bonnot ne répondent pas, mais se confrontent sans cesse à la question. Le désert de glace, l'océan déchaîné, la montagne infranchissable : cette nature trop belle et trop absolue serait à vous faire jeter pinceaux et objectifs. La contemplation, meilleure ennemie de la création? C'est pas l'artiste qui prend la mer...

Sylvie Bonnot, elle, ne déguerpit pas. Mais avant de poser le pied sur la banquise, elle cherche comment et par où tenter l'incursion dans ce qui ne peut être embrassé et ne devrait être foulé. Il en va des éléments comme de l'histoire de l'art : l'humilité seule y est condition de survie.

Son chemin parcourt deux territoires. Le premier est celui du dessin, de la ligne et de la couleur. Un tracé sur un papier blanc, et le monde s'offre à vous. Dans ce monde, elle s'en donne à cœur joie, multiplie les combinaisons, les échelles et les techniques, faisant rimer composition avec exploration. À l'encre de Chine ou au feutre, sur grand format ou dans de petits carnets, elle trace les cartes d'un paysage mental qu'elle sillonne en même temps qu'elle l'esquisse. L'autre territoire est celui du paysage, naturel celui-là, toujours plus insaisissable. Plus question pour elle d'en être maître : l'appareil photo se substitue au pinceau, la contemplation à la composition. Le cadrage est fasciné, le noir et blanc solennel : plus rien ne paraît exister ni même être possible en dehors de ce que la nature offre d'images ou de mirages. La frontière entre ces mondes pourrait sembler étanche. De la photographie de paysage ou de l'abstraction pure, il faudrait choisir. L'artiste amorce pourtant, dans un troisième volet de son travail, une rencontre des deux, ou plutôt une tentative de l'entre-deux. Les questions qui se posent sont alors insolubles : comment explorer le paysage sans l'envahir? Comment s'y introduire sans s'y perdre? Comment intervenir sur lui sans que le geste soit risible?

Détresse de l'homme perdu dans la nature, embarras de l'artiste face à elle : de quoi honorer la place que Sylvie Bonnot parvient à creuser dans l'image du paysage, dans sa photographie même, c'est-à-dire ailleurs, et pourtant là. Photos sillonnées, dentelées, pliées ou peintes, sont autant de façons pour elle de placer son geste, d'observer le monde sans s'y montrer, de le recréer sans y toucher. Le champ des possibles se rouvre dès lors :

trouer le ciel par brûlure, sculpter la mer par froissage, effleurer l'iceberg par la ligne ou le submerger par la couleur, permettent de tout tenter sans laisser de traces.

Le territoire de Sylvie Bonnot commence là où la photographie n'est plus, ou pas encore, et devient monde à son tour sous l'œil d'un nouvel objectif. Elle qui sut dessiner dans l'espace (à la sangle noire, tendue entre les murs) sait aussi errer à la surface du paysage, et composer avec son invincibilité.

---

Will nature get the better of the artist? The works of Sylvie Bonnot do not answer, but confront this question constantly. The ice desert, the raging ocean, the impassable mountain: this nature that is too beautiful and too absolute would be the reason why you would throw away paintbrushes and lenses. Contemplation, creation's worst enemy? It is not the artist who takes the sea...

As for Sylvie Bonnot, she does not clear off. But before putting a foot on the pack ice, she looks for how and by what way to try the incursion in what cannot be embraced and should not be trampled upon. The same applies to elements such as the history of art: humility alone is a condition for survival. Her route crosses two territories. The first is that of drawing, of line and colour. A trace on white paper and the world offers itself to you. To this world, she gives herself wholeheartedly, multiplies the combinations, the scales the techniques, making composition rhyme with exploration. With India ink or with a marker, in large format or in small notebooks, she traces the maps of a mental landscape through which she travels while she is sketching.

The other territory is that of landscape, this time natural, always more elusive. More question for her to be the master of it: the camera replaces the paintbrush, contemplation replaces composition. The framing is fascinated, black and white are solemn: nothing appears to exist anymore, not even be possible outside that which nature offers as images or mirages.

The frontier between these worlds could seem to be impermeable. Landscape photography or pure abstraction, a choice must be made. The artist however initiates, in a third part of her work, a meeting of the two, or

rather an attempt at something between. The questions which arise are then insoluble: how to explore landscape without invading it? How to enter it without getting lost there? how to intervene there without the gesture being ludicrous?

The distress of mankind lost in nature, embarrassment of the artist faced with it: enough to honour the place that Sylvie Bonnot succeeds in creating in the image of the landscape, in her photography itself, that is to say elsewhere, but moreover there. Photographs that are furrowed, serrated, folded or painted, are as much ways for her to place her gesture, to observe the world without showing herself in it, of re-creating it without touching it. The field of the possible is thus reopened: finding the sky by burning, sculpting the sea by creasing, touching the iceberg with the line or submerging it by colour, allowing everything to be tried without leaving any trace.

Sylvie Bonnot's territory lies where photography is no longer, or not yet, and becomes a world in turn under the eye of a new lens. She who knew to draw in space (with black strap, held between the walls) also knows how to wander on the surface of the landscape, and to compose with her invincibility.

---

Sponsors :  
DRAC Bourgogne,  
Ministère de la Culture et de la Communication,  
Ville de Montrouge et Likeacolor.

---

# Manon Boulart

par Damien Airault

---

Il y a de fortes chances que Manon Boulart nous propose un autel dévoué aux icônes de la pop culture, mêlées peut-être à leurs partenaires historiques : les figures mythologiques égyptiennes, grecques, et que sais-je encore... Il y a fort à parier aussi qu'elle utilise un peu tous les matériaux, de l'installation à la vidéo en passant par le dessin ou la sculpture, façon de dire que tout ce qu'elle a sous la main peut lui servir d'outil, que la technique n'est plus une affaire de spécialistes, et encore moins de labeur apparent. Voilà bien quelques leitmotifs du pop : considérer l'image en ready-made et s'accaparer tous les médias à notre disposition.

La culture populaire a ceci de particulier qu'elle parle à tous et appartient de fait à tout le monde, elle forme un inconscient collectif. Elle est aussi une réserve de drames, et que ces derniers soient réels ou fictionnels – Loana, Britney Spears, ou les personnages de séries télévisées –, ils nous jouent petites et grandes tragédies, que les mass médias se font un bonheur de relayer, en ayant parfaitement compris les ressorts du conte et ses processus d'identification.

Manon Boulart construit son œuvre à partir de tout cela et y ajoute quelques ingrédients de traditions populaires. L'ensemble est mû par d'étranges histoires, narrations fantasmagoriques dans lesquelles les folklores du Sud-Ouest rejoignent le *soap opera*, où les élégies grecques côtoient des instantanés de tabloids. Son univers devient musical et sucré, comme si la friandise pouvait devenir la métaphore de l'œuvre d'art et une forme contemporaine de nature morte. En fait l'art a toujours aimé les catastrophes et les strass : sous couvert d'optimisme, de morale ou de sujets anodins, il montre des réalités politiques et terre à terre. L'apparence et l'artifice restent des hameçons, le bonbon sort des farces et attrapes. Car si le but de notre artiste peut être de séduire l'œil par des dispositifs de vitrine, des univers colorés et kitsch, quelque peu enfantins, où l'ensemble paraît être la reconstitution d'un magasin de gadgets, ses productions sont générées par des sous-textes, des légendes nouvelles dans lesquelles ses obsessions personnelles seront investies en secret. C'est par là que Manon Boulart nous touche, avec, peut-être, une

autobiographie non dévoilée, planquée derrière une ritournelle, qui prend pour prétexte les images que nous avons toute la journée sous les yeux.

---

There is a strong chance that Manon Boulart is offering us an altar devoted to the icons of pop culture combined perhaps with their historical partners: mythological figures from Egypt, Greece or from wherever do I know... There's a safe bet also that she uses some of any materials, from installation to video, passing by drawing or sculpture, a way to say that everything she has to hand can serve as a tool for her, that technique is no longer limited to specialists, and even less of apparent labour. Here are some leitmotifs of pop: considering the image as a ready-made and monopolizing all the media available to us. Popular culture has this that is specific, that it speaks to all and actually belongs to everyone, it creates a collective unconscious. It is also a store for drama whether real or fictional – Loana, Britney Spears, or the characters in television series – they play major and minor tragedies for us, that the mass media is delighted to pass on, having perfectly understood the sphere of influence of the tale and its processes of identification.

Manon Boulart constructs her art from all of this and adds a few ingredients from folk art to the mix. It is all matured by strange stories, phantasmagorical narratives in which the folklores of South Western France join soap opera, where the Greek elegies rub shoulders with instant news from the tabloids. Her universe becomes musical and sweet, as if candy could become the metaphor for the work of art, and a contemporary form of still life. In fact art has always enjoyed catastrophes and sparkle: under cover of optimism, moral, or harmless subjects it shows political and down to earth realities. Belonging and the artificial remain hooks; the sweet comes out of jokes and conjuring tricks. Because although our artist's goal may be to seduce the eye by using window dressing methods, colourful and kitsch universes that are quite childlike, where the whole seems to be the reconstitution of a

gadget shop, her productions are generated by subtexts, new legends in which her personal obsessions are invested in secret. It is by that that Manon Boulart touches us with, perhaps, an unrevealed autobiography, stashed behind a jingle, which takes as its pretext the images that we have before our eyes all day.

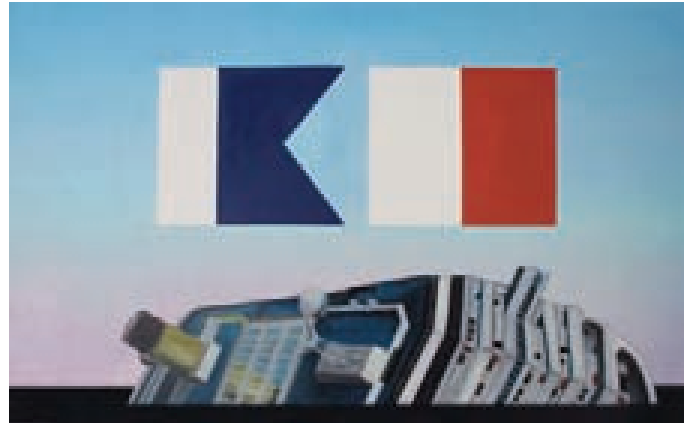
1 – *Live Fast Die Young: Marguerite*, 2013.  
Peinture à l'huile sur toile. 150 x 98 cm.

2 – *C'est ainsi que tout recommence (El dulce nectar de la rebelion)*, 2012.  
Peinture à l'huile sur bois, acrylique, lampes, train électrique, plantes, horloge, photographies, système sonore, musique: Matthys. 200 x 150 x 100 cm.

3 – *Alpha Hotel*, 2012.  
Peinture à l'huile et acrylique sur toile. 72 x 115 cm.

4 – *L'Attrape Marin 2.0 (Lana The Little Mermaid) & Le Chant des Sirènes*, 2012.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

5 – *Ce qu'il reste de toi*, 2012.  
Cordes, bouées en plastique, peinture acrylique, cheveux artificiels, rubans, coquillages, objets, fil de nylon. 150 x 300 cm.



113



14



15

21



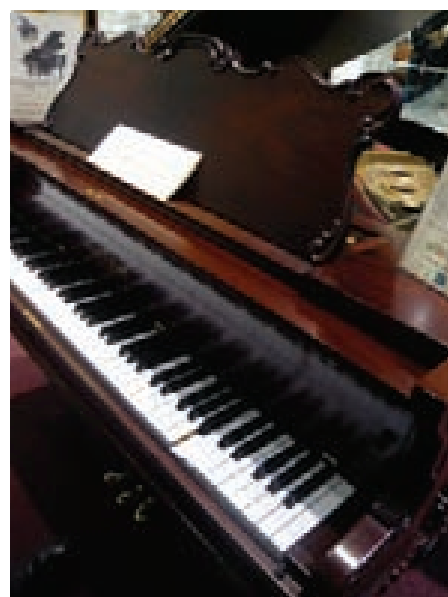
1 – *Iceberg*, 2011.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.  
2 – *Boîtes de pétri*, 2011.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.  
3 – *Tables des négociations CGT / MEDEF*, 2011.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

4 – *Evolution de la valeur Nasdaq sur la période 2004-2009* (Détail), 2010.  
Performance sur pianos Disklavier.  
5 – *Vinyl 33 tours*, 2011.  
Installation sonore. Dimensions variables.

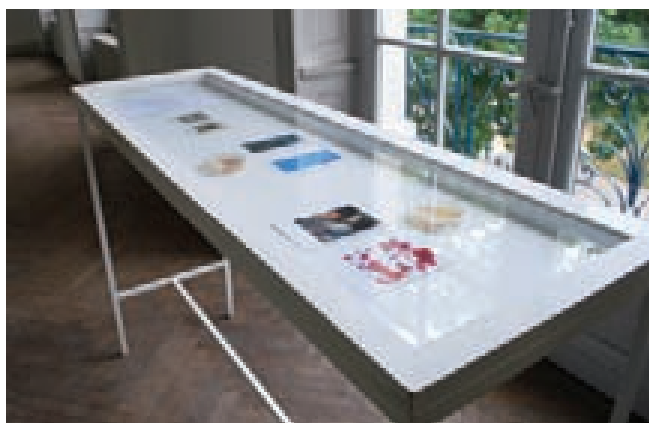
11



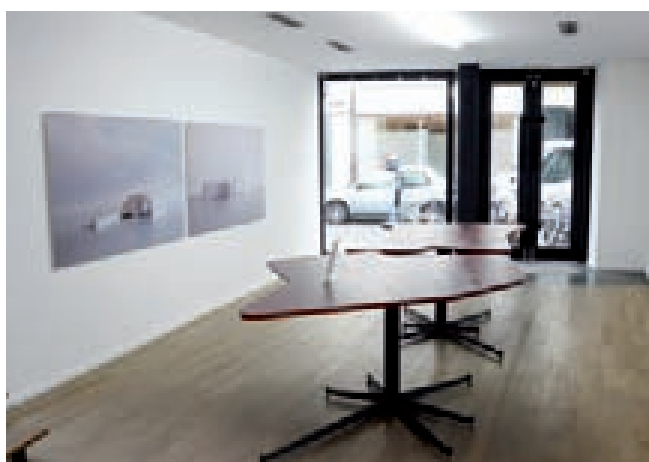
14



215



31



# Hugo Brégeau

par Olga Rozenblum

---

## Électron

---

Chaque œuvre d'Hugo Brégeau est le résultat d'une investigation. L'une après l'autre, les actions qu'il mène sont à l'image de cette génération d'artistes qu'on voit actuellement sortir des écoles d'art : cosmopolites et mobiles, affairés et en recherche permanente, cumulant les expériences plus ou moins passionnantes que le monde du travail contemporain implique, et dont ils se servent comme matière pour leurs projets. Rien ne l'effraie, pas plus d'assister des artistes que de vendre des maillots sur les marchés estivaux, afin de trouver les moyens de ses ambitions.

Hugo Brégeau développe des processus d'enquête rigoureux. Plus il y aura de trouvailles, plus l'objet gagnera en intelligibilité : intense travail de lecture, investigation minutieuse de sources scientifiques, multiples collaborations avec des spécialistes (traders, météorologues, conservateurs...), emplois de techniques rares et confidentielles, développements logistiques et informatiques, etc. La thématique de chacun des projets relève parfois d'un geste plus curatorial qu'artistique. Il donne une piste que nous devons creuser à notre tour. Retrouver des références enfouies, faire appel à nos chocs esthétiques, revoir notre histoire de l'art, afin de capter le sens de ce qu'il nous propose d'observer. À la manière de Ben Kinmont, qu'il assista, ces actions que l'artiste documente portent sur le statut de l'art, la place sociale de l'artiste, et les différents niveaux de lecture du geste créatif.

Le soin porté aux finitions, aux encadrements, aux valeurs de couleurs, au son, témoigne aussi de l'attention que l'artiste dédie au sensible. Parfois même, comme un hommage à Cage et Rauschenberg, l'on assiste à l'apparition d'un certain lyrisme abstrait : « Je me suis interrogé à mon tour sur ma capacité à produire une image d'ordre romantique. Les liens entre certains aspects de l'art conceptuel et le romantisme sont multiples, notamment le recours à un certain degré d'abstraction pour permettre au spectateur de lui-même se saisir du contenu d'une information. »

Dans cette entreprise sociologisante, une préoccupation est particulièrement récurrente : l'argent, ou plus exactement, le flux financier, doublée d'une approche très contemporaine de grands thèmes de campagnes, écologie et développement durable, surconsommation,

pollution et changements climatiques. Par des cartes, courbes, vitrines, meubles, Hugo Brégeau livre des propositions graphiques ou sculpturales rappelant des formes proches d'autres systèmes de transmission d'idées (médiatiques, pédagogiques, politiques), dans un faux-semblant de ready-made. À l'image de celle renouvelée et chaque fois différente selon l'état de la bourse : le piano autonome d'*Évolution de la valeur Nasquad* jouant le cours d'actions retranscrit en partition musicale. Poésie du trader.

## Electron

---

Each work by Hugo Brégeau is the result of an investigation. One after another, the actions he leads are like the generation of artists we currently see leaving the art colleges: cosmopolitan and mobile, busy and permanently searching, accumulating experiences that are more or less fascinating that the contemporary working world implies and which they use as material for their projects. Nothing frightens it, not helping artists any more than selling shirts on summer markets in order to find the means for their ambitions.

Hugo Brégeau develops rigorous enquiry processes. The more that is found, the more the object will gain in intelligibility: intense work of reading, detailed investigation of scientific sources, multiple collaborations with specialists (traders, meteorologists, curators...) use of rare and little known techniques, logistical and computer developments, etc.

The theme of each of the projects is sometimes related to a gesture that is more curatorial than artistic. He provides a trail that we must in turn widen. Finding buried reference, call on our aesthetic shocks, revise our history of art in order to capture the meaning of what he will offer us to observe. In the manner of Ben Kinmont, for whom he was an assistant, these actions that the artist documents are related to the status of art, the artist's place in society and the various reading levels of the creative gesture. The care brought to the finishing, framing, colour values, sound, also shows the attention the artist pays to what can be sensed. Sometimes even, like a tribute to Cage and Rauschenberg, we see the apparition of a certain abstract lyricism: "I asked myself in

turn about my capacity to produce an image that would be romantic. The links between certain aspects of conceptual art and romanticism are numerous, in particular the use of a certain degree of abstraction to allow the spectator himself to grasp the content of a piece of information." In this sociologizing enterprise, a preoccupation is especially recurrent: money or more precisely financial flux, lined by a very contemporary approach to major themes of campaigns, ecology and sustainable development, over consumption, pollution and climatic change. With maps, curves, windows, furniture, Hugo Brégeau gives us graphic or sculptural proposals recalling forms close to their systems for the transmission of ideas (media, teaching, political) in a pretence of ready-made, like that renewed and each time different depending on the state of the stock market: the autonomous piano of the *Évolution de la valeur Nasquad* [Evolution of the Nasdaq value] playing the prices of shares retranscribed into a musical score. Poetry of the trader.

# Marta Caradec

par *Éric Suchère*

---

## Les ornementsations topographiques de Marta Caradec

---

Nous sommes nombreux à avoir pratiqué cette activité qui consiste à caviarder de manière machinale les pages d'un journal soit pour noircir l'intérieur des lettres, soit pour dessiner entre les lettres des réseaux non signifiants dans le seul but d'occuper le temps qui passe. Le travail de Marta Caradec trouve son origine dans cette activité puisque la première œuvre qu'elle revendique a consisté à entourer les O et les O d'une page de journal (*USA Today*) relatant des résultats boursiers, activité absurde et dérisoire qui produisit malgré tout un dessin à la dimension décorative évidente comme si une forme sous-jacente était révélée par cette opération – et après tout un graphique ne peut-il pas être regardé également de manière plastique?

Cette pratique obsessionnelle s'est poursuivie par des cartes géographiques sur lesquelles elle a entouré également les différents O et O. De l'aveu même de l'artiste, il s'agissait, en utilisant ces cartes, d'éviter l'angoisse de la page blanche et passer de la gouache sur ce support consistait de manière évidente à ne pas se confronter à une *terra incognita* – et Marta Caradec extrait ainsi la graphie de la topographie<sup>(1)</sup>. Le résultat est une carte mitée où les cercles prolifèrent comme un virus contaminant le dessin rationnel et informatif en un délire ornemental cancéreux. La carte en devient un corps et les cercles de gouache un germe pathogène. Ce que l'on perd en information, on le gagne en décoratif même si ce décoratif est généré par cet informatif; et dans certaines de ses propositions, comme *Bruyère*, la carte semble disparaître totalement sous cette prolifération anarchique dont l'aspect plastique évoque étrangement les bourgeonnements rameux de la plante homonyme. Dans les cartes suivantes, l'artiste a utilisé toute la puissance esthétique des cartes anciennes et tous les possibles des différentes typologies cartographiques, de la carte historique à la carte de randonnée, chacune de celles-ci permettant d'élargir le vocabulaire esthétique de l'artiste.

Si, au départ, la pratique de Marta Caradec peut évoquer l'œuvre d'une artiste d'art brut ou d'un artiste en marge, dans les pièces qui

suivent, l'apposition de motifs géométriques abstraits en lien avec les paysages représentés permet de revenir à une des fonctions de la carte, de générer une information historique en lien avec le territoire, de le documenter et d'informer sur celui-ci tout en produisant des planches à l'ornementation encore plus débridée en intégrant toute une histoire du décoratif. La carte qui, au départ, permettait d'éviter l'angoisse de la page blanche est devenue une part essentielle de l'œuvre et le politique, par l'historique, s'est immiscé dans l'ornemental, ou l'ornemental a fini par contenir la fonction première de la cartographie et, de prothèse, la carte est devenue synthèse.

---

(1) Je remercie Karim Ghaddab pour m'avoir indiqué cette piste de lecture.

## Marta Caradec's topographical ornamentations

---

Many of us have practiced this activity which consists of redacting mechanically the pages of a newspaper either to blacken the inside of letters or to draw meaningless networks between the letters with the sole aim of passing the time. The origin of Marta Caradec's art is in this activity since the first work she claims consisted of circling the O and the o of a newspaper page (*USA Today*) showing stock exchange results, an absurd and ridiculous activity that produced despite all a drawing whose decorative dimension was obvious as if an underlying form was revealed by this operation – and after all can a graph not also be seen in an artistic manner?

This obsessive practice continued with geographical maps on which she also circled the O and O. From the artist's own admission, by using maps, the anxiety of the white page was avoided and using gouache on this support consisted obviously of not confronting a *terra incognita* – and Marta Caradec thus extracts the graphy from topography.<sup>(1)</sup> The result is a moth-eaten map on which the circles proliferate like a virus contaminating the rational and informative drawings into a cancerous ornamental delirium. Consequently the map becomes a body and the gouache circles a pathogenic germ. What

we lose in information, we gain in decoration even if this decoration is generated by the informative; and in some of her proposals, like *Heather*, the map seems to disappear completely under this anarchic proliferation whose artistic appearance strangely evokes the branched sprouting of the plant of the same name. In the following maps, the artist has used all the aesthetic power of old maps and all the possibilities of various cartographic typologies, from the historical map to the hiking map, each of these allow the artist's aesthetic vocabulary to be enlarged.

If, to start with, Marta Caradec's practice may evoke the work of an artist of Art Brut or an artist at the margins, in the following pieces, the application of abstract geometric motifs in connection with the landscapes represented allow a return to the functions of a map, to generate historical information in connection with the land, to document it and to provide information about it, while producing plates with even more unrestrained ornamentation while integrating a history of the decorative. The map which, at the beginning allowed the anxiety of the blank page to be avoided has become an essential part of the work and politics, through the historical, has interfered with the ornamental, or the ornamental has finished by containing the original function of cartography and, from a prosthesis the map has become a synthesis.

---

(1) I am grateful to Karim Ghaddab for indicating this reading.



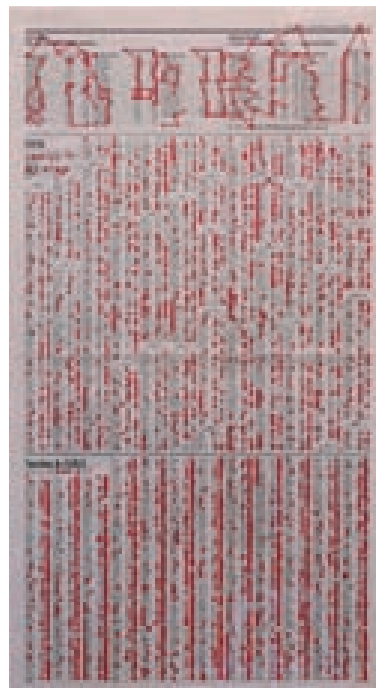
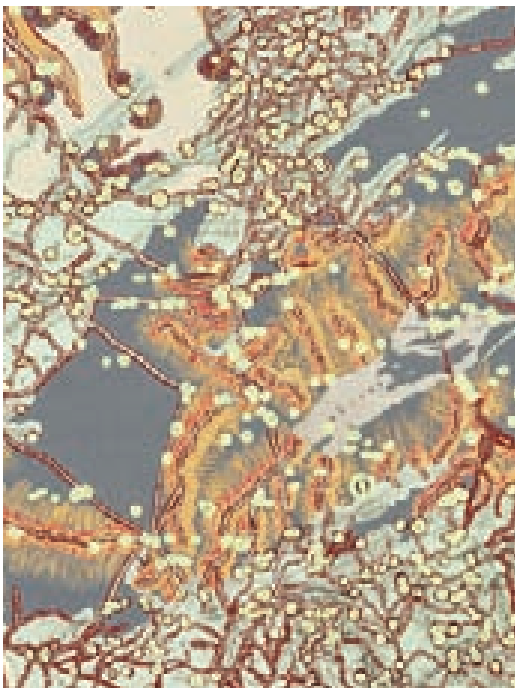
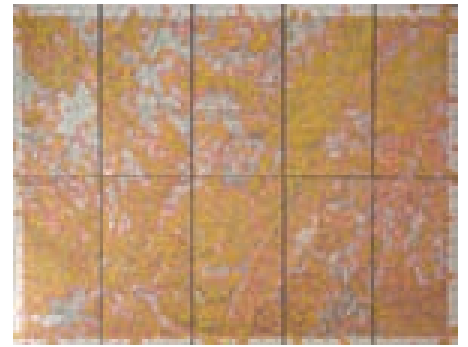
1 – *Sans titre*, 2009.  
Gouache, 74 x 90 cm. © Photo: Florian Tiedje.

2 – *Atlas 1873, Algérie* (Détail), 2009.  
Gouache, 70 x 53 cm.

3 – *Pages de la bourse, Nasdaq*, 2005.  
Feutre, 56 x 31 cm.

4 – *Sans titre*, 2008.  
Gouache, stylo, 44 x 59 cm.

5 – *Dictionnaire du monde, Vienne*,  
2012.  
Gouache, 80 x 110 cm.



11

14

21315

1 – *Transfer*, 2012.  
Photographie. 70 x 50 cm.

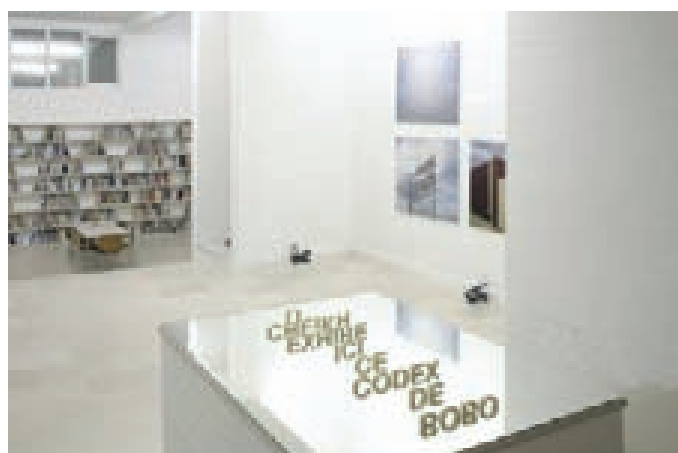
2 – *Le message*, 2010.  
Lettre en polyuréthane découpée par symétrie,  
miroir. 300 x 120 cm.

3 – *Intempéries du langage*, 2011.  
Photographie. 100 x 70 cm.

11



213



# Vincent Ceraudo

par Alexandre Quoi

## La photographie de la pensée

Cet intitulé d'une série photographique récente de Vincent Ceraudo résume au mieux le double programme qu'il s'est fixé : explorer des états modifiés de la conscience et mettre en évidence des phénomènes imperceptibles à l'œil nu. Fasciné par la tension dialectique entre le visible et l'invisible, il s'intéresse aussi bien à l'imagerie scientifique qu'à d'anciennes expérimentations photographiques. Son travail emprunte, en l'occurrence, le titre et la méthode radiographique employés dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Louis Darget, ancien militaire féru d'occultisme qui s'attacha à enregistrer la « force rayonnante, créatrice, presque matérielle » de la pensée et du fluide vital.

Durant sa formation à la Villa Arson, complétée à la HGB à Leipzig où il a intégré une classe de photographie, Vincent Ceraudo s'est astreint à un protocole journalier pour développer deux séries basées sur l'altération de sa propre perception. Inspirée du principe hypnographique de la description du sommeil, la première consiste à noter dès son réveil sur une feuille de papier ses pensées, sorte d'écriture automatique sous forme d'aphorismes, souvent liés à la vision, qu'il photographie comme autant d'œuvres potentielles n'existant qu'à l'état du langage. La seconde l'amène, tard dans la nuit, à observer et manipuler divers objets de son espace domestique, lesquels, une fois photographiés, deviennent d'étranges natures mortes qui confinent à l'abstraction.

Poursuivant cette articulation du mental et du regard sur les objets, la série *Transfert* témoigne d'une nouvelle orientation vers le domaine de la parapsychologie. Les recherches de Vincent Ceraudo l'ont conduit à l'Institut Métapsychique International de Paris, dont l'éclairante devise « Le paranormal, nous n'y croyons pas, nous l'étudions » ne pouvait que piquer sa curiosité. Il en a ramené de saisissantes images, semblables à des photogrammes, qui dressent une typologie de couverts transformés par la pensée lors de tests de télékinésie. La rigueur toute documentaire de la prise de vue – cadrage frontal, fond neutre, noir et blanc contrasté – ne fait qu'accroître le mystérieux pouvoir évocateur de ces objets métalliques, qui ont subis des effets de torsion plus ou moins

complexes transfigurant leur apparence. Les fausses météorites photographiées dernièrement par l'artiste parmi la collection du Musée d'Histoire naturelle, visent de même à procurer au spectateur un doute sur la véracité d'un phénomène ou d'un matériau incertains, tout en pointant la charge fantasmagorique que ceux-ci suscitent au travers de la photographie, médium présumé objectif. Sources de spéculations et de recherche scientifique, ces précieux minéraux attirent l'intérêt autant qu'ils effraient. À ces roches tombées des cieux telles des messagères du cosmos, répond un grand tirage baptisé *l'Infini* qui donne à voir un ciel étoilé. Cette image générique de l'art contemporain (Celmins, Demand, Ruff...) prend ici une dimension proprement illusionniste : cette surface noire ponctuée d'une constellation de points blancs n'est autre, en effet, que l'agrandissement d'un film photographique vierge sur lequel s'était déposé de la poussière. Au-delà du clin d'œil à Man Ray (*Élevage de poussière*, 1920), cette réflexion sur le regard micro et macroscopique renvoie plutôt à la scène finale du film culte *L'Homme qui rétrécit* (1957). Ainsi que Vincent Ceraudo aime à le rappeler : « La science est fiction ».

## Photography of thought

This title of a recent photographic series by Vincent Ceraudo best summarizes the double programme he has set himself: to explore modified states of conscience and to bring out phenomena that are invisible to the naked eye. Fascinated by the dialectic tension between the visible and the invisible, he is equally interested in scientific imagery and in early photographic experiments. His work borrows namely the title and radiographic methods used from the end of the 19<sup>th</sup> century by Louis Darget, a former soldier and occultism enthusiast who devoted himself to recording the “radiant, creative, almost material power” of thought and vital fluid. During his training at the Villa Arson, supplemented at the Leipzig HGB where he joined a photography class, Vincent Ceraudo restricted himself to a daily protocol to develop two series based on the alteration of his own perception. Inspired by the hypnographic

principle of the description of sleep, the first consisted of noting his thoughts immediately after waking up on a sheet of paper, a type of automatic writing in the form of aphorisms, often connected to vision, which he photographed like as many potential works existing only in the state of language. The second leads him, late at night, to observe and manipulate various objects of his domestic space which, once photographed, become strange still lifes that border on abstraction. Continuing with this articulation of the mental and the gaze on objects, the series *Transfert* [Transfer] shows a new direction towards the area of parapsychology. Vincent Ceraudo's search has led him to the Paris Institut Métapsychique International whose illuminating motto “the paranormal, we do not believe in it, we study it” could only spark his curiosity. He has brought back striking images from there, similar to photograms that construct a typology of covers transformed by thought during telekinesis tests. The documentary rigour of taking photographs – frontal framing, neutral background, contrasted black and white – only increase the mysterious evocative power of these metallic objects which have suffered effects of more or less complex torsion that have transfigured their appearance.

The fake meteorites photographed lastly by the artist in the collection of the Museum d'Histoire Naturelle aim in the same way to obtain from the viewer a doubt about the veracity of an uncertain phenomenon or material, while pointing at the phantasmagorical burden that they arouse through photography, a medium that is presumed to be objective. Sources of speculation and of scientific research, these precious minerals stir interest as much as they frighten. A large print baptised *l'Infini* [the Infinite] which depicts a starry sky is a response to stones that have fallen from the heavens like messengers from the cosmos. This generic image of contemporary art (Celmins, Demand, Ruff...) here takes on a fully illusionistic dimension: this black surface punctuated by a constellation of white points is no other, indeed than the enlargement of a blank photographic film on which dust had fallen. Beyond the wink at Man Ray (*Dust Breeding*, 1920) this reflection on the micro- and macroscopic gaze refers rather to the final scene of the cult film *The Incredible Shrinking Man* (1957). As Vincent Ceraudo likes to remind us: “Science is fiction”.

# François Chaillou

par Augustin Besnier

---

C'est par le marbre que François Chaillou est venu à la matière. Formé à Carrare, il étudie la sculpture là où la pierre s'extrait, en parallèle d'un cursus aux beaux-arts. Trois enseignements seront pour lui décisifs. D'abord, la hardiesse de la sculpture : travailler la pierre, c'est tailler dans les montagnes et s'engager dans le bloc. Ensuite, sa délicatesse : aux coups succède le polissage, long et concentré, qui raffine le corps-à-corps. Enfin, sa biologie : d'origine sédimentaire, le marbre est parfois tenu pour une matière vivante, recelant dans sa froideur la vitalité de la chair.

Ces aspects, François Chaillou a voulu les chercher et les approfondir ailleurs que dans ce marbre trop lourd, trop contraignant, et déjà bien exploré. Le travail de l'os est né de cette recherche : de nature calcaire, l'os partage avec le marbre sa rigidité, qui lui vaut de structurer l'homme sans être à l'abri de toute cassure. Marbre, os, vie, même combat, qui mérite d'être mené si l'on veut composer avec la raideur de l'existence.

Courber l'os, l'entrelacer et l'agencer, n'est pas plier l'échine devant l'inéluctable. Par-delà toute Vanité, c'est oser brouiller le reflet macabre de la carcasse et croire en l'organique. Si de la pierre peut naître un visage, du crâne doit pouvoir surgir un totem : l'inerte ne donne pas la vie, mais n'est pas mort pour autant.

Ces sculptures osseuses ne sont pas les restes d'un animal extraordinaire, encore moins d'une profanation cynique, mais la preuve vivante que la peau dure de nos croyances est aussi malléable que la pierre est ciselable. Œuvrer avec l'indomptable n'est pas plus impensable que tailler le marbre en déesse, il suffit pour cela d'en franchir le seuil sans chercher à lutter contre.

De là vient sans doute l'ambivalence qui parcourt les sculptures de François Chaillou, où la violence se mue en harmonie : maîtriser la matière, c'est aussi se maîtriser soi-même, et accepter finalement de s'offrir à elle. Des bustes de cire le traduisent avec force, plongés entre méditation et sommeil éternel, que la nature assaille autant qu'elle s'y fonde.

Une qualité de cet artiste est de ne jamais tomber dans ses certitudes. Travailler le matériau, quel qu'il soit, relève plus chez lui de l'expérimentation que de l'exécution proprement dite. Ce que la nature peut faire au-delà du dessein humain l'intéresse d'ailleurs

plus que ce qu'il peut façonner lui-même. Son récent projet de livrer des moulages aux abeilles pour qu'elles y accomplissent leur ouvrage, ou de les abandonner au lichen, moins pour revisiter la sculpture végétale que pour laisser à l'organique le soin de les revitaliser, relève bien de ce binôme qu'il entend former avec la nature. Avec elle, le bloc de matière, comme l'image de la mort, peut enfin devenir sculpture vivante.

---

It is through marble that François Chaillou came to the material. Trained in Carrara, he studied sculpture at the place where the stone is extracted, at the same time as a course in fine arts. Three lessons were decisive for him. First the audacity of sculpture: working in stone, cutting into the mountains and engaging with the block. Then its delicacy: the blows are followed by polishing, long and concentrated which refines the hand-to-hand combat. Finally, its biology: sedimentary in origin, marble is sometimes taken to be living matter, harbouring within its coldness the vitality of flesh.

François Chaillou has wanted to look for these aspects and deepen them in materials other than marble which is too hard, too restrictive, and already well explored. His work with bones is born from this search: calcareous in nature, bone shares rigidity with marble, which allows it to structure mankind without being protected from any breaking. Marble, bone, life, same struggle, which deserves to be pursued if one wants to compose with the rigidity of existence.

Curving bone, weaving and arranging it is not bending the spine before the inevitable. Beyond all Vanity, it is to dare to blur the macabre reflection of the carcass and to believe in the organic. If a face can be born from stone, a totem must be able to arise from a skull: the inert does not give life, but it is not dead for all that.

These bone sculptures are not the leftovers of an extraordinary animal, even less of a cynical profanation, but the living proof that the thick skin of our beliefs is as malleable as stone can be cut. Working with the unquarable is no more unthinkable than sculpting marble into a goddess, it is sufficient for that to cross the threshold with looking to fight against it.

From that undoubtedly comes the ambivalence that runs through François Chaillou's sculpture, where violence turns into harmony: mastering the material is also mastering oneself, and finally accepting to offer oneself to it. Wax busts translate it with strength, submerged between eternal meditation and sleep, that nature assaults as much as it melts into it.

A quality of this artist is never to fall into his certainties. Working the material, whatever it is, is in him more experimentation than execution per se. What nature can do beyond human design interests him moreover more than what he can shape himself. His recent project to provide moulds to bees so they can carry out their work, or abandoning them to lichens, less to revisit vegetable carving than to leave to the organic the care of revitalising, is part of this pair that he intends to form with nature.

With it, a block of matter, like an image of death, can finally become a living sculpture.

**1 – *Daphnopsis*, 2012.**  
Cire, végétaux, techniques mixtes.  
50 x 90 x 40 cm.

**2 – *Intus et in cute*, 2013.**  
Cire, cire d'abeille, pollens, feuilles d'or.  
170 x 60 x 40 cm.

**3 – *Sans titre*, 2012.**  
Os modelés. 28 x 25 x 25 cm.

**4 – *Le quotidien*, 2010.**  
Céramique émaillée. 14 x 25 x 25 cm.



11



21314

1 – *Sans titre (Still life)*, 2012.  
Couverture. 230 x 130 cm.

2 – *White city*, 2012.  
Plâtre. Dimensions variables.

3 – *Water Fall*, 2012.  
Plâtre, eau, parfum rose. 110 x 20 cm.  
© Photo: Laurent Basset.

4 – *Quest for a Cure*, 2010.  
Bois, tissu, MP3. 200 x 40 x 40 cm.

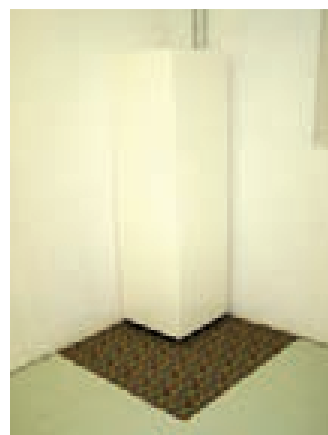
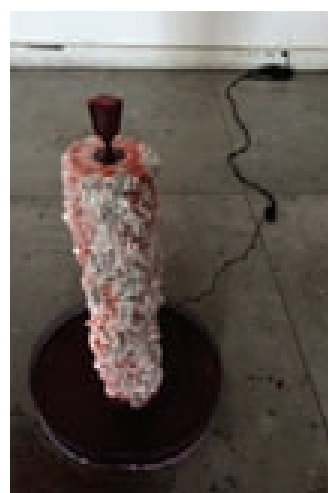
112



13



14



# Morgan Courtois

par Lætitia Paviani

Arbres de la cité (...) depuis  
combien d'hivers vos dépouilles fânées se  
plaignent sous mes pas!

Jean Morréas, *Stances*, 1901

Morgan Courtois me raconte une journée où Stephen Maas, son professeur à Valenciennes, les avait emmenés visiter le préhistorite de Ramioul, dans la commune de Flémalle, près de Liège, dans le but de les initier à différentes techniques préhistoriques telles que la taille de silex ou la chasse au propulseur. Morgan avait de la fièvre ce jour-là, c'était encore plus fou. Juste avant, il me parlait des visions du sculpteur Tony Smith et de minimalisme doué d'affect. Je visualisais de mon côté, avec ces histoires d'enseignement préhistorique, le célèbre Frank Lloyd Wright marquant l'esprit de son nouvel employé, le même Tony Smith, en lui conseillant d'étudier la géométrie, idée de toute forme, mais surtout celle des cailles, des escargots, des coquillages et des poissons. Ils sont plus faciles à saisir, aurait-il expliqué au jeune Tony, parce qu'ils sont plus près des origines et qu'ils cèdent leurs secrets sans peine ! Mais la première chose que m'a montré Morgan Courtois, ce sont des dépouilles qu'il allait exposer au Creux de l'enfer. Dans le jargon technique du modelage, préparer en dépouille c'est faciliter la sortie du moule. D'habitude, il s'agit de formes souples, elles gardent l'empreinte du modèle et sont destinées à être détruites. Ici ce sont ces restes de formes qui, dans une étape inventée pour l'occasion, sont remoulées en plâtre et font le show. Les installations de Morgan Courtois ont quelque chose de ce dépouillement en cours, une lassitude d'objets qui ne se gênent pas pour se plaindre, pour céder le secret de leur embaras : une fontaine qui sent la rose, l'empreinte de bouteilles dans leur équivalent en plâtre coloré du jus qu'elles contenaient, une chemise en lévitation sur deux tréteaux figée dans du sucre et du café, ou des colonnes qui vous supplient de les emmener avec vous. Je regarde flotter une tranche de gingembre dans le thé trouble et maintenant trop infusé que nous buvons en parlant, je pense aux deux rondelles peintes flanquées sur les joues de l'autoportrait de Paul Thek en dépouille cirreuse et de sa grosse langue toute sèche sortant de sa bouche, *The tomb – mort d'un hippie*. D'ailleurs Morgan est en train de me parler de ses lectures : *De la misère en milieu*

*hippie* de Ken Knabb (texte autour duquel il a pensé une exposition avec deux amis), ou encore, il me passe le livre, *L'aventure des Plantes* de Jean-Pierre Cuny et Jean-Marie Pelt, tiré de la série documentaire homonyme qui passait sur TF1. « Ces plantes immobiles et silencieuses, en quoi nous ressemblent-elles ? » peut-on lire sur la quatrième de couverture. « Créer des personnages, pas des héros, mais comme des allégories » poursuit Morgan sur son envie d'aller d'avantage vers la performance. Son ami Kevin (Bogey) qui assiste à l'entretien et avec qui il collabore souvent, s'est mis debout et manipule un grand cercle recouvert de tissu tandis que Morgan me parle de personnages figés de sel, de rivière et de joutes verbales, autant de dépouilles d'un nouveau monde.

Trees of the city (...) For how many winters  
have your faded remains complained under  
my steps!

(Jean Morréas, *Stances*, 1901)

Morgan Courtois tells me about a day during which Stephen Maas, his professor at Valenciennes, brought them to visit the prehistoric site of Ramioul in the town of Flémalle, near Liège, with the aim of introducing them to different pre-historical techniques such as the carving of flint or hunting with bows. Morgan had a temperature that day, it was even madder. Just beforehand, he was speaking about the visions of the sculptor, Tony Smith and minimalism endowed with affect. I was visualising for my part, with these stories of pre-historic teaching, the famous Frank Lloyd Wright marking the mind of his new employee, the same Tony Smith by advising him to study geometry, the idea of all forms, but above all that of quails, snails, shells and fish. They are easier to grasp, he apparently explained to the young Tony, because they are closer to the origins and they give up their secrets easily! But the first thing that Morgan Courtois showed me were the remains he was going to show at the Creux de l'enfer contemporary art centre. In the technical jargon of modelling, preparing in relief is to facilitate coming out of the mould. Usually, these are flexible shapes they retain the mark of the model and are intended to be destroyed. Here they are the remains of the shapes, which, in

a stage invented for the occasion, are remoulded in plaster and make the show, Morgan Courtois's installations are something of this stripping underway, a weariness of objects, that do not hesitate to complain, to give up the secret of their embarrassment: a fountain that smells the rose, the mark of bottles in the equivalent in coloured plaster of the juice they used to contain, a shirt levitating on two trestles, set in sugar and coffee, or columns which beg you to take them with you. I watch a slice of ginger floating in cloudy tea that is now stewed which we drink while talking, I think of two painted rings that are flanked on the cheeks of Paul Thek's self portrait as a waxy body and of his large tongue, very dry, coming out of his mouth, *The tomb – death of a hippie*. In addition, Morgan is talking to me about his reading *De la misère en milieu hippie* [*On misery in the hippy world*] by Ken Knabb (the text around which he conceived an exhibition with two friends) or even, he passes me the book, *L'aventure des Plantes* [*The Adventure of Plants*] by Jean-Pierre Cuny and Jean-Marie Pelt, drawn from the documentary series of the same name that used to be shown on TF1. "These silent and immobile plants, in what way do they resemble us?" We can read on the back cover. "Creating characters, not heroes, but like allegories" Morgan continues about his wish to go further towards performance. His friend Kevin (Bogey) who is present during the interview and with whom he often works in collaboration, has stood up and is handling a large circle covered in cloth while Morgan talks to me about figures fixed in salt, of rivers and debates, as many remains of a new world

# Sylvain Couzinet-Jacques

par Sandra Adam-Couralet

---

Dans le bouillonnement actuel des clichés disponibles à toute forme de manipulation et de média, Sylvain Couzinet-Jacques s'intéresse aux images sombres ou trop exposées, aux images floues, froissées, presque impossibles à décrypter. Qu'est-ce qui fait image, s'interroge-t-il ?

À son tour, il utilise le médium photographique non pas pour relater le réel, mais pour redire les stéréotypes qui le composent. Jeux de la mémoire et de l'oubli. En quoi une iconographie prévaut sur la forme - ce que Georges Didi-Huberman développe sous le nom de «survivance»? À quelles conditions une forme devient ou redevient-elle visible ?

La série des *Outstanding nominals* est une galerie de portraits anonymes d'émeutiers de Londres, extraits de fichiers policiers que l'artiste a agrandis et zoomés. Le rendu pixelisé accentue l'irréductibilité de l'image à son sujet : iconographie d'hommes «voilés», cachés, engoncés dans leurs sweats à capuches, leurs contours se confondant avec la torpeur générale d'une représentation floue, aux couleurs délavées.

Si l'artiste crée rarement d'image «originale», c'est qu'il s'agirait plutôt d'un travail de déconstruction, l'image exposée révélant sa propre impossibilité de répondre au besoin d'identifier un objet particulier. Ici le cliché semble avouer sa propre faiblesse. Et sa répétition devient démonstration de son impasse.

«Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.» Giorgio Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain ?*)

Sylvain Couzinet-Jacques invite à penser une mémoire en mouvement, en constant remodelage et interroge les modalités d'écriture de l'histoire.

Pourtant, on arrive à ce même paradoxe pour l'artiste. Ses propres images seront toujours surdéterminées, exubérantes. À cela Sylvain Couzinet-Jacques répond par la fiction. Son intention est en fait moins de dénoncer que d'exploiter les virtualités de l'image fantasmée, toujours vouée à succomber sous le point de vue. C'est cette impossibilité même qui devient le point de départ du travail de l'artiste. Comme dans *Four Seasons (Vivaldi)*, série de quatre photographies réalisées au microscope

électronique, où il a pris en photo les quatre parties d'un vinyle correspondant chacune au lieu d'inscription physique exacte sur la matière gravée du disque des quatre mouvements de Vivaldi. Le son par définition invisible est ici arbitrairement photographié, inventé en images.

Sylvain Couzinet-Jacques souligne ainsi les potentialités de fiction des images qui nous entourent, leur condition accidentée, leur impossibilité de dire mais leur capacité d'abstraction, de survie, de rêve, au-delà de tout commentaire. Il y aurait donc quelque chose de sincère à ne pas bien y voir, à exprimer l'absence.

---

In the current multiplicity of photographs currently available for any type of manipulation and media, Sylvain Couzinet-Jacques is interested in dark or over-exposed images, blurred or creased images that are almost impossible to decipher. What makes an image, he wonders ?

In turn, he uses the photographic medium, not to record reality but to repeat the stereotypes that comprise it. Games of memory and forgetfulness. How does iconography take precedence over form - what Georges Didi-Huberman develops under the title of "survival"? Under what conditions does a form appear or reappear?

The series of *Outstanding nominals* is a gallery of anonymous portraits of protestors from London, extracted from police files that the artist has enlarged and zoomed. The pixelated appearance emphasizes the irreducibility of an image to its subject: an iconography of "veiled" men, hidden, hunched within their hoodies, their contours blend with the general torpor of a blurred representation in washed out colours.

If the artist rarely creates an "original" image, his work is rather of deconstruction, the exposed image being related to the impossibility of it responding to the need to identify a specific object. Here, the photograph seems to be admitting to its own weakness. And its repetition becomes the demonstration of its limitations.

"Contemporary is he who receives full in the face a bundle of shadows that come

from their time" Giorgio Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain ?*[*What is the Contemporary?*])

Sylvain Couzinet-Jacques invites us to think of a moving memory, constantly remodelling itself and questions the methods of writing history.

Moreover, we reach this same paradox for the artist. His own images will always be overdetermined, exuberant. Sylvain Couzinet-Jacques responds to this with fiction. His intention is in fact less to report than to exploit the potentialities of the fantasized image, always destined to succumb to the point of view. It is this impossibility itself which becomes the starting point for the artist's work. Like with the *Four Seasons (Vivaldi)*, a series of four images made with an electronic microscope where he photographed a vinyl record, each photograph corresponding to the exact impressed location on the record that corresponds to Vivaldi's four movements. Sound, by definition invisible, is here arbitrarily photographed, invented in images.

Sylvain Couzinet-Jacques thus emphasises the fictional potentialities of images which surround us, their rough condition, the impossibility of telling, but their abstract capacity to survive, to dream, beyond all commentary. There could therefore be something sincere in not seeing very well there, in expressing absence.

---

Sponsor:  
Fonds de dotation Agnès b.

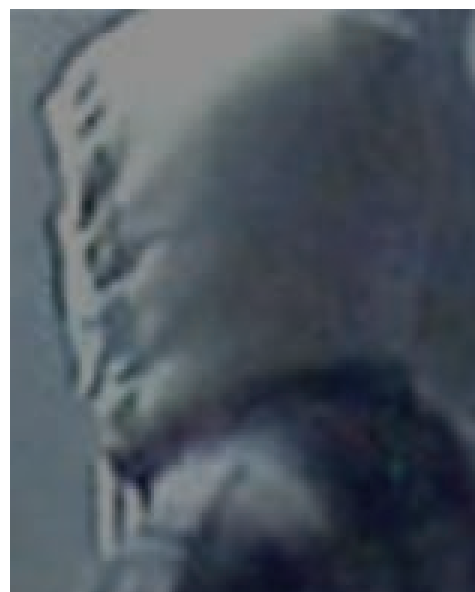
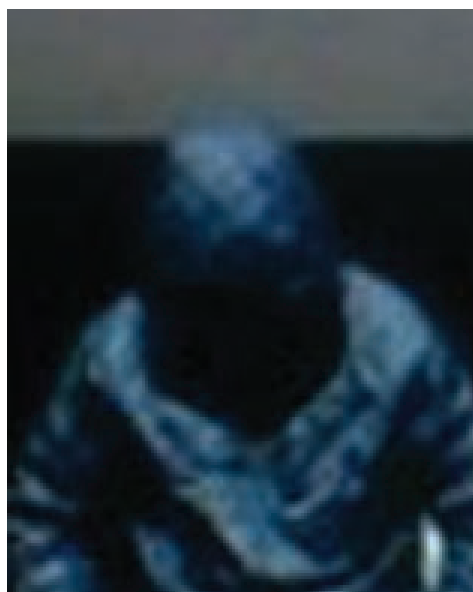
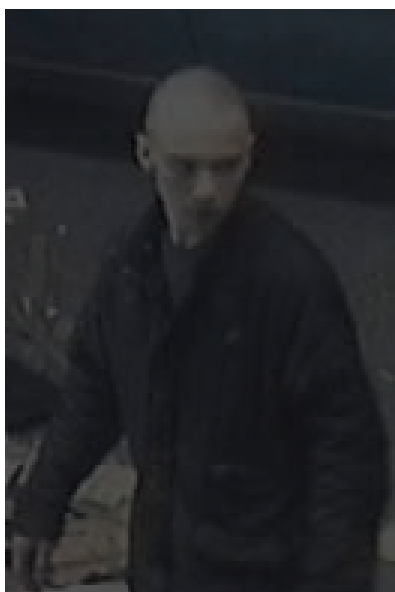


**1 – *Oustanding nominals*, 2011.**  
Tirage jet d'encre. Dimensions variables.

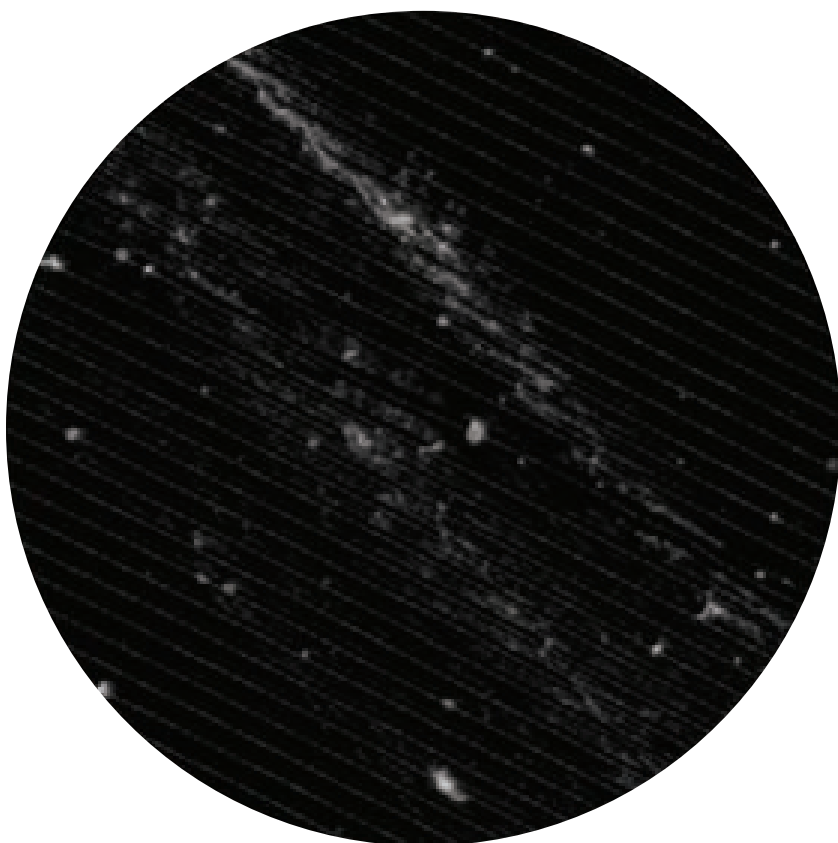
**2 – *Oustanding nominals*, 2012.**  
Tirage jet d'encre. Dimensions variables.

**3 – *Oustanding nominals*, 2012.**  
Tirage jet d'encre. Dimensions variables.

**4 – *The four seasons (Spring)*, 2012.**  
Tirage jet d'encre. Dimensions variables.



11213



14

1 – *Pittura in forma di rosa*, 2012.  
Tissus. 238 x 208 cm.  
© Photo: François Fernandez.

2 – *Autoportrait monotype*, 2008.  
Acrylique sur papier. 65 x 50 cm.  
© Photo: François Fernandez.

3 – *FWS*, 2011.  
Tissus et peinture. 30 x 30 cm.  
© Photo: François Fernandez.

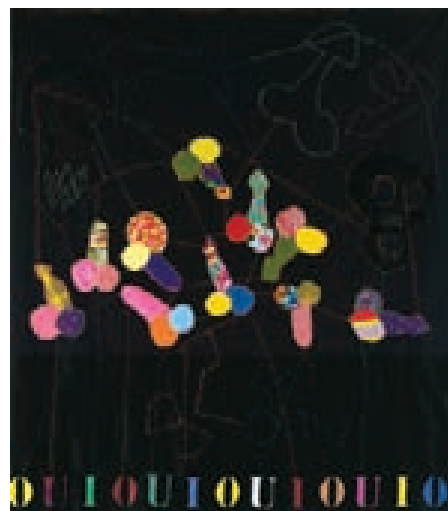
4 – *Série Flacid painting, Sexouiblack*,  
2005.  
Tissus cousus et peinture. 168 x 149 cm.  
© Photo: François Fernandez.

5 – *Série «Pénis carpet» vue exposition*  
*Villa Arson, Nice, 2002.*  
Tissus tressés. Dimensions variables.  
© Photo: Jean Brasille.

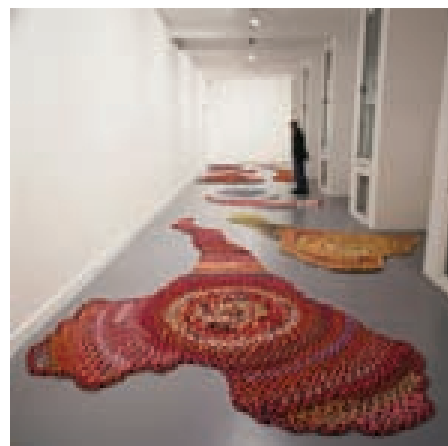
113



14



215



# Sandra D. Lecoq

par Augustin Besnier

---

Sandra D. Lecoq est peintre. Mais la couleur chez elle se tresse, se coud, se confectionne. Au pinceau se substitue l'aiguille, les bouts de tissus font de bons aplats, et quand la peinture est là, c'est pour se remplacer elle-même. Il y a des techniques qui sont aussi peu mineures que le sexe ne peut être faible. Les métiers de «bonne femme» ne rendent pas les femmes bonnes, et l'aiguille qui pique le doigt finit par l'endurcir. Si la misogynie du «grand art» motive l'artiste, c'est avec des armes d'ouvrière qu'elle lui fait face.

Sandra D. Lecoq n'est pas pour autant revancharde. Ce serait trop facile, trop machiste. Elle est joueuse, mais s'adonne à ces jeux qui vous émasculent avec douceur. Il n'y a sans doute que les petites filles pour habiller Ken en femme parce que c'est «joli». Chez l'artiste, les pénis aussi sont jolis, bariolés et chatoyants, tressés en tapis ou brodés sur couverture, mais le moelleux y confine à la mollesse, et la couture paraît suture.

De cette candeur sauvage, Sandra D. Lecoq a rapidement compris les rouages (la psychanalyse n'est jamais loin) et su les détourner (l'art est là). «La dynamique de celle qui cherche à en avoir est plus stimulante que celle de celui qui a peur de le perdre», dit-elle si bien. Que le phallus ait fini par côtoyer la tête de mort dans une série d'aquarelles (*Le vit en rose*) n'étonne pas. Éros et Thanatos, évidemment – le vouloir ou le perdre –, mais aussi tout simplement la bite et la tête, tourmentées ici par une pulsion de grossièreté, ou disons d'humanité : le doigt d'honneur est un doigt qui bande, et la Vanité le meilleur argument du cynisme.

Sandra D. Lecoq, une araignée tissant sa toile ? une Pénélope défaisant la sienne ? L'image de la femelle malicieuse était trop facile pour ne pas s'en emparer. «FEMALE WILD SOUL» placarde-t-elle à l'envi, toujours au pochoir ou cousu de fil rouge. L'effet est désarmant : la formule devient leitmotiv, ritournelle, fioriture. Les stéréotypes, si on ne veut pas les avaler, il faut savoir les tailler, les travailler, et les pulvériser.

De cette bataille douce, la mélancolie n'est jamais absente. Le travail sur papier en est le reflet le plus net, par ses titres (*Bleu poussière et rose cafard*, *Les photos de famille*) comme par ses sujets (superbe série d'auto-portraits où la figure mortuaire se noie dans l'acrylique). Mais c'est encore la paradoxe entre l'application, le temps et l'ingratitude du procédé et l'ardeur formelle de l'œuvre

qui en témoigne, comme une espèce d'acceptation de la tâche, un refus de s'offrir si facilement le luxe de la dénonciation.

Animée du désir de piquer sans (se) faire mal, de jouer la caricature sans y tomber, cette soucieuse enjouée entretient avec ses démons le même rapport qu'avec la peinture : détourné et caustique, mais humble et dévoué.

---

Sandra D. Lecoq is a painter. But colour for her art is braided, sews itself, fashions itself. The paintbrush is replaced by the needle, pieces of cloth make good solid areas, and when painting is there, it is to replace itself. There are techniques that are as little minor as a sex can be weak. The crafts of the “good wife” do not make women good, and the needle that pricks the finger ends up hardening it. If the misogyny of “great art” motivates the artist, it is with the arms of the female worker that she faces it.

Sandra D. Lecoq is not moreover vengeful. It would be too easy, too macho. She is playful, but indulges in these games that emasculate you gently. There are not only young girls for dressing Ken as a woman because it is “pretty”. In the artist, penises are also pretty, multicoloured and shimmering woven into mats or embroidered on covers, but the plush borders on softness and sewing seems to be suture.

From this savage candour, Sandra D. Lecoq has quickly understood the machinery (psychoanalysis is never far away) and has been able to divert them (art is here). “The dynamic of she who seeks to have it is more stimulating than that of who is afraid of losing it”, she says so well. That the phallus has finished by frequenting the skull in a series of watercolours *Le vit en rose* [*The living in pink*] does not surprise. Eros and Thanatos, obviously – wanting it or losing it – but also quite simply the dick and the head, tormented here by an impulse of vulgarity, or let us say, humanity: the finger salute is a finger that has a hard-on and Vanity the best argument for cynicism.

Sandra D. Lecoq, a spider spinning its web? A Penelope unravelling hers? The image of the malicious woman was too easy for it not to be seized. “Female wild soul” she placards over and over again, always stencilled or sewn with red thread. The effect is

disarming: the formula becomes a leitmotiv, a jingle, embellishment. The stereotypes, if we do not want to consume them, it is necessary to know how to cut them, work them and pulverise them.

From this gentle battle, melancholy is never absent. Work on paper is the clearest reflection of this from its titles (*Blue dust and pink depression*, *Family photos*) as by her subjects (a magnificent series of self portraits where the funerary figure is drowned in acrylic).

But this is again the paradox between the application, time and ingratitude of the process and the formal ardour of the work that evidences it, like a type of acceptance of the task, a refusal to give oneself so easily the luxury of denunciation.

Animated by the desire to prick without causing (oneself) pain, of playing the caricature without falling into it, this jolly but concerned person maintains with her demons the same relationship as with painting: devious and caustic, but humble and devoted.

# Sépand Danesh

par Christophe Donner

---

## L'emballage de la mémoire

---

Sépand Danesh peint. Son atelier est à Vincennes, au cinquième étage d'une friche industrielle qui doit dater des années cinquante, béton et courants d'air. Il peint beaucoup, tout ce qui se présente à lui, la peinture comme exercice de préhension du monde. De telle sorte qu'en entrant dans son atelier, je n'ose pas m'asseoir de peur que cette chaise ne soit l'objet d'un travail en cours, comme le chauffage à mazout, les tasses de thé, le bonzaï en train de crever, et la fille qui apparaît, écartant la couverture qui sert de porte à un ancre qui doit être leur chambre. Elle aussi, il la peint. Elle est anglaise. Elle retourne dans la chambre. Ce n'est pas vraiment elle sur les tableaux. Elle quand même. Je ne pose pas de questions. Je me fais une douce idée de la bohème contemporaine. Voyons ces toiles. Montons le chauffage. Je remarque l'expressivité des objets peints, notamment cette série de cartons. La façon de plier les cartons pour les fermer, le peintre a saisi ça, l'entrecroisement des quatre volets de la partie supérieure, et leur entrebâillement qui signale la précarité de cette fermeture ; on pourrait presque deviner ce qu'il y a dedans, au moins leur taux de remplissage. De la mémoire, dit-il. Les cartons transportent de la mémoire. N'y a-t-il que des exilés pour émettre de tels concepts ?

Tout fait œuvre dans l'atelier d'un peintre. Son égarement. Les heures lourdes, quand il ne sait pas ce qu'il peint. Plus exactement, quand il ne pense pas à ce qu'il y a derrière ce qu'il peint. La voix du désir couvre tout, et le sens enfoui des souvenirs. Peindre, écrire, il est temps de dire que l'artiste est iranien, car l'écriture de sa langue est dans les cartons, parmi les choses emportées, perdues dans les douanes, les consignes, les refuges. Peindre des cartons n'est donc pas une coquetterie, même s'il y a dans la texture, la simplicité, quelque chose de ce réalisme américain que les Français ont si savamment ignoré.

Mais cette série de cartons, ces toiles posées ici et là, tournées contre le mur, empilées, entre en résonance avec d'autres objets, présents dans l'atelier du peintre, et qui n'ont pas accompagné sa fuite, son errance. Des objets français. Il a fallu à un certain

moment ouvrir les cartons, en sortir la mémoire persane, jouet après jouet, car il était enfant, et tout ce déballage confronté à l'alphabet latin a donné lieu à une épreuve de reconnaissance, expérience unique dont la géographie de l'atelier témoigne encore aujourd'hui, et dont le Quarto de la *Recherche du temps perdu* est la pièce totémique. Le travail qui consiste à se glisser clandestinement entre les lignes fameuses, relève autant de l'acquisition, de la souscription, que de l'immixtion le roman national. En brochant à l'intérieur de sa langue d'accueil ce fil d'écriture aux déliés vétérotestamentaires, Sépand Danesh livre un secret. Il ne vaut d'être exposé que dans la mesure où ça reste de la peinture.

## The Excitement of memory

---

Sépand Danesh paints. His studio is in Vincennes, on the fifth floor of an industrial site dating probably from the 1950s, concrete and drafts. He paints a lot, everything that presents itself to him, painting as an exercise for handling the world. Whereby in entering his studio, I don't dare to sit down, afraid that the chair might be the subject of a current project, like the oil heater, the teacups, the dying bonsai and the girl who appears, pulling away the cover that serves as a door to a den which must be their bedroom. She too, he paints her. She is English. She returns to the bedroom. It is not really her on the paintings. But her all the same. I do not ask questions. I get a sweet idea of contemporary bohemia. Let us look at these canvases. Turn up the heating. I notice the expressivity of the painted objects, in particular the series of boxes. The way the boxes are folded to be closed, the painter has seized this, the interplay of four flaps on the upper part and their gaps which shows the precariousness of this closing; we could almost guess what is inside, at least how full they are. Memory, he says.

The boxes transport memory. Are there not only the exiled to produce such concepts? Everything becomes a work in the studio of a painter. His distraction. The long hours when he doesn't know what he is painting. More precisely, when he doesn't think about what is behind what he is painting. The voice of

desire covers all and the hidden meaning of memories. To paint, write, it is time to say that the artist is Iranian, because the writing of his language is in the boxes, among the things brought, lost at customs, left luggage offices, refuges. To paint boxes is therefore not vanity, even if in the texture and simplicity there is something of American realism that the French have so skilfully ignored. But this series of boxes, these canvases placed here and there, turned against the wall, piled up, resonates with other objects that are present in the painters studio, and which did not accompany his escape, his wandering. French objects. At a certain time, the boxes had to be opened, the Persian memory taken out, toy after toy, because he was a child, and all this unpacking confronted with the Latin alphabet led to a test of recognition, a unique experience which the studio's geography still shows signs of today, of which the Quarto of *In Search of Lost Time* is the totem. The work that consists of sliding surreptitiously between the famous lines is as much acquisition, subscription as it is interference in the national novel.

By embroidering inside his host language this thread of writing made up of Old Testament hairlines, Sépand Danesh delivers a secret. It is to be exhibited only to the extent that it remains painting.

1 – *Migration*, 2012.  
Pigment à la colle sur toile. 46 x 55 cm.

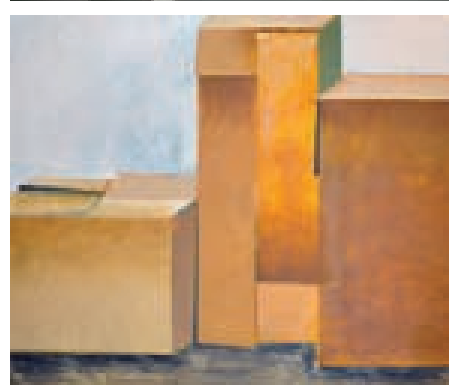
2 – *Ombre de mémoire* (Détail), 2011.  
Stylo sur papier. Dimensions variables.

3 – *Ombre de mémoire*, 2011.  
Stylo sur papier. Dimensions variables.

4 – *Migration en trois temps*, 2012.  
Pigment à la colle sur toile. 46 x 55 cm.



113



214

1 – *Dharavi Orchestra* (Détail), 2013.  
Vidéo, son.

2 – *Video Orchestra*, 2012.  
Installation vidéo.

3 – *Lisboa Orchestra*, 2012.  
Vidéo, son.

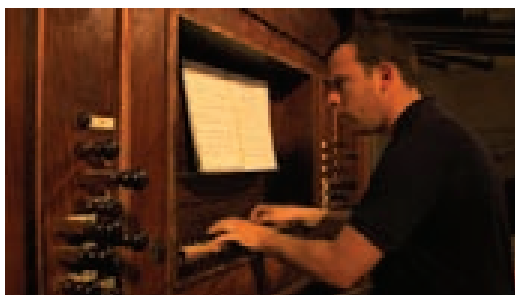
4 – *Lisboa Orchestra*, 2012.  
Vidéo, son.

---

11



213



14



# Guillaume Delaperriere

par Augustin Besnier

---

Guillaume Delaperriere étend à la vidéo ce que les DJ font avec les vinyles. Dans la mouvance du *sampling* («échantillonnage»), qui consiste à réemployer des motifs sonores dans de nouvelles productions, ses films sont des compositions musicales à part entière. Ce n'est pas pour autant négliger les enjeux du montage que de remixer des extraits audiovisuels : qu'il soit harmonique ou atonal, synchronique ou anachronique, le mixage est toujours affaire de mixité, de coïncidence et de métissage. Le cinéma le sait bien, le sampleur aussi, Guillaume Delaperriere d'autant plus.

Son rapport à l'image a toutefois évolué. Alors que les premières productions (issues du projet *Giovanni Sample*) recyclaient des *found footages* – des «images trouvées», autrement dit déjà filmées –, les plus récentes (*Lisboa Orchestra*, et bientôt *Paris Orchestra*), incluent le filmage dans le processus. Si cette étape est nouvelle, Guillaume Delaperriere la connaît bien : il a déjà eu l'occasion de réaliser deux clips pour Air et un documentaire sur le groupe Phoenix.

Le besoin de filmer ses propres échantillons accompagne chez lui une volonté croissante d'écriture : il s'agit à la fois de traduire des moments vécus et de tresser ensemble des liens sonores aux événements, aux lieux et aux individus. De pirate sédentaire, à l'affût des images que la télé, les DVD et Internet lui offraient, Guillaume Delaperriere devint peu à peu explorateur nomade, s'inspirant de ses errances pour raconter des histoires tant musicales que visuelles.

Le vidéaste se joint donc au compositeur, mais les sons restent guides, souvenirs et matériaux. «L'image permet la concentration, le son fait voyager», souligne-t-il. Pas d'effets visuels ni de plans de coupe, la source sonore dirige autant le cadre que le montage et est choisie pour sa force narrative ou émotive. L'intention n'est pas de tomber dans le reportage ni dans l'album de voyage, mais de revisiter l'espace et le temps par une réorchestration des tonalités du monde, que Guillaume Delaperriere aspire de plus en plus à restituer sous forme d'installations-performances.

À l'heure où nombre de concepts s'épuisent à traduire les idées de mixage (zapping, mondialisation, world music, etc.), peu de pratiques les expérimentent avec subtilité, sans viser à les dénoncer ou à les précipiter. La finesse de Guillaume Delaperriere, qui se

prête au jeu de mettre à l'unisson, ou plutôt au tempo, les époques, les hommes et les cultures, est de ne jamais chercher à confondre leurs images. Ce que le rythme a de fédérateur et en même temps d'astreignant se heurte constamment chez lui à la partition du montage. Nul syncrétisme abusif, donc, mais la communication incroyable des sons par le choc des images. Ne manque plus que notre propre mouvement pour la faire résonner...

---

Guillaume Delaperriere extends to video what DJs do with vinyl records. In the sampling sphere of influence, which consists of reusing sound motifs in new productions, his films are musical compositions in their own right.

This is not for all that to neglect the challenges of editing as remixing audiovisual extracts: whether it is harmonious or atonal, synchronic or anachronistic, mixing is always an affair of diversity, of coincidence and crossbreeding. Cinema knows it well, the sampler too, Guillaume Delaperriere all the more.

His relationship with the image has however evolved. While the first productions (from the *Giovanni Sample* project) recycled *found footage* – “found images”, in other words, already filmed – the most recent (*Lisboa Orchestra*, and soon, *Paris Orchestra*) include filming in the process. If this stage is new, Guillaume Delaperriere knows it well: he has already had the occasion to make two videos for Air and a documentary on the group Phoenix.

The need to film his own samples accompanies in him a growing desire to write: it is both translating moments experienced and weaving together sound connections to events, to places and individuals. From a sedentary pirate, on the lookout for images that television, DVDs and the Internet offered him, Guillaume Delaperriere has little by little become a nomadic explorer, drawing inspiration from his wanderings to narrate stories that are as musical as they are visual. The filmmaker hence joins the composer, but the sounds remain the guides, memories and materials. “The image allows concentration, the sound makes one travel,” he emphasizes. No visual effects or cutting planes, the sound source directs the frame as much as the

editing and is chosen for its narrative or emotional power. The intention is not to fall into reporting or into a travel album, but to revisit space and time by a re-orchestration of the tones of the world, that Guillaume Delaperriere aspires more and more to restore in the form of installations-performances.

At a time when numerous concepts are exhausted in translating ideas of mixing (zapping, globalisation, world music, etc.), few practices are experimenting with them with subtlety, without aiming to expose or to accelerate them. The sensitivity of Guillaume Delaperriere, who lends himself to putting in harmony, or rather in time, epochs, men and cultures, is never to seek to confuse their images. What rhythm has that is unifying and at the same time demands constantly clashes in him with the sheet music of the editing. No excessive syncretism, therefore, but rather, the incredible communication of sounds by the collision of images

All that is missing is our own movement to make it resonate....

# Hélène Deléan

par Julie Portier

---

Lorsqu'Hélène Deléan part à Sarajevo pour y mener un projet documentaire, elle en revient avec des images sans valeur de témoignage où priment le raffinement de la composition et des accords chromatiques. Elles sont captées dans le hors champ des événements, privilégiant les lieux désertés et en esquivant la figure humaine. C'est là où la réalité sociopolitique était la plus visible que son enregistrement se révélait crûment inefficace. L'ambition réaliste de la représentation se voit inévitablement trahie par les stigmates de la mise en scène, minée par de fortuits embrayeurs de fictions, dont la documentariste ravisée a choisi de prendre son parti. Dès lors son approche du réel scrute les endroits par lesquels s'y infiltrent les récits puis désosse le mécanisme qui les fait fonctionner, pour n'en garder que les charnières. Cela donne une expérience héritée du cinéma discrédité (terme inventé par Isidore Isou pour qualifier le principe de montage basé sur la dissociation de l'image et de la bande-son, inauguré en 1951 avec le *Traité de bave et d'éternité*) : sa vidéo *Georges Besse, un dirigeant français* (réalisée en collaboration avec Antoine Stevenot, 2011), plaque la lecture sous-titrée d'une biographie Wikipédia sur l'image filmée caméra au poing d'un pavillon de banlieue anonyme. C'est dans l'écart entre deux descriptions sans qualité du réel que surgit l'intuition d'une fiction. Le projet de film mené lors d'une résidence en milieu scolaire sera l'occasion de mettre en question toutes les décisions qui incombent au réalisateur : le scénario, les dialogues, les personnages, la direction d'acteurs, le décor, le jeu. *Peuple jeune* est une suite de saynètes écrites par les enfants s'inspirant de leurs dessins animés favoris. L'intrigue est réduite à son minimum – un déplacement, une rencontre –, les gestes sont exécutés au ralenti et la bande son est muette, tandis que l'intérieur identifiable d'une école primaire, où les couleurs sucrées aux murs tentent de déguiser l'austérité du bâtiment, fait décor. Les multiples figures d'inversion et de décalage – les jeux de la cour de récréation importés sous le toit de l'école, le film d'action lent, le spectateur acteur, la bagarre silencieuse – produisent un effet déréalisant et un spectacle poétique tout en disséquant les conventions du film autant que les codes qui régissent les espaces dissociés de l'école et des loisirs enfantins, ou la manière dont la violence y est canalisée.

Une autre expérience a été décisive en amont du dispositif spécialement créé pour Montrouge, celle menée au sein du groupe d'artistes *d. s* (avec Zoé de Soumagnat, Guillaume Musset, Anafaia Supico) qui réalise collectivement un feuilleton (*Les détectives sauvages*) dont la première saison a pris le cadre de l'exposition comme studio de tournage. Les événements advenus pendant la durée de l'exposition, programmés ou non et plus ou moins contrôlables, en composaient le scénario, ce dernier impliquant nécessairement le public. Pour le film *Coco Brand*, l'artiste expérimente l'écriture d'une intrigue amoureuse, la narration empruntant son texte à la chanson de Maxence dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, tandis que la parole des personnages serait endossée par une performance chorégraphique. Dans l'espace d'exposition conçu comme un plateau de cinéma ou un laboratoire, plusieurs éléments disséminent des preuves de la fiction dans le réel tout en semant le doute sur leur distinction et la véracité de ce qui se passe devant et derrière l'écran.

---

When Hélène Deléan left for Sarajevo to work on a documentary project, she came back with images that had no value as evidence of events there, where the composition's refinement and colour harmonies took precedence. They were taken outside the range of the events, prioritising deserted areas and dodging the human figure. It is where the socio-political reality was the most visible that her recording proved to be cruelly inefficient. The realist ambition of representation saw itself inevitably betrayed by the stigmata of staging, undermined by fortuitous shifters of fictions, who the documentary maker, who had changed her mind, chose to defend. From then on her approach to the scrutinized real and the places by which narratives infiltrate then debone the mechanism that makes them work, to retain only their hinges. This gives an experience inherited from discrepant cinema (a word invented by Isidore Isou to describe the principles of editing based on the disassociation of image and sound track initiated in 1951 with the *Traité de bave et d'éternité* [*Treatise of drool and eternity*]): her video *Georges Besse, un dirigeant français* [Beorges Besse, a

French manager] (made in collaboration with Antoine Stevenot, 2011), a subtitle reading plaque of a Wikipedia biography on the image of an anonymous suburban house filmed with a hand held camera. It is in the gap between two descriptions without any quality of the real that the intuition of a fiction emerges. The film project worked on during a residence in a school context would be the occasion to question all the decisions that are the film director's responsibility: the script, dialogues, characters, directing the actors, décor, acting. *Peuple Jeune* [*Young People*] is a series of skits written by children drawing inspiration from their favourite cartoons. The intrigue is reduced to a minimum – a move, an encounter – the gestures are executed in slow motion and the sound track is silent, while the identifiable interior of a primary school, where the sweet colours of the walls try to disguise the building's austerity, is the scenery. The multiple figures of diversion and lag – the playground games imported under the school's roof, the slow action movie, the spectator actor, the silent fight – produce a derealizing effect and a poetic spectacle while dissecting the conventions of film as much as the codes that govern the spaces separated from the school and childhood pastimes, or the manner in which violence is channelled there. Another experiment, decisive ahead of the device specially created for Montrouge, was led within a group of artists, *d.s.* (with Zoé de Soumagnat, Guillaume Musset, Anafaia Supico) who collectively make a series (*Les détectives sauvages* [*the Wild Detectives*]) whose first season took the exhibition's context as recording studio. Events that took place during the exhibition, whether they were scheduled or not, more or less controllable, made up the script which necessarily involved the public. For the film *Coco Brand*, the artist experiments with writing a romantic plot, the narration borrows its text from the song by Maxence in *Les Demoiselles de Rochefort* by Jacques Demy, while the characters' speech would be backed up by a choreographic performance. In the exhibition area designed as a film set or a laboratory, several elements disseminate the proof of the fiction in the real while spreading doubt on the distinction between them and the veracity of what is happening in front of and behind the screen.



1 – *Coco Brand*, 2013.

Vidéo. 2 min. 58 sec.

2 – *Grbvica*, 2010.

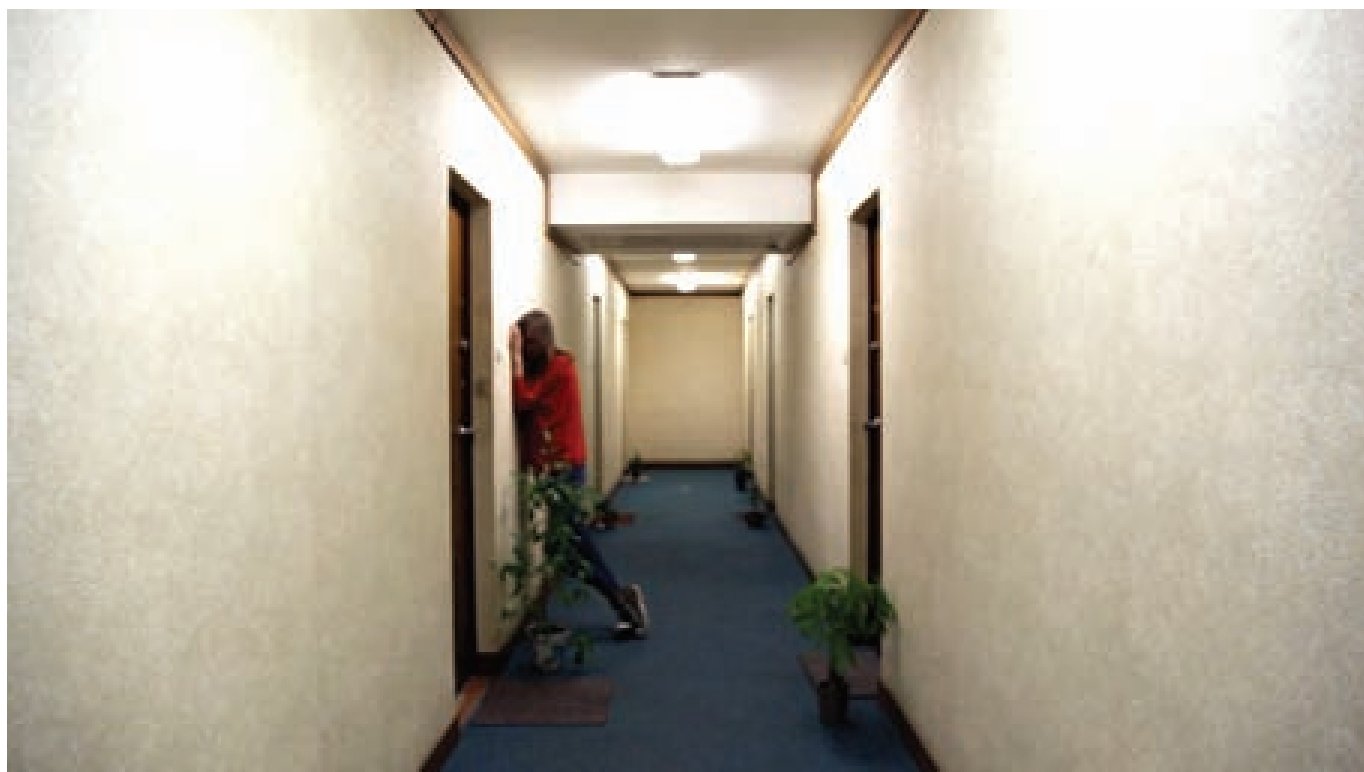
95 x 110 cm. Photographie c-print,  
contrecollée sur dibond.

3 – *Peuple Jeune*, 2012.

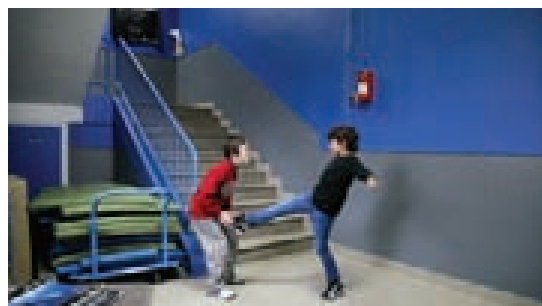
Vidéo. 3 min. 37 sec.

4 – *Coco Brand*, 2013.

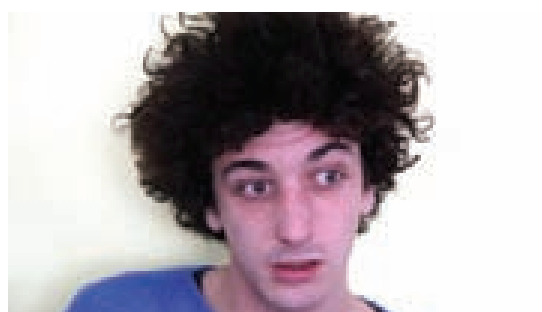
Vidéo. 2 min. 58 sec.



11



213



14

**1 – Objets, 2012.**  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

**2 – Objet, 2013.**  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

**3 – Sans titre, 2012.**  
Huile sur toile. 195 x 130 cm.

**4 – Sans titre, 2012.**  
Huile sur toile. 195 x 130 cm.

**5 – Objet, 2012.**  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

112



31415



# Mathilde Denize

par Romain Torri

---

«L'intuition hâtive est une des composantes principales de mon travail». Mathilde Denize Voilà une profession de foi qui en dit long sur le travail de Mathilde Denize. D'ailleurs quand nous nous sommes rencontrés pour la première fois, il était difficile pour cette jeune artiste de 27 ans de désigner un autre *modus operandi* pour expliquer son œuvre. Nous avons donc «circonvolutionnés» pendant près de vingt minutes sans que ni l'un ni l'autre ne trouvions une réponse satisfaisante à la question : «Comment en suis-je arrivée là ?»

L'affirmation selon laquelle sa propre intuition justifiait à elle seule son travail de peinture ou de sculpture me laissait plus que perplexe. Était-ce l'expression d'une certitude qui lui accordait autant de confiance dans son processus créatif ? Ou bien au contraire, l'aveux d'un désarroi total sur le cheminement de pensée qui présidait à la nature de ses objets ?

Pour savoir s'il existait un ressort psychologique ou même scientifique à cet argument, je décidais de m'en remettre à la définition de Wikipédia.

«L'intuition semble être un mode de connaissance immédiat, préalable à la raison... Elle peut être classée dans la catégorie des processus subliminaux... Elle prend la forme d'un sentiment d'évidence quant à la vérité ou la fausseté d'une proposition, dont l'assurance est d'autant plus remarquable qu'il est souvent difficile d'en défendre la pertinence autrement que par des arguments circulaires.»

Plus loin, le même article nous rappelle que pour Descartes «l'intuition est la connaissance immédiate et certaine de la vérité d'une idée par sa nécessité intrinsèque...» Ça se corse ! Y aurait-il vraiment une nécessité qui induirait le rapprochement de tels et tels objets entre eux dans la pratique de Mathilde Denize ?

Après des études aux beaux-arts de Paris dans l'atelier de Djamel Tatah, Mathilde Denize, parallèlement à son travail de peinture, se concentre sur ses sculptures. Elle procède par assemblage, addition, construction, frottement, pliage, pillage, collage d'objets variés, dans une économie de moyen proche de certains artistes de l'Art Brut des années soixante.

Il y a une forme de boulimie d'action chez Mathilde Denize, à l'image de son *Almanach* qui passe en revue de petits amalgames,

constructions hétéroclites, empruntant au vocabulaire dadaïste la liberté de faire ce qui lui plaît.

Il est étonnant de constater à quel point elle aime se répandre, se donner sans bride. «Je ne suis que décisions rapides, bonnes ou mauvaises, peu importe» dit-elle. Cette propension à se livrer sans fard, si ce n'est par l'emploi de l'échelle réduite qu'elle applique à ses sculptures, nous indique que nous avons à faire à une artiste un tant soit peu déterminée. Pourtant, derrière l'appareillage de générosité, la possibilité d'abondance, l'ensemble n'est pas un démenti de pudeur. Plus nous tentons de lire ces œuvres les unes après les autres, moins leur sujet nous paraît évident.

C'est alors que je réalisais que la nécessité dont pouvait se départir Mathilde Denize ne s'appliquait pas auxdits objets mais plutôt à l'artiste elle-même. L'intuition qui servait de moteur à Mathilde était en réalité LE sujet de ses divagations esthétiques.

Plutôt que de considérer les parties, il fallait mieux apprécier le Tout et enfin réaliser qu'elle n'exprimait que son rapport à sa condition d'artiste.

---

“Hasty intuition is one of the main components of my work”, Mathilde Denize Here is a profession of faith that says much about the work of Mathilde Denize. Moreover, when we met for the first time, it was hard for this young artist of 27 years to name another *modus operandi* to explain her work. We therefore “circonvoluted” for nearly twenty minutes, without either one finding a satisfactory response to the question “How did I get there?”

The statement according to which her own intuition alone justified her painting or sculpture work left me more than puzzled. Was it the expression of a certainty that granted her so much confidence in her creative process? Or on the contrary, the confession of total confusion about the route of thought that presided over the nature of her objects?

To know whether there is psychological or even scientific relevance to this argument, I decided to return to the Wikipedia definition. “Intuition seems to be a mode of immediate knowledge prior to reason... It can be classified among the subliminal processes...it takes

the form of a feeling of evidence as regards the truth or falsity of a proposal, whose assurance is all the more remarkable that it is often hard to defend its pertinence otherwise than by circular arguments.”

Further, the same article reminds that for Descartes, “intuition is the immediate and certain knowledge of the truth of an idea by its intrinsic necessity.”

The plot thickens! Would there really be a need that would induce the comparison of such trinkets and others among them in Mathilde Denize's process?

After studying at the Paris art college in the studio of Djamel Tatah, Mathilde Denize left painting aside to devote herself more to sculpture.

She now proceeds through assemblage, addition, construction, rubbing, folding, pillaging, collage of varied objects with an economy of means close to certain artists of the Art Brut of the 1960s.

There is a type of bulimia of action in Mathilde Denize, like her *almanac* which goes through small amalgams that borrow from the Dadaist vocabulary of freedom to do what one pleases.

It is surprising to note to what point she likes to spread, to give herself without restraint. “I am nothing but rapid decisions, whether good or bad, it is irrelevant,” she says. This propensity to engage in an undisguised manner, if it is not by the use of the reduced scale that she applies to her sculptures, indicates to us that we are dealing with an artist who is a little bit determined. Moreover, behind the apparatus of generosity, the possibility of abundance, the whole is not a denial of modesty. The more we try to read these works one after the other, the less their subject seems obvious.

It is then that I realised that the necessity of which Mathilde Denize could dispose did not apply to the said objects, but rather to the artist herself. The intuition that served as the motor for Mathilde was in reality THE subject of her aesthetic ramblings.

Rather than considering the parts, the Whole should have been appreciated to finally realise that she was expressing only her relationship with the position of an artist.

# Charlotte Develter

par Damien Airault

---

Proposer une œuvre légère, sans pathos flagrant, sans codes directement reconnaissables, est un défi : le spectateur semble déjà tout connaître et le dialogue avec lui doit être une succession ininterrompue de surprises.

Il reste par ailleurs difficile de se repérer dans la peinture abstraite contemporaine : les écoles se croisent, les influences se mélangent, mais surtout, il faut le dire, la critique a pris un sérieux retard, comme déboussolée par des pratiques dont la liberté, vis-à-vis des formats, des sujets, des matériaux, n'a jamais été autant revendiquée. Déboussolée aussi car prise au piège de son propre vocabulaire, dont il faudrait un jour repenser les tenants.

Il y a un défi, donc, de peindre et un défi non moins considérable de parler de peinture aujourd'hui.

Charlotte Develter a déjà bien compris que la peinture n'est plus seulement une histoire d'héroïsme (le peintre, seul, triturant la matière ou mettant en forme ses visions), ni de grandes révolutions formelles ou conceptuelles. La peinture, en effet, doit d'abord s'inscrire dans une complexité et dans un jeu, pour ne plus être une image d'un monde extérieur ou intérieur, mais faire partie de la réalité de plain-pied, en proposant un objet aussi sophistiqué, paradoxal, que tout ce que nous sommes et nous entoure. Cette complexité est bien celle de l'individu et d'un contexte, où la peinture se retrouve associée à un artisanat d'art, pour ne pas dire le fer de lance d'une certaine économie du luxe ; complexité de l'auteur aussi qui verra dans les fragments, les superpositions, les distances, les confrontations de matière, les ombres, l'énoncé d'une sorte de vocabulaire métaphysique personnel, lequel ne sera valide que s'il contient quelques onces d'autodérision, d'intuition et d'obstination.

Loin des charabias pseudo-romantiques et nombrilistes, loin des gags aussi, la peinture de Charlotte Develter transcrit alors un caractère en retenue, où chaque geste vaut autant comme pensée, comme image du geste, que comme expression brute. La pensée vient après le geste, mais, pour le spectateur, la représentation de l'image a remplacé l'image elle-même.

Cela n'empêche pas la forme concrète et un humour franc éloigné des ironies faciles, des chausse-trappes de l'installation post-moderne. Car les critères de sincérité et d'authenticité sont toujours utilisables, et ils

prennent maintenant en compte la séparation, c'est-à-dire le caractère composite de chaque chose. L'œuvre possède de multiples facettes, et elle n'est pas pour autant à double tranchant.

Car est-il ici nécessaire de rappeler que l'art est l'endroit des convictions et des positions, mais qu'il est aussi l'espace du doute et des affirmations paradoxales ? En suivant cela, les travaux de Charlotte Develter montrent les étapes d'une recherche, d'une creusée dans ce qu'est un médium, et dans ce qui, peut-être, nous constitue et nous façonne.

---

To offer work that is light without any obvious pathos, any directly recognisable codes, is a challenge: the viewer already seems to know everything and dialogue with him or her must be an uninterrupted succession of surprises.

Furthermore, it is difficult to find one's bearings in contemporary abstract painting: the schools intermingle, influences are mixed, but especially, it must be said, criticism has been left seriously behind, as if it were disoriented by practices whose freedom, with respect to formats, subjects, materials, has never been defended so strongly. Disoriented too because trapped within its own vocabulary, whose supports will have to be rethought some day.

There exists therefore a challenge to paint, and a no less considerable challenge to talk about painting today.

Charlotte Develter has already fully understood that painting is no longer only a history of heroism (the painter, alone, tweaking the materials or giving form to her visions), nor great formal or conceptual revolutions. Painting indeed, must first of all fit into a great complexity and into a game so as not to be an image any more of an external or internal world, but rather take part fully in reality by offering an object that is as sophisticated, paradoxical as all of what we are and that which surrounds us. This complexity is truly that of the individual and of a context where painting finds itself being associated with a craft of art making, not to say the spearhead of a certain luxury economy, complexity of the author as well who will see superpositions, distances, confrontations of materials, shadows, the enunciation

of a certain personal metaphysical vocabulary which will only be valid if it contains a few ounces of self-deprecation, intuition and stubbornness.

Far from pseudo-romantic and self-indulgent gibberish, far too from gags, Charlotte Develter's paintings thus transcribe a restrained character where each gesture has equal value as thought, as an image of the gesture, as raw expression. The thought comes after the gesture, but, for the viewer, the depiction of the image has replaced the image itself.

This does not prevent the concrete form and a frank humour far from the facile ironies of the pitfalls of post-modern installations.

Since the criteria of sincerity and authenticity are always useable, and they now take into account separation, that is, the composite character of each thing. The work possesses multiple facets and it is not, for all of that, double-edged.

Because is it here necessary to remember that art is the place of convictions and positions, but is it also the space of doubt and paradoxical affirmations? By following this, the production of Charlotte Develter shows the states of a search, an excavation in what is a medium and what perhaps constitutes and makes us.

**1 – No Title, 2012.**

Collage, acrylique, peinture à l'huile, peinture en spray et laque sur toile. 250 x 200 cm.  
© Photo: Dominic Tschudin.

**2 – Forget the Title IV, (The Indian Dance), 2013.**

Collage, acrylique, peinture à l'huile, peinture en spray et laque sur toile. 135 x 110 cm.  
© Photo: Dominic Tschudin.

**3 – Forget the Title I, (The Ancient Lake), 2012.**

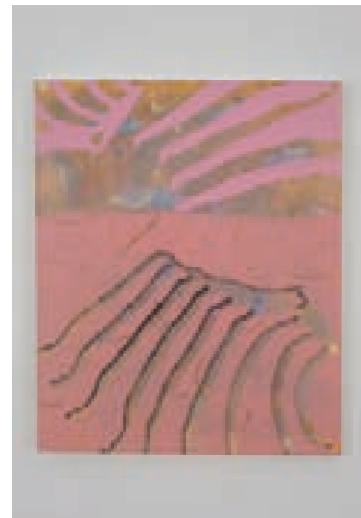
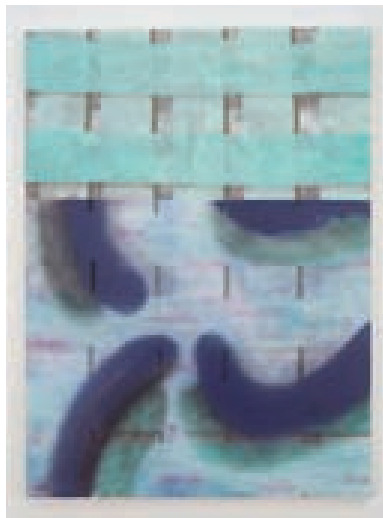
Collage, peinture à l'huile, laque, peinture en spray sur toile. 60 x 45 cm.  
© Photo: Dominic Tschudin.

**4 – Forget the Title II, (The Beast's Bones), 2013.**

Collage, peinture à l'huile, laque, acrylique sur toile. 60 x 45 cm.  
© Photo: Dominic Tschudin.



113



214

**1 – Tournage de *Hardstyle Lover*, 2011.**

Arnaud et Anthony alias The Tun3r.

5 min. 22 sec.

**2 – Repérage pour le tournage de**

***BODYLOVE*, 2013.**

Nicolas alias le Snake.

**3 – Tournage de *Habib/Kelly/Émilie*,**

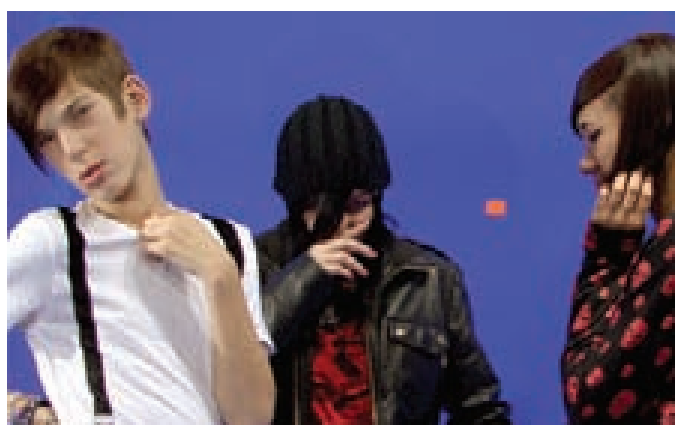
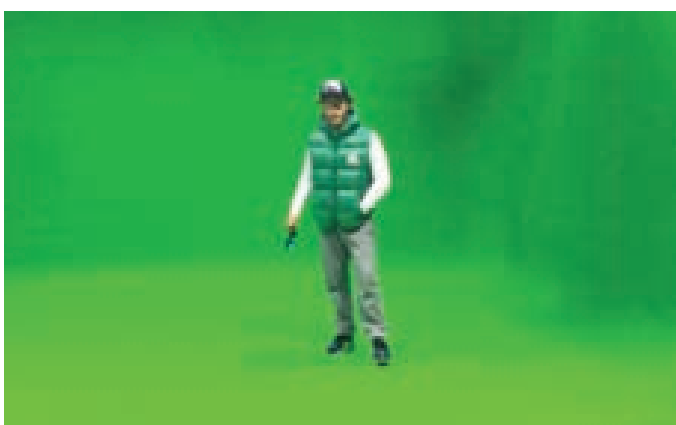
2010.

Habib, Émilie et Kelly. 11 min.

11



213



# Arnaud Dezoteux

par Julien Fronsacq

---

## *Ich bin nich' ichi* [Je ne suis pas moi] Tokio Hotel

---

Depuis 2009, Arnaud Dezoteux a recours aux procédés d'incrustations qui consistent à filmer une personne dans un studio dont le fond monochrome indéterminé facilite l'inscription postérieure de cette personne dans un décor. La référence, volontairement abusive, à BMPT est pourtant éclairante : la peinture était le moyen de révéler le contexte qui la rendait visible. Chez Dezoteux, l'emploi récurrent du fond vidéo monochrome affranchit le sujet représenté de son contexte pour révéler la construction identitaire qu'élabore ce sujet, cet individu.

Habib/Kelly/Émilie(2010) trois jeunes emos filmés dans un studio pendant de longues heures ont très vite oublié la présence de la caméra pour rendre leur désœuvrement de plus en plus tangible. *Hardstyle Lover* présentant Anthony Lamarre alias The Tun3r en plein tournage d'un clip de musique « Jumpstyle » résulte de plusieurs heures d'enregistrement. G-COACH présente une séance réelle ou fictive de formation de l'art de séduire. Sagit-il d'une session de développement personnel ou une parodie d'une télé-réalité (un qualificatif bien paradoxale.)? Dezoteux n'investit pas pour autant ces œuvres d'une dialectique visant à révéler le réel. *Habib/Kelly/Émilie, Hardstyle Lover*(2011) et *G-COACH* (2012) procèdent de circonstances narratives oscillant entre réalité et fiction en écho aux pratiques sociales des sujets filmés.

Habib, Kelly et Émilie sont à l'image de la culture dont ils arborent les attributs. Une attitude rock dont la sophistication ne saurait protéger ces stéréotypes alternatifs des accessoires fluo. La culture emo, d'abord musicale, dont les fers de lance, notamment le groupe Tokio Hotel, ont oublié les origines *underground* du mouvement au point de ne conserver du groupe Minor Threat que les bretelles. Dezoteux admet que le Jumpstyle et le Emo ont en commun d'être des pratiques culturelles de masse dérivées de cultures originellement *underground* dont elles se sont progressivement coupées. Mais l'artiste avoue une certaine empathie pour les

personnes qu'ils exposent à sa caméra. Cinquante ans après Adorno, Dezoteux ne cherche pas à perfectionner l'industrie culturelle de masse ou à en émanciper ses spectateurs. Découvrant les productions The Tun3r sur Internet, voie par laquelle le musicien n'a de cesse de diffuser ses instants dansés dans la cuisine qu'ils augmentent de nombreux effets visuels, Dezoteux découvre leurs usages communs de certains logiciels de production. Dezoteux avait bien envisagé de projeter Habib, Kelly et Émilie dans différents environnements 3D qu'ils avaient si soigneusement façonnés. Au fil de la journée de tournage en studio Dezoteux a préféré s'affranchir des décors et de toute narration pour révéler la façon dont ces personnes revêtent d'heure en heure successivement différents rôles.

## *Ich bin nich' ichi* [I am not myself] Tokio Hotel

---

Since 2009, Arnaud Dezoteux has used inlay processes which consist of filming a person in a studio whose indeterminate monochrome background facilitates the subsequent insertion of this person in a decor. The voluntarily improper reference to BMPT is illuminating: painting was the means for revealing the context that made it visible. In Dezoteux, the recurrent use of a monochrome video background frees the subject depicted from its context to reveal the construction of identity that this subject, this individual develops.

*Habib/Kelly/Émilie*(2010) three young emos filmed in a studio over long hours, very quickly forgot the presence of the video camera to make their idleness more and more tangible. *Hardstyle Lover* presenting Anthony Lamarre alias The Tun3r in the midst of filming a music video, *Jumpstyle*, the result of several hours recording. G-COACH presents a real or fictive training session in the art of seduction. Is it a real personal development session or a parody of a reality television programme (a truly paradoxical qualifier). Arnaud Dezoteux does not invest for as much his works with a dialectic aiming to reveal the real. *Habib/Kelly/Émilie, Hardstyle Lover*(2011) and *G-COACH*(2012)

proceed from narrative circumstances that swing between reality and fiction echoing the social practices of the filmed subjects.

Habib, Kelly and Émilie are the image of the culture whose attributes they feature. A rock attitude whose sophistication cannot protect the alternative stereotypes of fluorescent accessories. Emo culture, initially musical, whose spearheads, in particular the group Tokio Hotel, have forgotten the *underground* origins of the movement to the extent of retaining only the frame. Arnaud Dezoteux admits that Jumpstyle and Emo have in common that they are mass culture practices derived from originally *underground* cultures from which they gradually cut themselves off. But the artist admits to certain empathy for people he exposes to his video camera. Fifty years after Adorno, Arnaud Dezoteux does not try to perfect the mass culture industry nor to emancipate its spectators. Discovering the productions of The Tun3r on the Internet, a route by which the musician has consistently distributed his instants of dancing in the kitchen to which he adds numerous visual effects, Arnaud Dezoteux discovers their common use of some production software. Arnaud Dezoteux had in fact considered projecting Habib, Kelly and Émilie in certain different 3D environments that he had so carefully shaped. Over the course of a day of filming in a studio, Arnaud Dezoteux preferred to free himself from the decors and from all narrative to reveal the manner in which these people had taken on different roles from hour to hour.

# Amélie Dubois

par Sandra Adam-Couralet

Avant tout, Amélie Dubois répertorie, archive et décortique les lois du langage, s'attachant à leur codification et aux règles de composition. Livres, peintures, logiciels informatiques, le répertoire des formes auxquelles elle s'attaque est vaste. Toute figure suppose un système sous-jacent et une étude des conditions de sa possibilité.

## Des mots et des choses.

Inspirée des pratiques de l'OuLiPo, Amélie Dubois s'attache alors aux potentialités révélées des états du langage, pour ensuite les tordre, les décliner, en quelque sorte les interroger, selon de nouvelles contraintes. Ainsi, avec sa *Machine à composer des livres*, elle matérialise la machine productrice de langage imaginée par Jonathan Swift dans le « Voyage à Laputa » des *Voyages de Gulliver* (1726). Cette machine est constituée d'environ 400 cubes, sur lesquels sont placés des mots, que l'on pourrait tourner à l'aide de manivelles, permettant l'alignement de termes et la formulation mécanique de phrases. Matérialisation figée de l'invention de Swift, puisque les manivelles ne peuvent pas être manipulées, Amélie Dubois en fait une « machine célibataire », comme Duchamp l'a défini avec *Le Grand Verre*, c'est-à-dire qu'elle n'existe qu'en tant que dispositif. Le protocole reste donc vain, jamais rentable, mais devient abstrait, sculpture, paradoxalement producteur d'une infinité de sens.

*Espace conversatif* est une autre illustration des conceptions Oulipiennes sur la littérature transformationnelle, inspiré aussi par les recherches de Burroughs et Gysin sur la fragmentation et l'éclatement du texte.

Il s'agit d'un ensemble de 52 pages et de 25 pistes audio, traces d'une installation antérieure de l'artiste qui offrait un environnement permettant de simuler et d'analyser un processus génératif de textes. Quatre micros enregistraient le bruit ambiant ensuite analysé par un programme informatique qui en faisait à la fois la retranscription graphique (tapuscrit) et sonore. Chaque page et piste sonore représente donc une topographie de l'« espace conversatif », unique et « originale ».

## Textes visibles.

*Hélas, pauvre Yorick* présente un hommage à Laurence Sterne qui dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy* (1760) invite son lecteur à

« discerner les opinions et vérités encore mystiques cachées sous le voile de sa page noire ».

Ainsi il ponctue le texte de son récit de dessins, de filets ou de signes typographiques qui tantôt interrompent le discours, tantôt l'illustrent ou le complètent. Ici, la page noire et blanche, qui forme l'image d'une dalle, évoque la tombe de « ce pauvre Yorick » constituant un arrêt brutal dans le cours du récit.

De même, *Méditation* consiste en un extrait de *Grande Humoresque opus 27*, de Maurice Roche, où ce dernier trace, au sens propre du terme, une page blanche, « plage de méditation », opérant ainsi une rupture de la narration.

Invitation à demeurer prudent mais joueur, l'archéologie mathématique du savoir à laquelle s'adonne Amélie Dubois nous (re) donne à lire un réel qui n'est qu'élucubration, mais « bibliothèque de Babel » pour l'artiste incubateur.

First of all, Amélie Dubois lists, archives and dissects the rules of language, focusing on codifying them and the rules of composition. Books, paintings, computer software, the list of forms she tackles is vast. Any figure assumes an underlying system and a study of the conditions of its possibility.

## Words and things

Inspired by the practices of the OuLiPo, Amélie Dubois thus focuses on the revealed potential of the states of language so she can then twist them, decline them, in a way question them, according to new constraints. This is the case with her *Machine à composer des livres* [*Machine for composing books*], she materialises the language producing engine that was invented by Jonathan Swift in the « Voyage to Laputa » in *Gulliver's Travels* (1726). This machine is made of about four hundred cubes on which words are placed, which can be turned with handles, allowing terms to be aligned and phrases formed mechanically. A static materialization of Swift's invention, since the handles cannot be turned, Amélie Dubois has made it into a « celibate machine », as Duchamp defined the term with *Le Grand Verre*, in other words that it exists only as a device. The protocol

therefore remains vain, never beneficial, but becomes abstract, sculpture, paradoxically producer of an infinity of senses. *Espace Conversatif* is another illustration of Oulipian conceptions of transformational literature, also inspired by the work of Burroughs and Gysin on the fragmentation and breaking up of text.

This is a group of fifty two pages of twenty five sound tracks, traces of an earlier installation by the artist which provided an environment allowing a text generating process to be simulated and analysed. Four microphones recorded the ambient noise that was then analysed by a computer program that simultaneously made a graphic (typescript) and acoustic transcription. Each page and sound track therefore represents topography of the unique and « original » « conversative space ».

## Visible Texts

*Hélas pauvre Yorick* [*Alas, poor Yorick*] presents a tribute to Laurence Sterne who in *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760) invites his reader to « discern » the opinions and truths that are still mystical, hidden under the veil of his black page ». Thus he punctuates the text with his narrative of drawings, of mesh or typographic characters which sometimes interrupts the discourse and at others, illustrates or complements it. Here, the black and white page, which forms the image of a tile, evokes the tomb of « this poor Yorick » constituting a sudden pause in the course of the tale. In the same way, *Méditations* consists of an extract of *Grande Humoresque opus 27* by Maurice Roche, in which he traces, literally, a white page « meditation area », thus creating a rupture in the narrative.

An invitation to remain prudent but playful, the mathematical archaeology of knowledge to which she devotes herself, Amélie Dubois gives (returns) for reading a reality that is nothing but lucubration, but « Babel's library » for the artist incubator



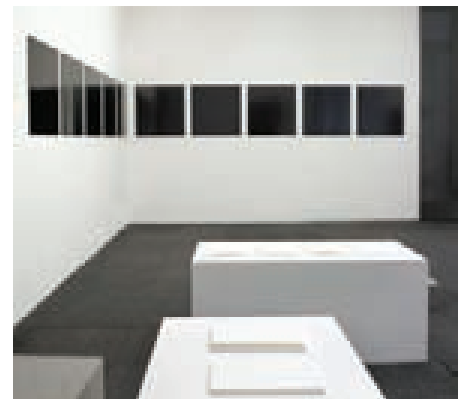
**1 – Aléa, 2010.**  
Techniques mixtes. 7 x 7 x 7 cm.  
© Photo: Basile Favretto.

**2 – Babelfish, 2013.**  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo: Basile Favretto.

**3 – Le Monde pourrait-il être ou devenir musical? (réponse à John Cage), Poésies. Vue de l'exposition au FRAC Lorraine, février 2008, 2007.**  
Installation (éditions, son, photographie).  
Dimensions variables.  
© Photo: Rémi Villoggi.

**4 – Généalogie du singe dactylographe, 2010.**  
Techniques mixtes (impression numérique, édition).  
60 x 80 cm.

**5 – Machine à composer des livres (Détail), 2011.**  
Sculpture. Bois et cuivre. 70 x 260 x 260 cm.



113



214



15

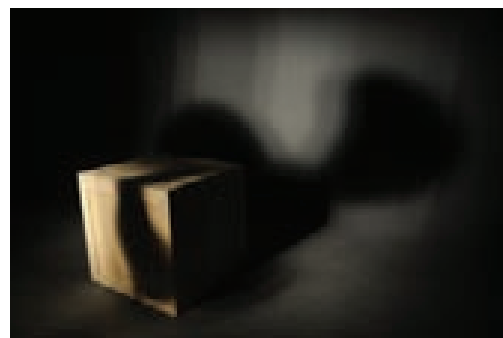
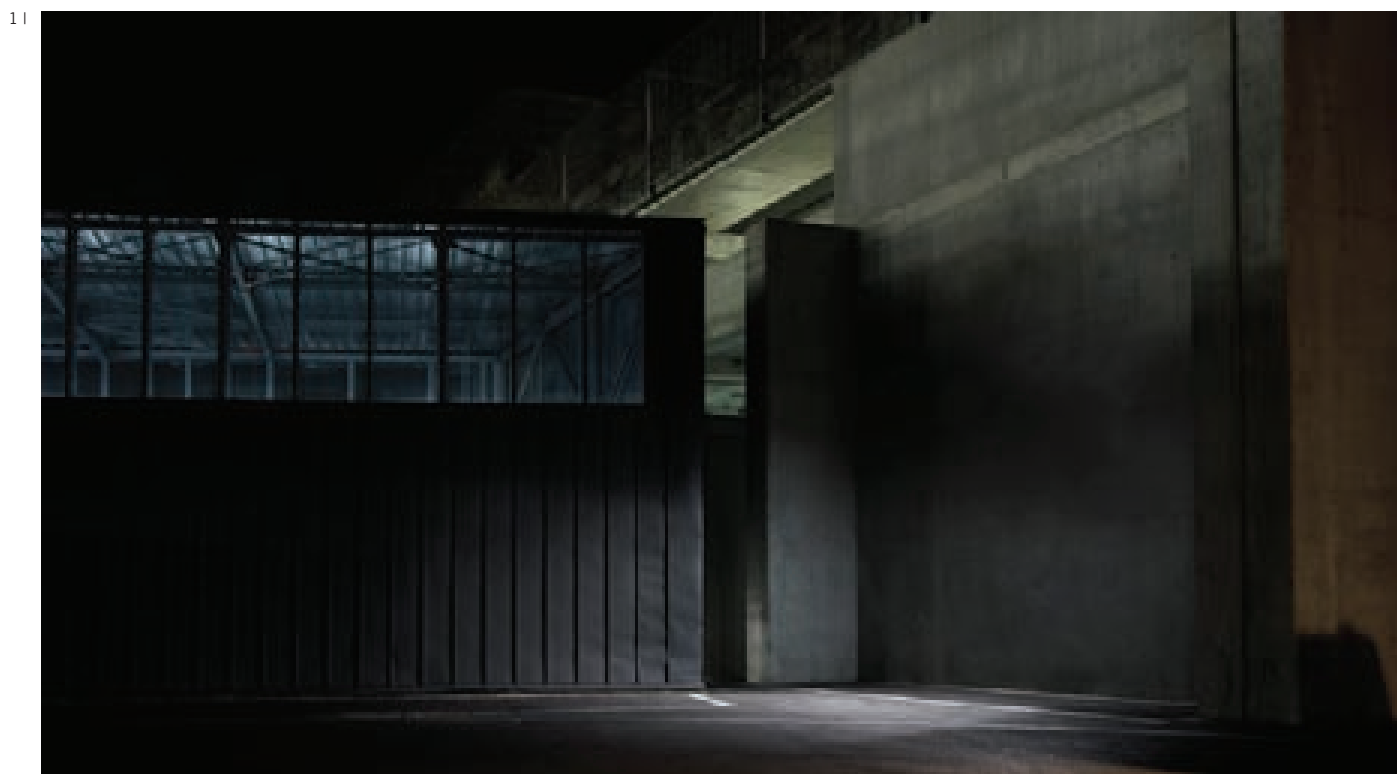
1 – *Hétérotopologie*, 2012.  
Photographie. 72 x 128 cm.

2 – *Marqueterie*, 2013.  
Image numérique. 30 x 30 cm.

3 – *Bug*, 2011.  
Volume. 5 x 100 x 100 cm.

4 – *Caisse*, 2012.  
Volume. 80 x 80 x 80 cm.

5 – *Hétérotopologie*, 2012.  
Photographie. 72 x 128 cm.



# Alexander Duke

par Nicolas Rosette

---

## La monumentalité banalisée

---

La ville est un monument invisible qui impose sa victoire aux habitants en dominant l'espace physique et mental de sa représentation. Chaque déambulation – même poétique – imprime dans l'esprit des individus une structure de l'espace qui tend à se calcifier et à produire un ressenti d'éternité. Alexander Duke déplace cet immobile urbain, dévoile la facture artificielle et conventionnelle des pourtours spatiaux de l'hypermodernité. Notre urbanité contemporaine est pensée, puis composée numériquement, par des démiurges programmistes – bâtisseurs de monuments mort-nés. Ce que mettent en relief les œuvres de l'artiste n'est pas le détournement de la ville par les habitants mais *la résistance des matériaux mêmes*. Manipulant l'architecture comme un *level designer* avec un éditeur de niveaux de jeux vidéo, il disqualifie les éléments «allants de soi» de notre quotidien pour les requalifier en *assets* de décors assignables à l'envi. Ainsi ce cairn de pierres moulées – identiques – évoquant une ancestralité factice. Un monument syncretique bien plus proche des constructions réalisées par les joueurs de Minecraft <sup>(1)</sup> que des accumulations de Arman ou de Warhol. Si le dispositif peut toutefois rappeler les procédés de production démultipliés par l'ère numérique, ce n'est pourtant pas de consommation dont il est question ici (ou alors de consommation d'espace). Il s'agit là de dé-composition d'un réel «évident», *évidé*; de la chute du voile d'un environnement-zombie que nous parcourons en évitant les recoins et les replis. Peut-être y a-t-il une crainte à voir surgir l'artificialité sous-jacente, comme dans l'installation *Bug* ou l'artiste, en moulant trois hexagones de béton se détachant d'un sol gris de la même matière, nous défie de déterminer le «royaume» de présence (animal, végétal, minéral ou numérique?) dans lequel se trouve l'espace de l'exposition. Un trouble de la détermination que l'on peut retrouver dans l'installation *Caisse* qui reproduit physiquement une caisse en bois archétypale des univers vidéoludiques, dont les uniques affordances sont d'être déplaçable et empilable. Cet objet, écho numérique de nos containers à marchandises, nous renvoie la menace d'une réduction à la fonction de décor qui

pèse sur les objets qui nous entourent. En pratiquant des aller-retours entre la matière numérique et ses avatars à la monumentalité banalisée, Alexander Duke reproduit les gestes physiques et intellectuels des producteurs de l'urbanité planifiée. Son regard sur la ville et ses bâtiments en hypertrophie l'indicible entropie, révèle la ruine des édifices et des systèmes qui les érigent. Surgit de cet effondrement un animisme architectural qui donne vie à ce qui pourrait pourtant paraître mort et sans âme.

---

(1) Minecraft (Mojang – 2011) est un jeu vidéo de type «bac à sable», développé par Markus Persson (a.k.a. Notch).

## Unmarked monumentality

---

The city is an invisible monument that imposes its victory on the inhabitants by dominating the physical and mental space of its representation. Each stroll – even poetic – prints in the minds of individuals a structure of space that tends to calcify and to produce a feeling of eternity. Alexander Duke moves this urban immobile, reveals the artificial and conventional technique of the spatial edges of hypermodernity. Our contemporary urbanity is thought of then composed digitally, by programmer demigods – builders of stillborn monuments. What the artist's works highlight is not the hijacking of the city by the inhabitants but resistance even of the materials. Manipulating the architecture like a level designer with the editor of video game levels, he disqualifies the “taken for granted” elements of our daily life to reclassify them as assets of decors that can be assigned to the environment. Hence this cairn of moulded – identical – stones evoking a fake ancestry. A syncretic monument that is much closer to the constructions erected by the players of Minecraft<sup>(1)</sup> than to the accumulations of Arman or Warhol. If the system can however recall production procedures multiplied by the digital era, moreover it is not a question here of consumption (or then of consumption of space). It is a question of decomposition of an “obvious” real, *hollowed* of the fall of the web of an environment zombie that we traverse while avoiding corners and folds. Perhaps there is a fear of seeing the underlying artificiality

arise like in the *Bug* installation where the artist, in moulding three concrete hexagons breaking away from a grey floor of the same material, challenges us to determine the “kingdom” of presence (animal, vegetable, mineral or digital?) in which the exhibition space is found. A disturbance to the determination that we can find in the installation *Caisse* [*Chest*] which physically reproduces a wooden chest that is archetypical of the universe of videogames, whose unique affordances are to be able to be moved and piled. This object, the digital echo of our merchandise containers, refers us to the threat of a reduction to the function of décor that weights on the objects that surround us.

By practising these comings and goings between digital material and its avatars of unmarked monumentality, Alexander Duke reproduces the physical and intellectual gestures of the producers of planned urbanity. His view over the city and its enlarged buildings, the unspeakable entropy, reveals the ruin of buildings and systems that erect them. From this collapse, an architectural animism arises that gives life to what could nevertheless appear to be dead and without soul.

---

(1) Minecraft (Mojang – 2011) is a video game of the “Sandbox” type, developed by Markus Persson (a.k.a. Notch).

---

Sponsor:  
Charpentier Carrelages, Montrouge

---

# Béatrice Dumiot

par Augustin Besnier

---

L'histoire des « petites têtes » de Béatrice Dumiot est presque un conte. Formée aux arts appliqués, l'artiste pratique depuis longtemps le modelage et le dessin d'après modèle. En 2010, une épreuve de la vie change la tonalité de son travail, oriente ses dessins vers des allégories plutôt noires, et marque surtout l'apparition d'une nouvelle technique, celle de l'encre diluée, dont le procédé est aux antipodes de toute maîtrise académique.

Le principe en est à la fois simple et prodigieux. Sur une nappe d'encre claire encore humide, Béatrice Dumiot applique d'un seul geste quelques gouttes d'encre de Chine, qui en se délayant forment corps et visages. Le modèle est là, les traits en sont esquissés, mais l'image s'achève seule sous les yeux de l'artiste-spectatrice, avant de se fixer aussi lentement que l'intervention fut fulgurante. À la fois beau et tragique, l'incontrôlable prit ainsi place aux côtés du dessin traditionnel, comme une volonté de le perturber sans pour autant l'effacer. Puis des essais de collages ont fait apparaître des créatures hybrides – thème récurrent chez l'artiste –, et surtout nécessité la réalisation de planches préparatoires où des têtes s'amassaient en attente d'être prélevées. Ce fut alors l'apparition d'une étrange foule de visages, que Béatrice Dumiot décida de conserver telle quelle avant de la faire proliférer.

Sur des pages de carnets, des feuilles de moyen format puis de grands carrés de papier, des milliers de têtes se sont depuis formées et propagées, au gré des caprices de l'encre. Ni spectres ni anonymes, ce sont celles d'êtres connus, rencontrés ou croisés, que l'artiste identifie à mesure qu'elles surgissent. Telle une réminiscence du « monde des hommes » que l'on finit par quitter, cette foule n'est pas masse, mais galerie de portraits hallucinés d'être ainsi conviés.

Si le geste est minimal, le sentiment de demiurgie est inévitable : penchée sur le papier posé à terre, Béatrice Dumiot regarde son monde se peupler. Le format carré, qui se prête mieux à l'étreinte qu'à la projection, favorise cependant une intimité qui lui est chère : c'est en dedans que les visages écloussent et prennent l'allure du hasard, présentant – pourquoi pas – un faciès animal.

Le procédé peut évidemment s'appliquer à l'infini. Béatrice Dumiot ne l'ignore pas et n'hésite pas à jouer avec la tentation du motif. Mais c'est avant tout une histoire d'art

que ses petites têtes racontent. Nées pour servir en marge d'une pratique relativement classique, elles ont su gagner leur autonomie et faire œuvre à part entière. Si l'artiste n'a pas pour autant délaissé ses techniques habituelles, celle-ci l'a mise sur une voie qu'elle sait être sienne. Puiser dans l'imprévu la tentation de l'inconnu et la force de le poursuivre, c'est aussi cela la création.

---

The history of Béatrice Dumiot's "little heads" is almost a fairy tale. Trained in applied arts, the artist has practiced modeling and drawing after the model for a long time. In 2010, a trial in her life changed the tone of her work, directing her drawings towards allegories that were rather black, and especially marked the appearance of a new technique, that of diluted ink, the process of which is the opposite of any academic mastery.

Its principle is both simple and prodigious. On a sheet of clear ink that is still damp, Béatrice Dumiot applies, with a single gesture, a few drops of India ink which in diluting forms bodies and faces. The model is there, its features are sketched, but the image finishes alone under the eyes of the artist-spectator, before settling as slowly as the intervention had been rapid.

Both beautiful and tragic, the uncontrollable thus also sat alongside traditional drawing, like a desire to disrupt it without for all that erasing it. Then collage tests made hybrid creatures appear – a recurring theme for the artist – and above all required the creation of preparatory sheets where heads gathered while waiting to be taken away. This was then the appearance of a strange crowd of faces that Béatrice Dumiot decided to retain as such before making it proliferate.

On the pages of sketchbooks, medium sized sheets then large squares of paper, thousands of heads have since formed and propagated, at the discretion of the ink's whims. Neither spectres nor anonymous, they are those of known beings, met or encountered, that the artist identifies as they emerge. Like a reminiscence of the "world of men" that we finish by leaving, this crowd is not a mass, but a gallery of portraits dazzled to be thus invited. If the gesture is minimal, the feeling of demiurge is inevitable: leaning over the paper placed on the ground, Béatrice Dumiot

watches her world becoming peopled. The square format, which lends itself better to an embrace than to projection, nevertheless favours an intimacy that is dear to her: it is inside this that the faces bloom and take on the appearance of chance presenting – why not – animal features.

The process can obviously apply to the infinite. Béatrice Dumiot is not unaware of this and doesn't hesitate to play with the temptation of the motif. But it is above all a history of art that her little heads recount. Born to serve in the margin of a relatively classical practice, they have been able to earn their own autonomy and make independent works. If the artist has not for as much abandoned her usual techniques, this has placed her on a route that she knows is her own. To tap in the unexpected the temptation of the unknown and the strength to pursue it, it is also creation.

1 – *Petites têtes N°3*, 2012.

Encre. 26 x 34 cm.

2 – *Collage N°1*, 2012.

Encre. 40 x 30 cm.

3 – *Foule N°2*, 2012.

Encre. 150 x 150 cm

4 – *Sans titre*, 2012.

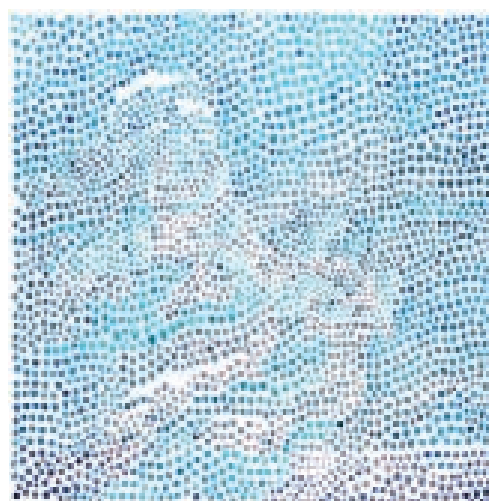
Encre. 40 x 30 cm.



11



12



31



41

**1 – Les figures, 2013.**

Vidéo. 10 min.

**2 – Col, 2011.**

Argile auto-durcissante. 15 x 18 x 18 cm.

**3 – Les bâilleuses, 2010.**

Transfert sur papier, tissus. Dimensions variables.

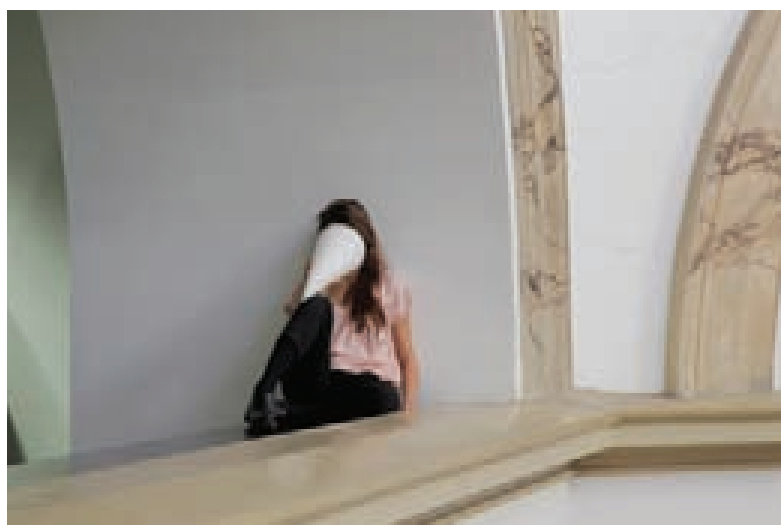
**4 – Le belvédère, 2012.**

Pose à durée variable, sculpture en cire.  
51 x 18 cm.

113



214



# Adélaïde Feriot

par Mathilde Villeneuve

À rebours d'une société virale qui n'a de cesse d'accélérer la vitesse de propagation de l'information et d'amplifier les échanges par l'invention de nouvelles interfaces de communication, Adélaïde Feriot pétrifie le cours des choses et propose des corps à corps saisissants avec le spectateur. En demandant à des actrices de s'immobiliser en public, de prendre une pose pour faire une pause à l'en-droit d'une action en train de se faire, elle choisit d'exposer l'instant fragile de la décision. Ou plus exactement «l'hésitation», comme l'indique le titre d'une de ses pièces, où l'on voit l'actrice au visage de cire affairée à la déconstruction d'un kaléidoscope, nous renvoyant, via le démontage de l'instrument de vision, à notre propre désir d'en percer le secret de fabrication. Ailleurs, pour *The Observer*, nous retrouvons cette même actrice figée, penchée cette fois sur des photos de nuques dénudées, tandis qu'elle offre la sienne au regard des spectateurs. Tout se passe comme si, sans concourir à un appareil photographique, l'artiste nous faisait assister à la révélation d'une image, tandis qu'entre les regards qui ne se croisent jamais s'installe un jeu de rebond et de mise en abyme. La possibilité de voir sans être vu rendue possible devant une peinture, est ici nuancée par la présence réelle de la performeuse. À l'instar du tableau vivant qui tend à faire coïncider une situation charnelle et sa représentation, ces mises en scène immobiles déploient le regard en l'érotisant. «Groupes sculptés, tableaux vivants, filles de chair observées dans la rue ou lors de scènes plus intimes,» écrit Alain Robbe-Grillet, «l'objet du désir est toujours arrêté, comme immobilisé par le regard<sup>(1)</sup> [...]» Ce corps désiré des actrices, qui expérimente l'inertie parfois de longues heures durant, est aussi un corps contrôlé, impassible face aux regards alentours, recentré sur lui-même. À quoi pensent ces présences graciles (*Le Belvédère*, 2012) ponctuant l'espace immaculé de l'exposition et tenant à leur visage des cônes en cire – en réalité une réplique d'un accessoire de perruquier, qui telle une prothèse vient en partie les cacher?

Puisant dans ce qui habille les corps, Adélaïde Feriot s'intéresse à ce qui nous «présente» au monde. Ici, une collerette en papier blanc est à tel point agrandie qu'elle étouffe le visage de celui qui la porte, et dévoile son corps devenu anonyme, moulé de la tête au pied dans une combinaison

blanche. Là, les sculptures argileuses d'un gant et col de chemise convoquant toute une grammaire du geste. Si jamais l'artiste choisit de quitter la figure humaine, pour s'essayer par exemple à des représentations par transfert photographique de nuages, c'est avec la même exigence quasi paradoxale, celle d'une quête d'abstraction du sujet qui ne doit pour autant pas le renier et d'une tentative de capturer une présence évanescence pour en exposer la permanence.

(1) Jean-Max Colard, in *Revue Roman* 20-50, hors-série n°6, Alain Robbe-Grillet: «*Les Gammes*» et «*La Jalousie*», Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2010, p. 165-175

Going against a viral society that has consistently accelerated the speed at which information is propagated and amplified exchanges by the invention of new communication interfaces, Adélaïde Feriot petrifies the course of things and proposes striking close combat with the spectator. In asking actresses to immobilize themselves in public, to strike a pose to take a break at the place where an action is happening, she chooses to expose the fragile instant of the decision. Or more accurately *hesitation* as the title of one of her pieces indicates, where we see the actress with a wax face bustling with the deconstruction of a kaleidoscope, referring us through the dismantling of the instrument of vision, to our own desire to discover its secret of manufacture. Elsewhere for *The Observer* we find the same actress frozen, leaning this time over photos of naked napes, while she offers her own to the spectators' view. Everything happens as if, without contributing to a camera, the artist made us attend the revelation of an image, while between the looks that never meet a game of rebound and *mise en abyme* is created. The possibility of seeing without being seen made possible before a painting, is here nuanced by the real presence of the performance. Like the tableau vivant which tends to make a carnal situation coincide with its depiction, these immobile stagings deploy the gaze while making it erotic. "sculpted groups, tableaux vivants, girls of flesh observed in the street or during more intimate scenes," writes Alain Robbe-Grillet, "the object of desire is always stopped, as if frozen by the gaze [...]"<sup>(1)</sup> This desired body of the actresses, who experiment with inertia

sometimes for periods of many hours, is also a controlled body, impassive faced with the looks around them, re-centred on itself. What do these slender presences think about (*Le Belvédère*, 2012) punctuating the immaculate space of the exhibition while holding wax cones to their face – in reality the replica of a wigmaker's accessory which, like a prosthesis comes in part to hide them? Drawing from what clothes bodies, Adélaïde Feriot is interested in what "presents" us to the world. Here a collar in white paper is enlarged to such a point that it chokes the face of the person wearing it, and reveals their body now become anonymous, moulded from head to foot in a white suit. There the clay sculptures of a glove and shirt collar summoning a whole grammar of the gesture. If the artist was ever to choose to leave the human figure, to try out for example depictions by photographic transfer of clouds, it is with the same almost paradoxical demands, that of a search for abstraction of the subject that must not for as much deny it and an attempt to try to capture a fleeting presence to expose its permanence.

(1) Jean-Max Colard, in *Revue Roman* 20-50, hors-série n°6, Alain Robbe-Grillet: «*Les Gammes*» et «*La Jalousie*», Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2010, p. 165-175.

Sponsors:  
Conseil général des Hauts-de-Seine  
et Ville de Montrouge

# Jade Fourès-Varnier

par Etienne Gatti

---

«Bright light city gonna set my soul  
Gonna set my soul on fire  
(...)  
Viva Las Vegas with you neon flashin  
And your one armbandits crashin  
All those hopes down the drain»

Au volant d'une Oldsmobile Ninety Eight Convertible, l'autoradio crache *Viva Las Vegas* d'Elvis Presley. Les lunettes architecturées de Jade Fourès-Varnier vissées sur le nez, en route vers la ville du péché, on constate l'architecture des bords de route et assiste en spectateur distant, lointain et impuissant au péril du monde.

Il ne s'agit ni de l'Aladin, ni du César Palace, ce sont des rebuts – des bois de lits, des assises en rotin, des bobines de fils bigarrés – compulsés, trouvés de par le monde puis stockés irrémédiablement sans que rien ne se passe jusqu'au moment où, de ces substrats accumulés, se dégagent chapelets, joncs et moulures qui se rejoignent en frontons et acrotères. L'exubérance des ornements, le changement d'échelle, le factice des matériaux, la juxtaposition des styles contradictoires évoquent au final assez bien la logique postmoderniste du «hangar décoré» de Robert Venturi et Denise Scott Brown.

À l'inverse de la naïveté joyeuse des constructions artificielles du Las Vegas construit par des gangsters enrichis pendant la guerre – des gens sans éducation et donc sans angoisse comme les décrivait Tom Wolfe –, les architectures de Jade servent d'écrins à une nature anxiogène.

Les catastrophes naturelles représentées ne sont pas cinématographiques, elles sont latentes. L'insouciance du touriste coincé derrière ses carreaux prétentieux l'empêche d'être acteur et le cantonne, nous cantonne, au voyeurisme. On assiste à la catastrophe que les populations sont incapables d'anticiper. On s'en fout, on y échappe... Ou pas... Parfois, la nature vous décime, vous meurtrit et vous marque.

Ces images amateurs sont les témoins d'événements effectivement vécus intimement, expérimentés et capturés par un individu. Oubliez le romantisme des éléments et la beauté extatique d'une nature préservée : l'œuvre de Jade ose vous montrer les diverses formes de maltraitance que la nature

nous inflige, ce que personne n'ose finalement assumer. La gentillesse du doré qui sertit des dermes, croûtes, brûlures, cicatrices n'est là que pour «faire passer la pilule».

Jade Fourès-Varnier, en artisan, apporte un soin tout particulier au détail, au beau, au travail fait main, mais la joie honnête du travail de l'artiste et le décoratif du résultat obtenu ne masquent pas totalement l'angoisse sous-jacente de ces représentations. En ce sens, son œuvre est véritablement Pop, mais il s'agit ici du troisième acte de ce mouvement, celui de la fin des sixties que l'artiste anglais Gerald Laing décrit ainsi : «Pour moi, la décennie a la structure d'une tragédie : l'optimisme des deux ou trois premières années, suivi par l'hubris de la politique radicale, de la liberté sexuelle, de la drogue et du relativisme moral, enfin la Némésis de la dislocation et de la maladie.»

---

“Bright light city gonna set my soul  
Gonna set my soul on fire  
(...)  
Viva Las Vegas with you neon flashin  
And your one armbandits crashin  
All those hopes down the drain”

At the steering wheel of an Oldsmobile Ninety Eight Convertible, the car radio spurts *Viva Las Vegas* by Elvis Presley. Jade Fourès-Varnier's architected glasses stuck to his nose, going towards the city of sin we note the roadside architecture and are present as a distant, remote and impotent spectator at the world's peril.

This is neither the Aladdin nor Caesar's Palace, these are the rejects – bedsteads, rattan seats, spools of colourful thread – sifted, found around the world then stocked irretrievably without anything happening until, from these accumulated substrates, rosary beads, rods, and mouldings which join together as pediments and parapets. The exuberance of ornamentation, the change of scale, the artificiality of the materials, the juxtaposition of contradictory styles ultimately evoke the postmodernist logical of the “decorated hangar” of Robert Venturi and Denise Scott Brown quite well.

Unlike the happy *naïveté* of the artificial constructions of Las Vegas built by gangsters who had become rich during the War

– people without education and therefore without anxiety as Tom Wolfe described them – Jade's architectures serve as a casket for a nervous nature.

The natural disasters that are represented are not cinematographic, they are latent. The recklessness of the tourist trapped behind his pretentious squares prevents him from being an actor and confines him, confines us, to voyeurism. We are present at the catastrophe which populations are incapable of anticipating. We do not give a damn, we escape from it... Or not... Sometimes nature decimates you, bruises you and marks you.

These amateur images are the witnesses of events that are effectively experienced intimately, experienced and captured by an individual. Forget the romance of elements and the ecstatic beauty of preserved nature: Jade's work dares to show you the various forms of cruelty that nature inflicts on us, which finally nobody dares take on. The kindness of the golden which adorns derms, crusts, burns, scars is only there to “sweeten the pill.”

Jade Fourès-Varnier as a craftsman takes very particular care of details, the beauty of handmade work, but the honest joy of the artist's work and the decorative nature of the result obtained do not completely mask the underlying anxiety of these depictions. In this sense, his work is truly Pop, but here it is the third act of this movement, that of the end of the sixties that the English artist Gerald Laing describes thus: “For me, the decade has the structure of a tragedy: the optimism of the first two or three years, followed by the hubris of radical politics, sexual liberty, drugs and moral relativism, finally the Nemesis of dislocation and illness.”



**1 – Los Alfaques, 2012.**  
 Medium, aluminium, polystyrène, résine, acier,  
 acrylique, aquarelle, jet d'encre sur papier, plexiglas.  
 100 x 182 x 10 cm.

**2 – Roche I, 2011.**  
 Polystyrène expansé, plastiroc, tabouret en bois.  
 118 x 80 x 65 cm.  
 © Photo : Jules Le Barazer.

**3 – Into The Space, 2012.**  
 Rotin, médium, cuir, feutre, gouache, acrylique,  
 vernis, jet d'encre sur papier, plexiglas.  
 104 x 195 x 8 cm.

**4 – Vue d'atelier (Kim Jong Il, Roche I, Roche II), 2011.**  
 Techniques mixtes. Dimensions variables.  
 © Photo : Sébastien Planas.

**5 – Dernes – 9 pièces, 2011.**  
 Medium, étain moulé, plastiroc, vernis.  
 Dimensions variables.



113



214



15

**1 – Eponyme-Pavillon 2012, 2012.**

Dessin numérique sur papier Fine Art, contrecollé sur Dibond, cadre en bois. 180 x 240 cm.

© Photo : Anne Even. Produit avec le soutien de la Région Languedoc-Roussillon.

**2 – We'll be forever young #27, 2013.**

Dessin numérique contrecollé sur Dibond sous plexiglas. 114 x 80 cm.

**3 – Eponyme-Palissade, 2012.**

Dessin numérique sur papier Fine Art, contrecollé sur Dibond, cadre en bois. 170 x 253 cm.

© Photo : Anne Even. Produit avec le soutien de la Région Languedoc-Roussillon.

**4 – Réminiscence, 2011.**

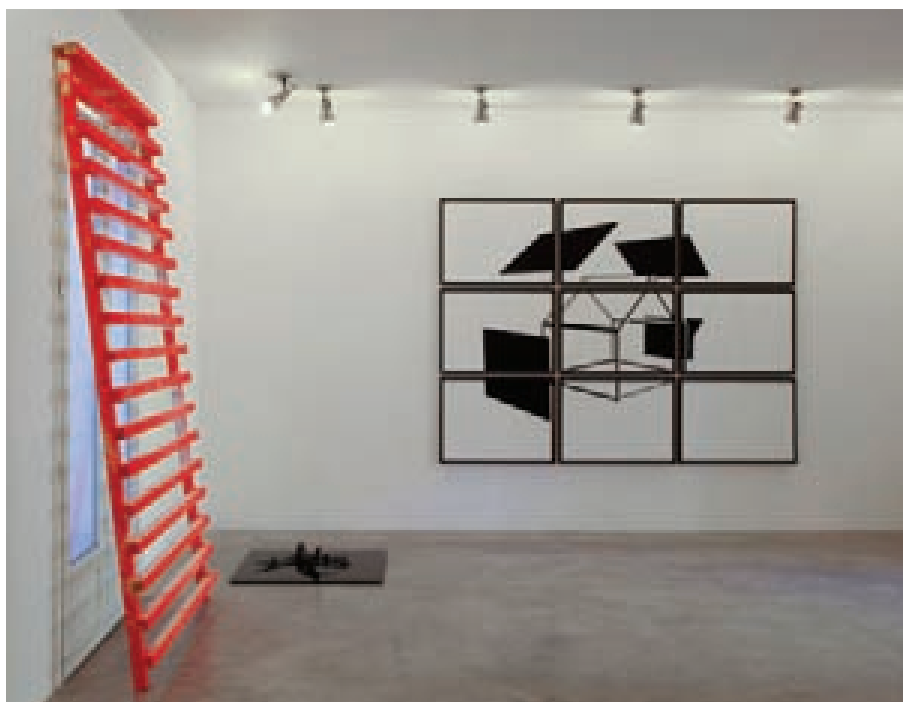
Bois aggloméré mélaminé, pieds en métal, vase, fleurs en plastique. 71 x 150 x 20 cm.

**5 – Pavillon 2009 + GAME OVER, 2009.**

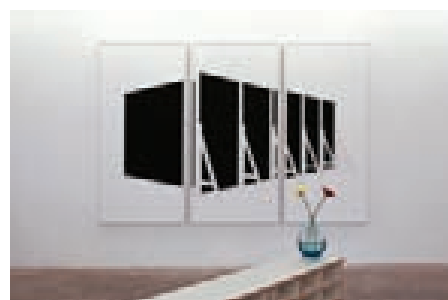
Chevrans en bois, MDF, colle. 180 x 950 x 450 cm.

© Photo : Sophie Bellot.

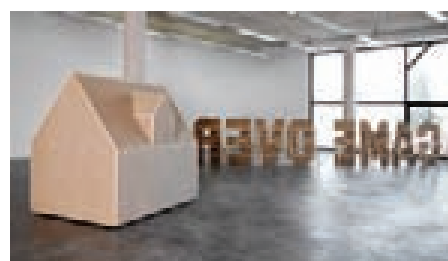
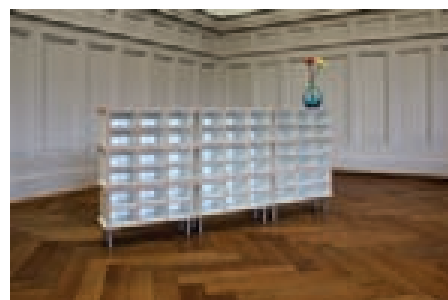
113



214



15



# Julien Garnier

par Romain Torri

Julien Garnier, 28 ans, a été formé à l'école des beaux-arts de Montpellier puis à la HEAD (Haute École d'Art et de Design de Genève). Son travail artistique prend tour à tour la forme d'installations, d'éléments architecturaux, d'environnements, de sculptures ou de dessins. Peu importe le médium pour Julien Garnier car son regard critique sur le projet moderniste lui octroie d'emblée cette liberté de jouer avec les formes comme les avant-gardes avaient pu le faire eux-mêmes dans les années vingt.

Si l'on prend ses premiers travaux, nous comprenons aussitôt que l'artiste cherche à prendre son public à témoin. Son *Pavillon 2009*, d'une facture simple, dépouillée, se présente comme une petite cabane, projection mentale d'un habitat confortable et équilibré, à ceci près qu'il nous est impossible d'y pénétrer. Ce monolithe de contre-plaqué ne dispose d'aucune ouverture pour accéder ; c'est un projet aveugle, avorté au moment même de sa conception.

Dans ses *Citations architecturales* (2009), qui rassemblent des maquettes disposées sur une étagère, la tentative de démystification pointe à nouveau quand nous réalisons que ces signes prétendument architectoniques sont réduits à l'idée d'un vocabulaire plastique qui ne présente d'autre intérêt que son aspect décoratif.

Avec la série de dessins *Such a nice plane crash* (2010), Julien Garnier muscle son propos tout en dévoilant un peu plus son jeu. Réalisées à partir d'archives photographiques, les images qu'il nous donne à voir attestent des avaries subies par différents appareils dans l'industrie aéronautique. Ces avions littéralement crashés au sol témoignent des défaillances techniques qui les ont empêchés d'avancer et par là même l'échec d'une technologie.

C'est précisément sur ce point que Julien Garnier souhaite attirer notre attention. Peut-on se résoudre à un futur « meilleur » sous couvert d'une recherche d'avant garde ? L'idée de progrès peut-elle faire l'économie des dommages collatéraux ? N'est-il pas risqué de tomber dans l'écueil de l'utopie ? Face à une conception linéaire de l'histoire des formes et du progrès, Julien Garnier oppose la rupture. En découlent un certain nombre d'œuvres qui sont autant d'occasions de nourrir un commentaire à la fois désenchanté et amusé sur notre civilisation. L'ironie n'est pas loin mais la situation exige davantage de discernement, nous dit-il.

À l'instar de l'installation *Éponyme* (2012), présentée à Montrouge cette année, une série de dessins numériques en 2D, accompagnée d'une construction à l'échelle 1/1, les meilleures intentions du monde ne suffisent pas pour nous rendre la tâche plus facile. Voici « le degré 0 de l'architecture, architecture sans architecte (...), sans histoires, sans passé, ni même de futur potentiel, réverbère de la pâleur de notre univers quotidien. » Ces dessins à l'esthétique minimale sont ni plus ni moins le déroulé de la notice d'assemblage d'un pavillon, cependant privé des indications techniques qui nous permettraient de le réaliser correctement.

Et quand il s'agit de dresser le portrait de jeunes gens d'aujourd'hui (*We'll be forever young*, 2012-13), Julien Garnier parvient à nouveau à nous exposer les contradictions de notre société. L'inventaire de stéréotypes auquel il s'adonne dans cette série révèle une jeunesse bien trop encline à céder aux sirènes de la consommation quitte à décliner une succession d'accessoires, d'attributs de mode plus communs les uns que les autres.

Julien Garnier, 28 years old was trained at the Art School of Montpellier then at the HEAD (Geneva University of Art and Design). His artistic work takes on in turn the forms of installations, architectural elements, environments, sculptures or drawings. Irrespective of the medium for Julien Garnier because his critical view of the modernist project immediately gives him the freedom to play with forms like the avant-gardes were able to do themselves during the 1920s. If we take his earliest works, we understand immediately that the artist is trying to give a warning to his public. His *Pavillon [House]* (2009), in a simple manner, bare, appears as a small cabin, mental projection of a comfortable and balanced habitat, except that it is impossible for us to go inside. This plywood monolith has no opening to let us in; it is a blind project, aborted at the time of its conception.

In *Citations architecturales [Architectural Citations]* (2009), which gathers models arranged on a shelf, the attempt to demystify arrives again when we realize that these so-called architectonic signs are reduced to the idea of an artistic vocabulary that presents no interest other than its decorative aspect. With the series of drawings, *Such a nice*

*plane crash* (2010), Julien Garnier gives muscle to his comment while revealing his game a little more. Made from photographic archives, the images he shows us demonstrate the damage suffered by different machines in the aeronautic industry. These planes literally crashed on the ground show the technical weaknesses that have prevented them from going further and by that in itself, the failure of a technology. It is precisely to this point that Julien Garnier wants to draw our attention. Can we bring ourselves to accept a "better future under cover of avant garde research? Can the idea of progress save us from collateral damage? Is it not risky to fall into the trap of Utopia?

Faced with a linear conception of the history of forms and progress, Julien Garnier opposes rupture. A certain number of works that are equally chances to feed a comment about our civilization that are both disenchanted and amused result from this. The irony is not far away but the situation requires more insight he says.

Like the installation *Éponyme [Eponymous]* (2012) presented at Montrouge this year, a series of digital 2D drawings, accompanied by a construction on a scale of 1/1, the best intentions of the world are not enough to make the task any easier for us. Here "the 0 degree of architecture, architecture without the architect (...), without histories, without a past, nor even a potential future, reverberates from the paleness of our daily universe." These drawings with their minimal aesthetic are no more and no less the occurrence of an assembly notice for a house, however deprived of the technical indications that would allow us to build it correctly.

And when it is about making the portrait of the young people of today (*We'll be forever young*, 2012-13) Julien Garnier again succeeds in exposing to us the contractions of our society. The inventory of stereotypes which he tackles in this series reveals a youth that is too prone to succumb to the temptation of consumption even if this means declining a succession of accessories, fashion attributes that are each more common than the other.

---

Sponsors :  
Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge

---

# Adrien Genty

par Sandra Adam-Couralet

## Don't be deceived

Attention Mesdames et Messieurs, le spectacle va commencer!  
Chut. Silence. Illusion.

Adrien Genty nous invite à visiter son œuvre comme les éléments d'une mise en scène. Et, comme au théâtre, l'illusion est au cœur du propos. Marionnettes et tours de magie au programme. Étant enfant, Adrien Genty s'arrêtait déjà devant les tours des magiciens des rues et, bien que personne ne soit vraiment dupe, s'étonnait de ce que les spectateurs étaient malgré tout fascinés par l'impression de vie.

«Assez beau pour être faux. L'œil du spectateur incrédule cherchant une explication ne dissipait pas l'intrigue et l'émotion de cet objet.» (Adrien Genty)

Dès lors, Adrien Genty s'interroge: «Sommes nous tous des con-artists?» (Con-artist: swindler who exploits the confidence of his victim - littéralement «escroc qui exploite la crédulité de sa victime».)

Avec son castelet qui reprend la forme du traditionnel décor servant aux représentations de Guignol, Adrien Genty rejoue pour nous la mise en scène de son propre travail. Ainsi il projette à l'intérieur de l'espace scénique les images de certains de ses travaux qui n'ont jamais été montrés parce qu'ils avaient été laissés de côté, considérés comme ratés. Ici cette documentation fait œuvre, devenant le diaporama de mises en scènes inédites et possibles. Et l'on assiste au spectacle de ce qui aurait pu avoir lieu. Ce sont les images de tout ce que l'artiste n'a pas pu montrer, en quelque sorte les ficelles usitées par l'artiste lorsqu'il doit faire le choix de certaines œuvres et pas d'autres, rendant par là même absurde l'idée de jugement qualitatif d'une œuvre.

Avec sa marionnette animée, il remonte également le fil de sa première expérience de l'«arnaque», cette petite marionnette en papier qui bougeait toute seule au son d'une musique populaire. En se réattribuant ce tour, il ne compte pourtant tromper personne. La manipulation est questionnée en tant que telle. Qu'est-ce qui rend un objet «actif» au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire chargé d'une magie qui n'a d'existence que parce que l'on veut bien y croire?

Finalement, à la manière d'un cinéaste amnésique, Adrien Genty nous propose l'expérience consciente d'une narration volontairement lacunaire. L'idée d'un parcours proche du procédé du montage filmique se révèle d'ailleurs aussi dans les «meubles-photographiques» qu'il réalise depuis 2010: des photographies contrecollées sur aluminium, non pas exposées sur des cimaises, mais transformées en facettes de meubles de la vie quotidienne (armoires, commodes, tables, etc.).

Le spectateur déambule dans le récit éclaté d'une histoire qui fait intrusion dans ses repères intimes, «la propagande est sur tous les murs» profère l'artiste. Et le meuble devient un tract impossible, la manipulation déplace les signes familiers en nous les rendant soudain étrangers, l'arnaque se transforme en délectation morose.

## Don't be deceived

Ladies and Gentlemen, the show is about to begin!  
Shhh, Silence. Illusion.

Adrien Genty invites us to visit his work as if it was consisted of elements of a show. And, like at the theatre, illusion is at the heart of his intention. Puppets and magic tricks on the programme.

While a child, Adrien Genty would stop in front of street magicians' acts and, although nobody is truly fooled, was surprised by the spectators being fascinated by the impression of life despite all.

“Good enough to be fake. The incredulous spectator's eye looking for an explanation did not dispel the intrigue and emotion of this object.” (Adrien Genty)

Hence, Adrien Genty wonders: “Are we all con-artists?” (Con-artist: swindler who exploits the confidence of his victim) With his puppet booth which repeats the form of the traditional decor used for Guignol shows, Adrien Genty replays for us the setting of his own work. Thus inside the stage area he projects images of some of his works which have never been shown because they were left aside, considered to be failures. Here, this documentation is made a work, becoming the slide show of new and

possible settings. And we attend a show of what could have happened. These are images of all that the artist has not been able to show, in a way, the threads used by the artist when he has to choose between some works and not others, thereby making the very idea of the qualitative judgment of a work absurd.

With his animated puppet, he also goes back to his first experience of “Arnaque”, the little paper marionette which moved all alone to the sound of popular music. In re-attributing this trick to himself, he does not intend to deceive anyone. The manipulation is questioned in itself. What makes an object “active” within the anthropological meaning of the word or, bearing a magic which only exists because one wants to believe in it? Finally, in the manner of an amnesiac filmmaker, Adrien Genty offers the conscious experience of a deliberately incomplete narrative. The idea of a course that is close to the process of film montage is further revealed in the “photographic furniture” he has been making since 2010: photographs laminated onto aluminium, not exhibited on walls, but transformed into facets of furniture used in daily life (wardrobes, chests of drawers, tables, etc.).

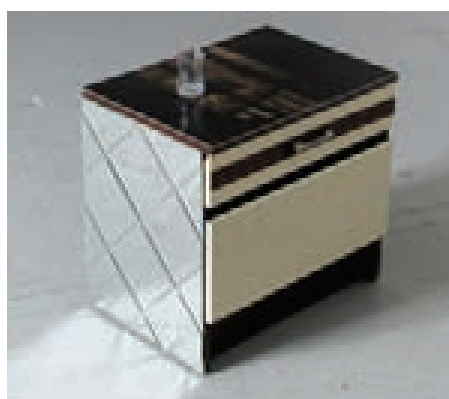
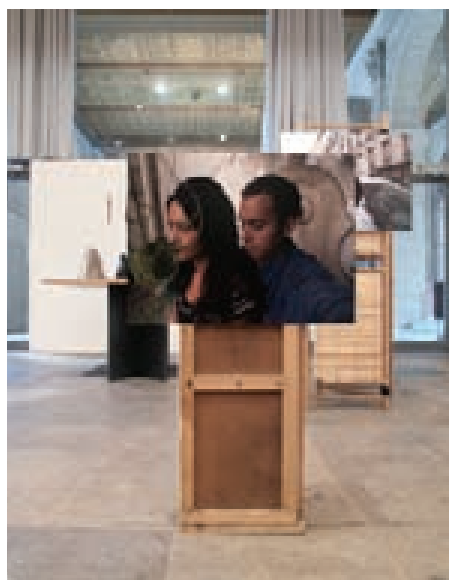
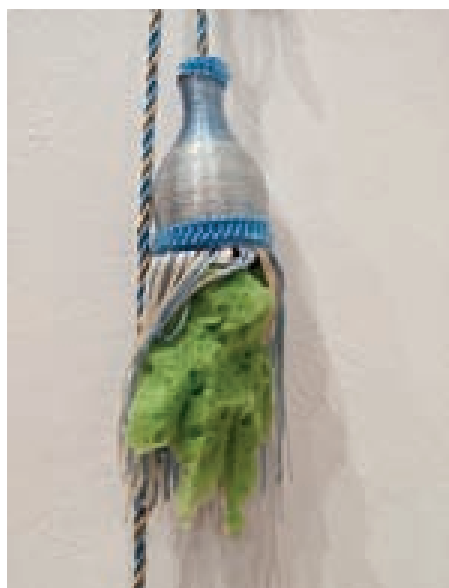
The viewer wanders through a tale burst from a story that intrudes into his intimate markers, “propaganda is on all the walls” utters the artist. And the furniture becomes an impossible tract; manipulation moves the familiar signs by making them suddenly strange, the scam is transformed into a morose delectation.

1 – *Soldats perses*, 2012.  
Éponge synthétique, pompon. 12 x 5 x 4 cm.

2 – *Le chevalier – l'étudiant*, 2010.  
Impression jet d'encre contrecollée sur aluminium.  
50 x 38 cm.

3 – *Manipulation*, 2012.  
Impression jet d'encre contrecollée sur aluminium,  
scotch, meuble. 110 x 60 x 30 cm.

4 – *Meuble photographique*, 2008.  
Impression jet d'encre contrecollée sur aluminium,  
miroirs biseautés, meuble. 51 x 53 x 38 cm.



112

13

14

**1 – Monsieur Vernet et Pierre, 2013.**  
Photographie. 24 x 20 cm.  
Réalisé avec le soutien du CPIF.

**2 – Palimpsestes, 2012.**  
Installation. Dimensions variables.

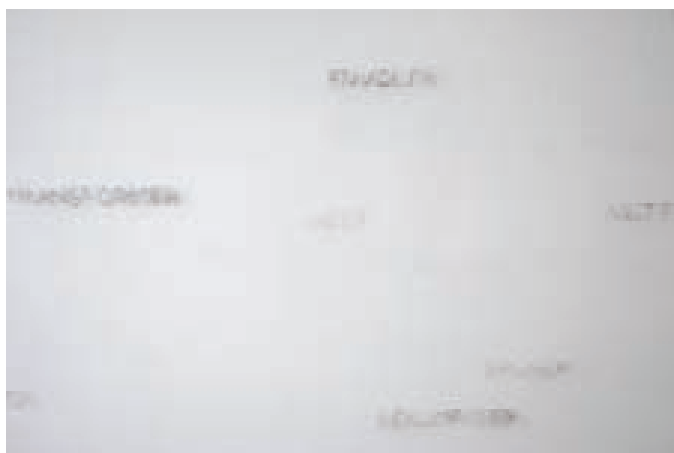
**3 – Palimpsestes (Détail), 2012.**  
Installation. Dimensions variables.

**4 – Palimpsestes (Détail), 2012.**  
Installation. Dimensions variables.

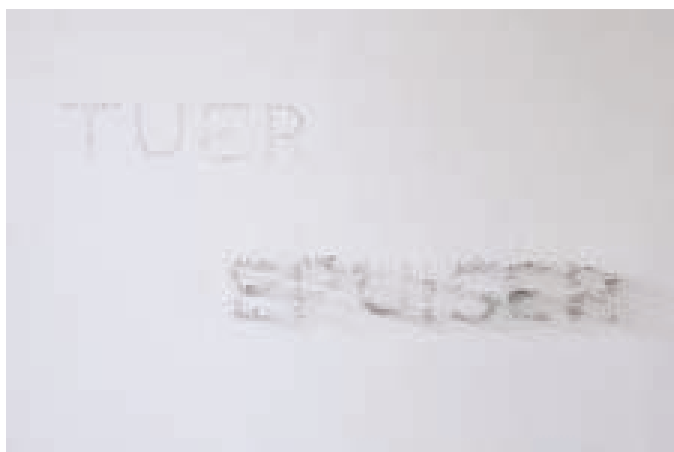
112



13



14



# Agnès Geoffray

par Alexandre Quoi

## Injonctions

De l'œuvre d'Agnès Geoffray, on peut dire qu'elle s'articule autour d'un thème central, ô combien ancré dans l'histoire des représentations, celui de la violence. Mais, bien souvent, l'artiste préfère raconter la violence plutôt que la montrer, comme le veut le genre dramatique de la tragédie. Déjà, en 2006, la vidéo *Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art* adoptait ce principe pour forger un mythe fondateur. Agnès Geoffray y confiait que sa vocation serait née de la brutale disparition accidentelle de ses parents provoquée par un rouleau compresseur volant, sculpture monumentale de Chris Burden exposée en 1997 à la Biennale de Lyon. Un récit personnel aussi improbable que déconcertant qui, d'emblée, se jouait de la crédulité du public. Depuis, l'entreprise foncièrement fictionnelle d'Agnès Geoffray s'appuie en général sur des photographies – images trouvées et parfois retouchées ou prises par elle-même –, tantôt sur des installations et objets qui mobilisent le langage. Ces deux versants se trouvent réunis au Salon de Montrouge afin de confronter langage des signes et signes du langage suggérant une forme de domination et de violence.

La séquence photographique intitulée *Monsieur Vernet et Pierre* donne ainsi à voir une suite de gestes exécutés par un adulte et un adolescent. Le format réduit des tirages, le cadrage, le dépouillement de la mise scène, l'aspect intemporel des tenues vestimentaires, tout concourt à concentrer l'attention sur les différentes postures hiératiques. À bien observer les gestes abstraits et les attitudes corporelles de cet étrange rituel, l'on devine une réinterprétation d'une séance d'hypnose, en particulier sous la figuration des états léthargiques, cataleptiques et somnambuliques décrits, en son temps, par le professeur Charcot explorant le mystère de l'hystérie. Fidèle à son habitude, Agnès Geoffray emprunte ici à une source iconographique ancienne, en l'occurrence ces enregistrements photographiques d'expériences thérapeutiques qui se multiplièrent à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au-delà du souvenir librement revisité de ces images archétypales, son intérêt se porte avant tout sur l'idée de suspension, récurrente dans son travail, et sur le

rapport trouble qui s'établit entre le pouvoir du magnétiseur et l'abandon du jeune sujet. Soumission, contrainte, emprise, voire perversion, ce sont toutes ces facettes menaçantes que parvient à évoquer ce répertoire de gestes prenant une dimension théâtrale. Une façon, pour l'artiste, de souligner l'ambiguïté des images et de laisser l'interprétation ouverte, non sans faire vaciller, au passage, l'authenticité présumée du médium photographique.

Il est encore question d'injonctions au travers de la série de verbes à l'infinitif qui composent l'installation *Palimpsestes*. L'effacement et le recouvrement indiqués par ce titre renvoient à une opération de dissimulation des crimes, pratiquée dans le lexique bureaucratique des régimes totalitaires, en substituant aux verbes tuer, exterminer, abattre ou massacrer, ceux de transformer, épuiser, annuler, vider, etc. Ce sont ces derniers mots et la trace fantomatique des premiers qu'Agnès Geoffray inscrit patiemment au mur à l'aide d'épingles, un objet à la fois fragile et synonyme de torture et d'envoûtement.

## Injonctions

We can say about the art of Agnès Geoffray that it is articulated around a theme oh so anchored in the history of depictions, that of violence. But very often, the artist prefers to talk about violence rather than showing it, as the dramatic genre of tragedy dictates. As early as 2006, the video *Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art* [Interview or how my parents died or how I came to art] adopted this principle to form a founding myth. Agnès Geoffray confided there that her vocation was apparently born from the sudden accidental death of her parents caused by a flying streamroller, a monumental sculpture by Christ Burden exhibited in 1997 at the Lyon Biennale. A personal tale that is as improbable as disconcerting which, from the outset, played with the public's gullibility. Since then, Agnès Geoffray's fundamentally fictional enterprise relies sometimes on photographs – images found and sometimes retouched or taken by her – and sometimes on the installations and objects that mobilise

language. Both sides are reunited at the Salon de Montrouge in order to confront language of signs and signs of language suggesting a form of domination and violence.

The photographic sequence entitled *Monsieur Vernet et Pierre* [Mr. Vernet and Pierre] also makes a series of gestures made by an adult and an adolescent visible. The small format of the prints, the framing, the bare staging, the timeless appearance of the clothing, all contribute to concentrating attention on the various hieratic postures. On observing the abstract gestures and personal attitudes of this strange ritual, we imagine a reinterpretation of a hypnosis session, in particular with the representation of lethargic cataleptic and somnambulist states described, in his time by Professor Charcot when exploring the mystery of hysteria. As usual, Agnès Geoffray here borrows from an old iconographical source, in this case, photographic recordings of therapeutic experiments that became numerous at the end of the 19<sup>th</sup> century. Beyond the freely revisited memory of these archetypal images, she is above all interested in the idea of suspension which is recurrent in her work, and on the disturbing relationship that is established between the power of the magnetiser and the abandon of the young subject. Submission, constraint, hold, even perversion, these are all threatening facts that succeed in evoking this repertoire of gestures that take on a theatrical dimension. A way for the artist to emphasize the ambiguity of images and to leave interpretation open, in the meantime, not without making the presumed authenticity of the photographic medium vacillate.

There is still a question of injunctions through the series of verbs in the infinitive that comprise the *Palimpsestes* installation. The clearing and recovery indicated by this title refer to an operation of hiding crimes, practiced in the bureaucratic lexicon of totalitarian regimes by replacing the verbs kill, exterminate, slaughter, massacre with those of transform, exhaust, cancel, empty, etc. It is these last words and the ghostly trace of the first that Agnès Geoffray patiently writes on the wall using pins, an object that is simultaneously fragile and synonymous with torture and bewitchment.

# Camille Girard et Paul Brunet

par Sébastien Gokalp

---

## Le bonheur est dans le pré

Il était une fois deux jeunes artistes, une photographe et un fan de bandes dessinées, qui s'aimaient d'amour tendre. À tel point qu'ils décidèrent de s'unir dans toutes leurs œuvres par le dessin. Ils dessinaient ensemble des heures durant, s'absorbant dans un travail minutieux d'après photo. L'un finissait les phrases que l'autre commençait, chaque attention était partagée. Pour éviter toute distinction, chacun prenait la place de l'autre au bout de quelque temps pour finir ce que sa moitié avait commencé. Ils se tournèrent vers ce monde merveilleux qui était le leur, emplis de jouets d'enfances, d'aventures sidérales, de petits chats câlins, de jardins arborés, de farnientes nus au soleil.

Pour ne pas rompre cette magie, ils s'attachent à le rendre à l'identique, au plus près de la photographie, au plus profond des détails, n'hésitant pas à inventer une matière, redonner de l'épaisseur à un brin d'herbe flou, rendre précis ce qui n'attache habituellement pas le regard. Mais alors que leur aîné Jean-Olivier Hucleux recherchait la profondeur, alors que les hyperréalistes jouaient des textures, ils tissent au contraire une surface neutre où chaque centimètre a la même valeur, celui du lavis gris ou de l'aquarelle aqueuse. Un bout de tapis, un Playmobil, une tennnis délacée, un papier ramassé prennent autant d'importance que leurs visages, absorbés dans la contemplation de leur propre plénitude. La composition cède le pas à un doux désordre, celui de leur vie quotidienne, dans laquelle chaque objet n'a qu'une valeur relative. La perspective est oubliée, seule compte la présence des choses dans leur champ de vision, à portée de regard. L'encre, le graphite, tout ce qui leur passe sous la main a droit de cité sur une feuille, du carnet 6x9 cm au format double grand-aigle. Le dessin comme moyen d'appréhender le monde.

On chercherait en vain un regard critique ; un choc entre l'art occidental et le Réalisme socialiste comme dans les toiles de Vinogradov et Dubossarsky ; une pornographie acidulée à la Tursic & Mille ; une dénonciation de la société contemporaine, encore moins une neutralité issue du Nouveau Roman ou un effacement de l'auteur. Non, si les dessins de ces adolescents sont presque irritants, c'est qu'ils ne font que retranscrire

la banalité du quotidien du XXI<sup>e</sup> siècle, sans lendemains qui chantent ni distance ironique, absorbés dans un présent qui ne prétend rien offrir mais se suffit à lui-même. Camille et Auguste, Frida et Diego, Robert et Sonia, l'histoire regorge de couples d'artistes passionnés aux histoires tumultueuses ; Camille et Paul, sans emphase ni effet de style, semblent ouvrir une nouvelle voie, avec une honnêteté réjouissante.

## Happiness is in the fields

Once upon a time there were two young artists, a photographer and a fan of graphic novels, who loved each other tenderly. To such a point that they decided to join together in all their works, through drawing. They drew together for many hours absorbing themselves in careful work after photographs. One finished sentences the other began, each attention was shared. To avoid any distinction, each one took the place of the other after some time to finish what their other half had begun. They turned towards the marvellous world that was theirs, filled with childhood toys, fantastic adventures, leafy gardens, naked idleness under the sun.

So as not to break this magic, they sought to make it identical, as close as possible to photography, to the greatest detail, not hesitating to invent a material, give thickness to a blurred blade of grass, to make precise that which does not usually attract the eye. But while their predecessor Jean-Olivier Hucleux looked for depth, while the hyperrealists played with textures, they on the contrary weave a neutral surface where each centimetre has the same value, that of grey wash or aqueous watercolour. A piece of mat, a Playmobil, an unlaced trainer, a piece of paper picked up take on as much importance as their faces, absorbed in the contemplation of their own fulfilment. Composition gives way to a gentle mess, that of their daily life in which each object has only a relative value. Perspective is forgotten, all that counts is the presence of things in their field of view, within sight. Ink, graphite, everything that comes to hand has a right of presence on the sheet, from the 6 x 9 cm notebook to the double Grand-Aigle [150 x 110 cm] format. Drawing as a means of understanding the world.

We can look in vain for a critical view ; a clash between western art and Social realism as in the canvases of Vinogradov and Dubossarsky ; a tart pornography in the manner of Tursic & Mille ; a denunciation of contemporary society, even less neutrality derived from the New Novel or an erasure of the author. No, if the drawings of these young adults are almost irritating it is because they are only recreating a banality of 21<sup>st</sup> century life, with no bright future or ironic distance, absorbed in a present that does not claim to offer anything but is sufficient in itself. Camille and Auguste, Frida and Diego, Robert and Sonia, history is bursting with passionate artist couples with tumultuous histories ; Camille and Paul, without any claimed talent or knowledge seem to be inventing a new way, with an honest obviousness that finally touches us.



1 – *Le canapé*, 2012.  
Encre de chine sur papier. 90 x 120 cm.

2 – *SuperRoots ou Camille et Paul nus dans le jardin*, 2010.  
Aquarelle sur papier. 120 x 160 cm.

3 – *Le jardin et le chat* (Détail), 2012 .  
Encre de chine sur papier.  
Diptyque, 2 x 100 x 125 cm.

4 – *Le playmobil Albrecht Dürer*, 2012.  
Encre de chine sur papier. 90 x 120 cm.

5 – *Superheroes*, 2010.  
Aquarelle sur papier. 120 x 160 cm.



113

14



215

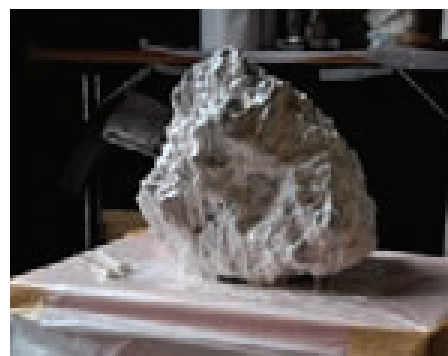
1 – *Sandy Island*, 2013.  
Techniques mixtes. 35 x 60 x 35 cm.

2 – *Sandy Island* (Détail), 2013.  
Techniques mixtes. 35 x 60 x 35 cm.

3 – *Les Météorites de Sikhote-Alin, Sibérie* (en cours de montage), 2013.  
Météorite, silicone.

4 – *La chute observée*, 2013.  
Projection vidéo en boucle.

13



114



21



# Juliette Goiffon et Charles Beauté

par Sébastien Gokalp

## Hier me fascinera

En 1972, la sonde spatiale Pioneer envoyait au reste de l'univers une plaque sur laquelle était gravée la quintessence des connaissances humaines, utopie d'un savoir universel et éternel. Il y a encore vingt ans, les changements prenaient une vie. Mais depuis, Internet, cette ressource sans fin, cette culture partagée sans *high ni low* a réorganisé notre manière de penser. L'obsolescence programmée a fait place au renouvellement constant, le flux a supplanté la matière, l'épaisseur du Temps s'est atomisée en zéros et uns. Plus besoin de trier, analyser, le futur se tourne vers demain sans prendre la peine de relire hier. Juliette Goiffon et Charles Beauté pointent les zones grises, bugs et aberrations de cette amnésie assumée. Mêlant technologies de pointe et profonds archaïsmes, ils tentent dans un geste désespéré et conscient de graver dans le marbre les impulsions électriques d'une milliseconde. Leurs œuvres s'interrogent sur ces informations dépassées avant même leur diffusion : ils gravent les cours de la Bourse sur du verre (*Le journal des finances* du vendredi 28 novembre 2008) ou le top 100 des sites Internet les plus fréquentés sur des plaques de laiton (réalisé en 2012, il est pourtant déjà différent du Top 100 actuel).

*Sandy Island* est l'emblème de ce flux d'informations massif qu'on finit par accepter sans s'interroger sur sa réalité. Cette île, mentionnée par le capitaine Cook en 1774, fut placée sur toutes les cartes, et jusqu'à Google Earth, entre la Nouvelle Calédonie et l'Australie, dans la mer de Corail. Récemment, une expédition constata qu'il n'y avait en fait qu'un fond marin, la mention erronée de l'île ayant été reprise mécaniquement. Partant des descriptions et relevés topographiques faux mais bien réels, Juliette Goiffon et Charles Beauté réalisent une maquette qui repose entre deux eaux, au milieu d'un aquarium, en agarose, matériau avec le même indice de réfraction de la lumière que l'eau. L'île apparaît et disparaît à la manière d'un hologramme. Ce jeu entre faux-semblants, imaginaire et imprécision scientifique se retrouve dans le moulage de météorite présenté ici : réalisée au musée de minéralogie de MINES ParisTech, à partir d'une pierre tombée en Russie en 1947, cette pièce est destinée à être présentée à la fois comme œuvre d'art (ici, à

Montrouge) et comme fac-similé au musée de minéralogie. Cet objet unique sur terre se retrouve intégré dans un processus de production en série (le moulage), pour être paradoxalement édité à seulement deux exemplaires.

Enfants de Philippe K. Dick et d'Évariste Richer (par PMA, cela va de soi), Goiffon et Beauté brouillent les frontières entre original, copie, production artisanale et haute technologie, édition en série et unicité pour déplacer l'attention sur les nouveaux modes de circulation. Leurs œuvres, issues d'un processus scientifique, au fini industriel, interrogent de l'intérieur l'utopie du progrès. Des facteurs Cheval perdus dans la Silicon Valley.

## Yesterday will fascinate me

In 1972 the Pioneer spacecraft sent to the rest of the universe a plaque on which the quintessence of human knowledge was engraved, the Utopia of universal and eternal knowledge. Only twenty years ago, the changes were taking life. But, since the Internet, this limitless resource, this shared culture that is neither *High* nor *Low* has reorganised our manner of thinking. Programmed obsolescence has given way to constant renewal, flux has superseded material, the depth of Time has been atomized into zeros and ones. No need to sort, analyse, the future turns towards tomorrow without making the effort to re-read yesterday. Juliette Goiffon and Charles Beauté point to the grey areas, bugs and aberrations of this assumed amnesia. Combining advanced technologies and profound archaisms, they try in a hopeless and conscious gesture to engrave in stone the electric pulses of a millisecond. Their works question this information that is outdated even before being distributed: they engrave the stock exchange prices on glass (*The Journal of finance* of Friday 28 November 2008) or the top 100 most visited websites on brass plates (made in 2012, it is moreover already different to the current top 100).

*Sandy Island* is the emblem of this massive flux of information that we end up accepting without wondering about whether it is real. This island, mentioned by Captain Cook in 1774 was put on all maps, as far as Google Earth, between New Caledonia and Australia

in the Coral Sea. Recently an expedition noted that in fact there was only a seabed, the incorrect reference to the Island was repeated mechanically. Starting from descriptions and topographical surveys that are incorrect but in fact real, Juliette Goiffon and Charles Beauté create a model that sits between two waters, in the middle of an aquarium, an agarose a material with the same refractive index of light as water. The island appears and disappears in the manner of a hologram. This play between false pretences, imagination and scientific inaccuracy is found in the cast of the meteorite presented here: created at the mineralogy museum of MINES ParisTech, from a stone that landed in Russia in 1947, this piece is intended to be presented both as a work of art (here, at Montrouge) and as a facsimile at the mineralogy museum. This unique object on the Earth finds itself integrated into a mass production process (cast), to be made paradoxically in only two exemplars.

Children of Philippe K. Dick and Évariste Richer (by assisted reproduction it goes without saying), Goiffon and Beauté blur the borders between original, copy, craftsmanship and high technology, mass production and uniqueness to move attention towards new modes of circulation. Their works, derived from a scientific process, with an industrial finish, question the Utopia of progress from the inside. Lost horse factors in Silicon Valley.

# Lola González

par Olga Rozenblum

---

## Excellent

---

Il y a une bande d'amis qui boivent des bières, un karaoké, une partie de pédalo, un procès. En basse définition, à la lumière naturelle, post-produit sur le pouce, sur un DVD mal gravé. Les visages, on les retrouve à chaque film, tous plus jeunes et beaux les uns que les autres. Les scénarii tournent autour d'états d'âme ambigus mais brillamment discorés, dans des lieux un peu glauques, chambres sales ou campagnes banales. La diction est Nouvelle vague. Les histoires émergent d'un milieu et d'une sociologie qui ne sont pas identifiables, d'une époque qu'on se fiche de dater.

L'envie nous gagne de citer des groupes de rock, d'écouter du rap, de fumer des clopes, de relire le manifeste de Breton, d'être en 68 - pardonnez le cliché. Surtout, «c'est là que ça se passe», dans les films de Lola González. C'est là où on voudrait être. Rare, l'art de donner envie de basculer dans ce qu'un film imagine.

Certaines œuvres ont le goût de la liberté, et ce ne sont pas toujours celles qui l'affichent comme intention. La légèreté des dispositifs et des mises en scène de Lola González témoignent intrinsèquement, plus que toute agitation ou appendice, que des temps où la vie est dure existent, mais que rien n'empêche d'y échapper si l'on joue sur le bas côté de la réalité.

Plutôt qu'aux *Valseuses* démonstratives et hystériques de Bertrand Blier, on pense aux improvisations de *Passe ton bac d'abord* de Maurice Pialat. En plus cynique et moins romantique, la part de pudeur de jeunesse et la retenue d'une étudiante en art...

La communauté de personnes qui fait cette filmographie, c'est la bande à Lola : «ils me plaisent comme ils sont - c'est chouette si ils te touchent aussi, j'aime profondément les filmer». Peut-être sont-ils très communs en fait, pour sûr ils ne sont pas les fils à papa d'un film de Sophie Letourneur. Peu importe, libérés par une vidéo comme *Le Procès* où ils sont accusés de jouissance ordinaire, ils sont livrés à une aberration si dadaïste, qu'aucune place n'est laissée à leur réalité. Toute nécessité tellement redondante de discuter les rapports documentaire/fiction est alors balayée. Hypothèse : au fil des vidéos, les personnages dévoilent leur appartenance à un mouvement d'avant-garde encore inconnu. *Le Rendez-vous* est un de leur mode d'action, leur

communauté secrète ayant décidé de rendre hommage aux rassemblements impossibles des pères qu'ils admirent - ici Warhol, Fassbinder, Frida Kahlo, ou Brian Jones réunis sur un clic-clac de salon.

Comme dans un cri ou dans une histoire d'amour, quand se fondent absurdités et réalités, causes et effets, origines et buts, on se donne la chance d'échapper à tout. Le cinéma sait confondre l'histoire de sa fabrication et la forme qu'il donne à voir. Lola González se moque de pas mal de choses, n'offre aucun slogan partisan, joue la provocation et le nihilisme quand son œuvre en est le contraire absolu, mais convainc que c'est juste là, envers et contre toute résignation, que nos idéaux et nos jouissances peuvent encore.

## Excellent

---

There is a group of friends who drink beer, karaoke, a paddle boat session, a trial. Low definition, in natural light, post-produced on the go, on a badly engraved DVD. Faces we find in each film, each younger and more beautiful than the other. The scripts are based on ambiguous emotions but which are brilliantly presented in slightly shabby places, dirty rooms or banal countryside. The diction is New Wave. The stories emerge from a milieu and sociology that cannot be identified, from a time we don't care to date. The desire comes upon us to mention rock groups, to listen to rap, to smoke fags, to reread Breton's manifesto, to be in 68 - forgive the cliché. Above all, "it is here that it happens", in the films of Lola González. It is here where we want to be. Rare, the art of making you want to switch in what a film imagines.

Certain works have the taste of freedom, it is not always those that show it as an intention. The lightness of processes and scenarios of Lola González show intrinsically more than any agitation or appendix that the times where life is hard to exist, but nothing prevents escaping from it if we play on the down side of reality.

Rather than thinking of the demonstrative and hysterical *Les Valseuses* of Bertrand Blier we think of the improvisations of Maurice Pialat's *Passe ton bac d'abord*. More cynical and less romantic, the share of youth's modesty and the restraint of an art student...

The community of characters that makes up this filmography, it is Lola's friends: "I like them as they are - it's great if they touch you too, I deeply love to film them". Perhaps they are very common indeed, surely they are not the Daddy's boys of a film by Sophie Letourneur. It's not important, freed by a video like *Le Procès* [*The Trial*] where they are accused of ordinary pleasure, they are brought to an aberration that is so dadist that no place is left for their reality. All necessity that is so redundant to discuss the documentary/fiction relation is then swept away.

Hypothesis: Through the videos, the figures reveal their belonging to an avant-garde movement that is still unknown *Le Rendez-vous* is one of their methods of action, their secret community that has decided to make a tribute to the impossible gatherings of predecessors they admire - here Warhol, Fassbinder, Frida Kahlo and Brian Jones united on a living room a sofa bed.

Like in a cry or a love story, when absurdities and realities, causes and effects, origins and aims melt together, we give the chance to escape everything. Cinema knows how to mix the history of its fabrication and the form it makes visible. Lola González mocks quite a lot of things, does not offer any partisan slogan, plays with provocation and nihilism when her work is the absolute contrary to this, but convinces that it is precisely there, against all resignation, that many of our ideals and pleasures can happen.

1 – *Manifestons*, 2011.  
Vidéo couleur. 2 min. 23 sec.

2 – *Times they are a changin'* (Détail),  
2011.

Vidéo couleur.

3 – *Sing out*, 2011.

Vidéo couleur. 2 min. 44 sec.

4 – *The Rendez Vous*, 2013.

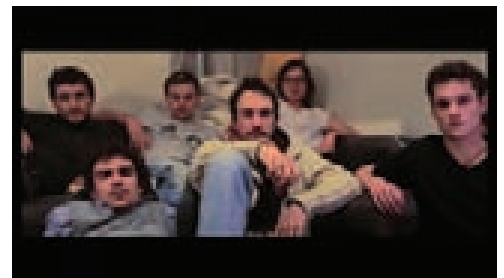
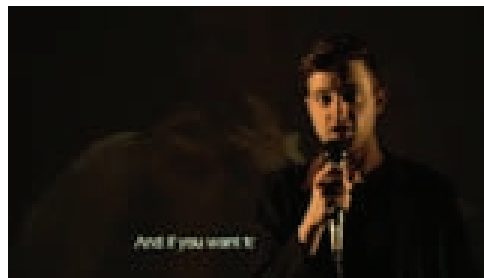
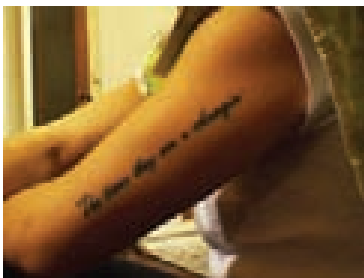
Vidéo couleur. 2 min. 01 sec.

5 – *Le pédalo*, 2011.

Vidéo couleur. 1 min. 26 sec.



11



21314



15

**1 – Centre de Paysage, 2010.**

Arroseur automatique, peinture .  
Dimensions variables.

**2 – Sans-titre (Menlo Park), 2011.**

Projecteur diapositives modifié.  
Dimensions variables.

**3 – La marche possible des courants, 2011.**

Divers matériaux, dispositif électronique.  
Dimensions variables.

**4 – Le Gâteau, 2012.**

Pâte à modeler, image découpée, socle, texte imprimé.  
130 x 40 x 40 cm.  
© Photo: Emile Ouroumov.

113



21



14



# Gaël Grivet

par Julien Fronsacq

---

## Du fait à son récit

---

L'œuvre de Gaël Grivet apparaît comme autant d'appareillages du réel. Le titre «*Sans-titre (sarcophage)*» (2012) désigne une œuvre à la fois sans objet et objet. Une ambivalence retrouvée dans l'étymologie du sarcophage : «un réceptacle propice à la disparition». Une instabilité dont se sert Gaël Grivet pour formaliser un événement réel. «Le 26 mars 2012, le site de la Radio Télévision Suisse annonce qu'un sarcophage monumental romain provenant de fouilles illégales a été retrouvé aux Ports Francs de Genève, caché sous une couverture».

Gaël Grivet nourrit pourtant une approche bien critique du réel. *Sans-titre (Menlo Park)* (2011), une installation constituée d'un projecteur à diapositives dont l'image projetée au mur est celle de l'ampoule de l'appareil. Il suffit de se référer au titre de l'œuvre pour s'apercevoir que Gaël Grivet sait combien le paratexte de l'œuvre participe à sa rhétorique, comme la page de titre et le sous-titre constituent notamment le livre et son discours. Menlo Park, dans l'Etat du New Jersey (Etats-Unis d'Amérique), est rebaptisé Edison en 1954 en l'honneur de Thomas Edison, ancien résident et pionnier de l'électricité. Si en forme de lanterne magique moderne *Sans-titre (Menlo Park)* offre le spectacle de sa machinerie, elle est une métaphore du progrès technique comme récit spectaculaire. *Le Gâteau* (2012), un volume cylindrique dont la surface supérieure comprend une représentation d'un appareil photographique, est une œuvre qui consiste à reconstituer de mémoire un gâteau au chocolat. Malgré le caractère biographique, le cartel ne précise pas un événement ou un souvenir en particulier, mais la tentative de donner forme à la notion de transformation. «Lorsque ma mère préparait un gâteau au chocolat, je n'arrivais pas à faire le lien entre le moment des ingrédients séparés et le résultat (...) Je m'étais mis en tête de faire la même chose, dans ma chambre». Loin de l'apparente reconstitution d'un fait réel, Gaël Grivet reprend les motifs de la cure analytique – l'enfance, le souvenir, la reconstitution, etc. – pour les projeter du côté d'une représentation de concepts aussi abstraits que la relation des parties à un tout ou que la transformation de ces parties en un

objet de désir. L'approche analytique présentée avec humour cède le pas à la fiction d'un hypothétique souvenir pour mettre en scène l'échec d'une représentation, une sculpture bricolée et flanquée d'une page de magazine, Gaël Grivet concevant une poétique qui nous aide à nous émanciper des trop simples oppositions qui distingueraient réel et approximation, déconstruction et idéologie, raisonnement et fiction.

## From the fact to his story

---

Gaël Grivet's art appears as much as the actual apparatus. The title *Untitled (Sarcophagus)* (2012) refers to a work that is both without object and object. An ambivalence that is found in the etymology of "sarcophagus": a receptacle suitable for disappearance". An instability that Gaël Grivet uses to formalise a real event. "On 26 March 2012, the site of Swiss Radio Television announced that a monumental Roman sarcophagus coming from illegal excavations had been found at the Geneva Free Ports hidden under a cover." After checking, the event mentioned had in fact taken place. Here, the representation is therefore an occurrence of a past event. The work, comprised of a block of false marble partially hidden by a cover, apparently proceeds from an attempt to formalise the real, pushing representation towards presentation.

Gaël Grivet moreover feeds a truly critical approach to the real. *Untitled (Menlo Park)* (2011), an installation consisting of a slide projector whose image projected on the wall is that of the machine's bulb. It is enough to refer to the work's title to notice that Gaël Grivet knows how much the paratext of the work is involved in its rhetoric, like the cover, the title page, the title and sub-title constitute a book and its discourse. Always "untitled", the precise subtitle of a location. Menlo Park in the state of New Jersey (USA) was re-baptized Edison in 1954 in honour of Thomas Edison, former resident and pioneer of the use of electric energy. If in the form of a modern magic lantern, *Untitled (Menlo Park)* offers the spectacle of its machinery, it is a metaphor for technical progress as a spectacular story.

*The Cake* (2012), a cylindrical volume whose upper surface contains a depiction of a camera, is a work that consists of reconstituting a chocolate cake from memory. Despite the biographical character, the label does not specify any particular event or memory, but the attempt to give form to the notion of transformation. "When my mother was making a chocolate cake, I could not make the link between the moment of the separate ingredients and the result (...) I decided to do the same thing, in my bedroom." Far from the apparent reconstitution of a real fact, Gaël Grivet repeats the motifs of the analytical cure – childhood, memory, reconstituting etc., – to project them towards a representation of concepts that are as abstract as the relations of the parts to a whole or as the transformation of these parts into an object of desire. The analytical approach presented with humour by the archetype of the memory or of regression yields to the fiction of a hypothetical memory to direct the failure of a representation, a makeshift sculpture flanked with a magazine page, Gaël Grivet conceives a poem that helps us to free ourselves from contrasts that are too simple that would distinguish real and approximate, deconstruction and ideology, reasoning and fiction.

# Julien Grossmann

par Sébastien Gokalp

---

## Sous la forme d'un écho

---

Julien Grossmann croise les champs du savoir et de la création. Ayant dans sa jeunesse appris le clavecin, cet ancêtre du piano, il se passionne pour l'histoire des enregistrements musicaux. Il se situe à la croisée de la technique, de l'histoire, de l'ethnologie, de la musique et de la représentation. C'est dans le passage d'un système de pensée à l'autre qu'il se glisse, entraînant une friction jubilatoire génératrice d'émerveillement. Ces synesthésies sont redoublées de ses nombreuses résidences à l'étranger qui lui permettent de découvrir d'autres modes de représentation.

Ainsi, dans *Quatre et une manières de présenter un vieil enregistrement péruvien* (2011), il assemble des disques piézo-électriques qui diffusent l'un des premiers enregistrements sonores fait au Pérou, *Serranita*, réalisé par Hans Heinrich Brüning en 1910. La distance temporelle qui sépare l'enregistrement original de cette installation électrique sonore sophistiquée est abolie par l'aspect de ces disques qui évoque le culte du soleil pratiqué par les Incas. Assemblés selon des combinaisons différentes, ils renvoient aussi bien à un mystérieux rite religieux qu'à l'art minimaliste américain.

Ce même raccourci temporel et spatial est à l'œuvre dans *The Fields of Recording* (2011), qui juxtapose des micrographies agrandies de supports d'enregistrements anciens et des portraits d'ethnologues ayant rapporté ces enregistrements. *The Alpine Pride* (2011, enregistrements de cors des Alpes joués par des magnétophones Nagra sur lesquels viennent défiler les pistes magnétiques reproduisant des reliefs montagneux), ou *Kokin (...)* *Slendo* (2010, diorama insulaire développant une géographie par le biais de gammes musicales), constituent d'autres pièces d'un corpus d'œuvres très cohérent.

Dans *Portrait de l'artiste en ethnographe* (dans *Le retour du réel*, 2005) le critique d'art Hal Foster pointait les similitudes entre l'artiste contemporain et l'ethnologue. Cherchant de nouveaux territoires authentiques, les deux voient dans l'autre un miroir pour définir sa propre identité. Mais là où le scientifique cherche une cohérence, Julien Grossmann marque au contraire les distorsions.

Il pourrait être un savant fou échappé de la médiologie fondée ainsi par Régis Debray : « Médiations et appareillages de tous ordres, dont nos médias contemporains constituent une modalité singulière et envahissante, mais dont la genèse remonte loin (...) réconciliant la culture avec sa propre matérialité. » Jonglant avec les distances, les époques, les techniques d'enregistrement, il transforme l'éphémère en sculptures animées. Dans notre univers mondialisé où tout s'échange, l'hybridation permet à la fois de pointer la malléabilité des cultures et de leur redonner une épaisseur.

## In the form of an Echo

---

Julien Grossmann crosses the areas of knowledge and creation. Having in his youth learned to play the harpsichord, an ancestor of the piano, he is passionate about the history of musical recordings. He is at the crossing of technique, history, ethnology, music and representation. It is in the passage from one system of thought to another that he slides in bringing a jubilant friction that generates wonder. These synesthesiæ are redoubled by his numerous periods of residence abroad which have enabled him to discover new methods of representation.

Thus in *Four and one ways to display an old Peruvian recording* (2011), he assembles piezoelectric discs that emit one of the first sound recordings made in Peru, *Serranita*, made by Hans Heinrich Brüning in 1910. The distance in time that separates the original recording from this sophisticated electrical sound installation is abolished by the appearance of these discs which evoke sun worship practiced by the Incas. Assembled according to different combinations, they refer just as well to a mysterious religious rite as to American minimalist art.

This same temporal and spatial shortcut is also at work in *The Fields of Recording* (2011) which juxtaposes enlarged micrographs of old recording media and portraits of ethnologists who had brought back these recordings. *The Alpine Pride* (2011, recordings of Alpine horns played by Nagra tape recorders on which various magnetic tracks reproducing mountainous reliefs are scrolled), or *Kokin (...)* *Slendo* (2010, insular diorama developing a geography through musical scales), constitute other parts of a very coherent corpus of works.

In *Portrait of the Artist as an ethnographer* (in *The Return of the Real*, 2005), the art critic Hal Forster pointed to the similarities between the contemporary artist and the anthropologist. Searching for new authentic territories, both see in the other a mirror for defining his own identity. But where the scientist looks for coherence, Julien Grossmann on the contrary marks the distortions.

He could be a mad scientist escaped from the mediology founded by Régis Debray: "Mediations and apparatus of all kinds, including our contemporary media constitute a singular and invasive mode, but whose genesis goes back a long way (...) reconciling culture with its own materiality." Juggling with distances, time periods, recording techniques, he transforms the ephemeral into animated sculptures. In our globalised universe where everything is exchanged, hybridization allows both the malleability of cultures to be pointed out and returns a solidity to them

---

Sponsor:  
Mondriaan Fonds



**1 – Four and one ways to display an old Peruvian recording, 2011.**

Installation sonore (disques piézoélectriques, enregistrement Serranita réalisé au Pérou par Hans Heinrich Brüning en 1910, lecteur audio, support en bois ciré et métal).  
122 x 281 x 112 cm.  
© Photo : David Brand.

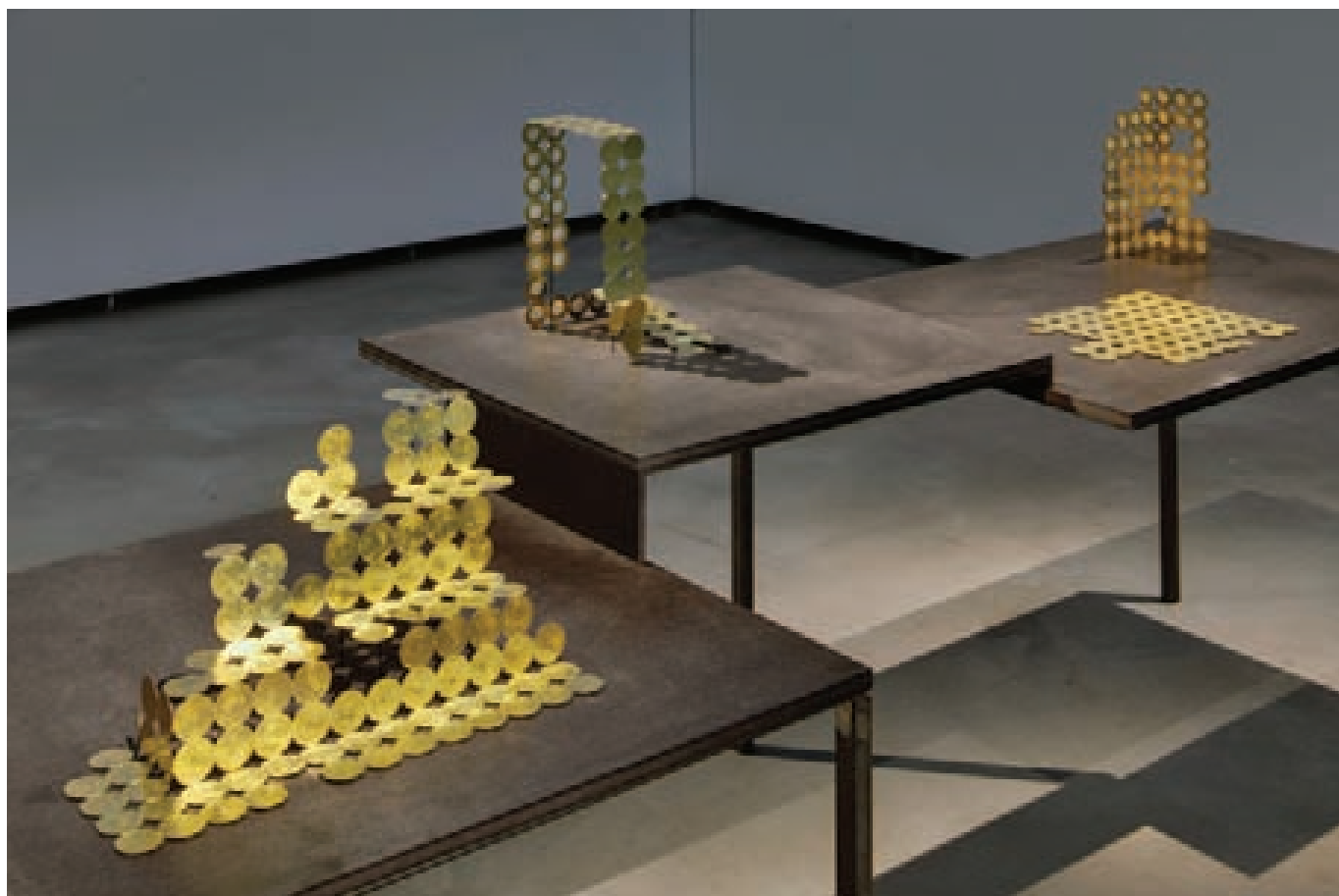
**2 – Vue de l'exposition *Vibrating Revivals*, 2011.**

Gauche: The Fields of Recording.  
Droite: The Alpine Pride.

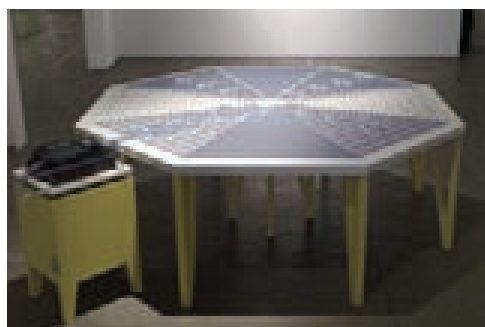
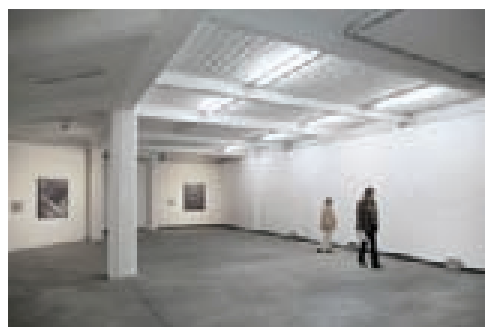
**3 – *If I Had Known*, 2010.**

Installation (projecteur 16mm, film audio vierge, structure en bois, roulettes, électronique).  
80 x 310 x 240 cm.

**4 – *The Drift* (Détail), 2012.**  
Installation. Dimensions variables.



11



213



41

**1 – Sans titre, 2012.**  
Huile sur toile. 88 x 90 cm.

**2 – Sans titre, 2011.**  
Acrylique sur toile. 30 x 30 cm.

**3 – Sans titre, 2010.**  
Acrylique sur toile. 19 x 19 cm.

**4 – Sans titre, 2012.**  
Acrylique sur toile. 22 x 18 cm.

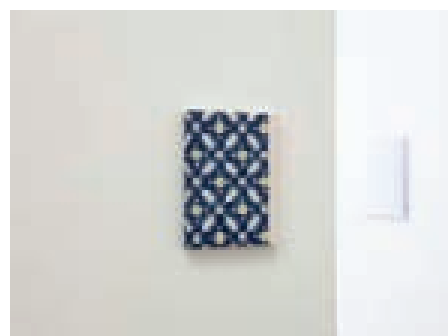
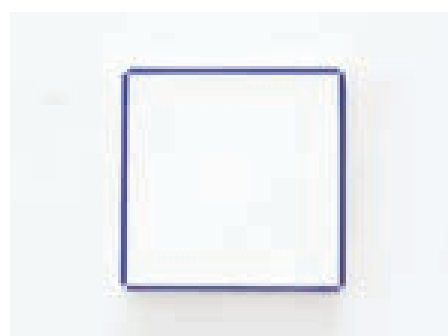
112



13



14



# Germain Hamel

par Romain Torri

---

Tout juste diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, Germain Hamel, 26 ans, s'intéresse à la peinture comme objet, à l'image et sa représentation dans l'espace limité de la toile. Selon lui, c'est en devenant motif qu'une image entre dans le champ visuel.

Comme avant lui Frank Stella ou le groupe Support/Surface, il ambitionne dès ses premiers travaux de déconstruire la toile, afin de rompre avec l'idée de carré qui incombe traditionnellement au format d'un châssis. La toile devient pour lui une image et un objet, et non plus un simple espace de représentation.

Avec une certaine modestie formelle, il renoue avec l'idée des «shaped canvas» mais c'est par le truchement de l'illusion d'optique qu'il parvient à déjouer sa problématique de départ. L'angle inférieur est alors peint d'une touche et d'une couleur différentes, donnant aussitôt l'impression d'une toile pliée.

Célébrant à sa manière les théories du peintre néerlandais Daan van Golden, les écrits de Josef Albers sur l'«Interaction des couleurs», ou encore le travail de Gerhard Richter et de Steven Parrino, Germain Hamel poursuit également de façon plus personnelle un idéal de peinture qui viendrait outrepasser les règles décrites par ses aînés.

À l'instar de la série de peintures exposée à Paris chez Martine et Thibault de la Châtre en septembre 2012, Germain Hamel inflige à son abstraction des prérogatives différentes, matinées d'un naturalisme discret et sans prétention.

Frappé par certains phénomènes lumineux observables à l'aube et au crépuscule, Germain Hamel a tenté d'en traduire les effets imaginaires sur des toiles vierges disposées au mur.

Pour se faire, à la manière d'ombres portées, il figure en oblique le format du châssis sur la toile, et laisse évoluer les couleurs dans de subtils dégradés de bleu, de rose ou de corail. Peints à la main, ces dégradés nécessitent que les couches de peinture soient disposées une à une et lissées successivement pour que le rendu satisfasse son auteur. Chacune de ces variations fait l'objet d'un travail patient et retors avec le médium, révélant une technique sans faille.

Il se dégage de ces œuvres une dimension atmosphérique créant un doute sur ce que l'on peine à nommer. Si certaines parties de la toile sont laissées nues, presque en réserve, la tranche du châssis elle, peut être peinte. Le

regardeur est alors accaparé par la lumière sans savoir si celle-ci provient du tableau qu'il fixe ou d'un «hors-champ» qui lui échapperait.

Cette série, qui signe le geste de l'artiste, affirme sa valeur décorative et contemplative tout en questionnant la nature du médium qui la porte. Prêt à tout pour en découdre avec l'idéologie associée à son médium, l'œuvre de Germain Hamel n'en est pas moins une peinture sans artifices.

«...avec la couleur, nous ne voyons pas ce que nous voyons, parce que la couleur – le plus relatif des moyens d'expression artistique – offre un nombre incalculable de visages ou d'apparences. Les étudier (...), enrichira notre 'vision', du monde, et de nous-mêmes...» Josef Albers.

---

Only just qualified from the Paris Fine Art School, Germain Hamel, 26 years old, is interest in painting as an object, the image and its depiction in the limited space of the canvas. According to him, it is in becoming a motif that an image enters the field of vision. Like Frank Stella or the Support/Surface group before him, from as early as his first work, his ambition is to deconstruct the canvas in order to break with the idée of square that is traditionally incumbent upon the format of a stretcher. The canvas for him becomes an image and an object, and no longer a simple space for representation. With a certain formal modesty, he renews with the idea of "shaped canvases" but it is by the through way of the optical illusion that he manages to outsmart his initial problematic. The lower angle is then painted in a different manner and colour, immediately giving the impression of a folded canvas. Celebrating in his manner the theories of the Dutch painter, Daan van Golden, the writings of Josef Albers on the *Interaction of Colours* or even the work of Gerhard Richter and Steven Parrino, Germain Hamel also pursues in an even more personal manner an ideal of painting that would override the rules described by his forebears.

Like the painting series exhibited in Paris with Martine and Thibault de la Châtre in September 2012, Germain Hamel inflicts different prerogatives on his abstraction, crossed with a discrete naturalism without pretence.

Struck by certain luminous phenomena that can be observed at dawn and dusk, Germain Hamel has tried to translate their imaginary effects on blank canvases hung on the wall. To do this, in the manner of shadows falling, he depicts the format of the stretcher in diagonal on the canvas, and allows the colours to evolve in subtle shades of blue, pink and coral. Painted by hand, these shades require the coats of paint to be applied one by one and successively smoothed so the rendering can satisfy their author. Each of these variations is the subject of patient and devious work with the medium, revealing a flawless technique.

These works give off an atmospheric dimension creating a doubt about what we have difficulty naming. If certain parts of the canvas are left untouched, almost in reserve, the side of the stretcher may be painted. The viewer is then captured by the light without knowing whether it emanates from the painting he is looking at or from something "outside the field" of view that escapes him. This series which signs the artist's gesture claims its decorative and contemplative value while questioning the nature of the medium that carries it. Ready for everything to do battle with the ideology associated with his medium, the work of Germain Hamel is none the less painting without artifice.

"With colour, we do not see what we see, because colour, the most relative of the artistic means of expression – offers a countless number of faces or appearances. To study them (...) will enrich our "vision", of the world, and of ourselves..." Joseph Albers

# Gaëtan Henrioux

par Augustin Besnier

---

La peinture de Gaëtan Henrioux procède d'une confrontation permanente avec son pouvoir mimétique. D'abord animé par la recherche d'un réalisme pur, dont il admire les maîtres et acquiert rapidement la technique, Gaëtan Henrioux commença par peindre d'après photographie, tirant profit des effets de cadrage et d'instantané pour dramatiser les sujets et capter le regard. Une lassitude d'artiste précoce le poussa cependant à brouiller ses miroirs trop polis, à déjouer sa technique trop efficace, en introduisant des éléments perturbateurs : taches de peinture, figures géométriques, objets insolites et coulures, vinrent parasiter la mimesis en rappelant le regard à la surface. Cette perturbation ne s'arrêtera plus.

Convaincu qu'il manquait « quelque chose » à ses tableaux, l'artiste ne cessera de rechercher l'étrangeté dans l'image, porté par une volonté d'épuiser, voire de saborder, ce talent de figuratif qui le scotchait au réel.

Trois voies sont alors empruntées. La première est celle de l'intrusion : ce sont ces bizarreries qui s'immiscent sur la toile, ces carrés blancs et ronds de couleur, ces hachures ou taches isolées, qui sont à la peinture ce que l'interférence est au son. Dérèglements de la représentation, ils affectent le réel sans le pousser vers l'abstraction, s'invitent à la condition humaine sans chercher à la sauver.

La deuxième voie est celle de la touche. Brouillage des visages, carnage de peinture ou simplification des détails assassinent l'image en bataillant contre sa transparence. L'effet en est violent, parfois cru, comme les traces d'une insatisfaction radicale. Le sujet, enfin, ouvre parfois la brèche, entre scènes surréalistes et atmosphères fantastiques, où la déviance incite d'elle-même à transgresser le réalisme.

Là où d'autres passent leur vie à vouloir cerner la réalité ou à feindre de s'en détourner, Gaëtan Henrioux semble se venger d'avoir trop vite et trop bien su la représenter. Manquait-il quelque chose à sa peinture ou manquait-il quelque chose à ce qu'il peignait ? Une chose est sûre, c'est dans la première que se trouve désormais l'événement. D'où cette peinture d'intervention, écartée des premières tentations photographiques comme de toute abstraction, autrement dit des face-à-face comme de tout « au-delà de ». Son conflit permanent – et fécond – avec sa propre technicité se joue enfin sur un autre

terrain, où peinture et réalité perdent ensemble leurs normes. Graphiste de formation, Gaëtan Henrioux s'est en effet très tôt essayé à la peinture numérique, sur palette graphique puis sur tablette tactile. Encore rare chez les peintres, cette technique, loin d'être anecdotique, a sans doute ouvert une voie directe vers ce « quelque chose » qui selon lui manquait à ses toiles, et qui pourrait bien être leur propre abstraction.

---

Gaëtan Henrioux's painting stems from permanent confrontation with its mimetic power. First animated by the search for pure realism, whose masters he admired and whose technique he quickly acquired, Gaëtan Henrioux began by painting after photographs, taking advantage of effects of framing and instantaneousness to dramatize subjects and catch the eye. The young artist's weariness however pushed him to cloud his over polished mirrors to foil his overly efficient technique by introducing disruptive elements: spots of painting, geometrical figures, unexpected objects and streaks interfered with the mimesis by recalling the eye to the surface.

This disturbance will never stop. Convinced that "something" was missing from his paintings, the artist would not stop seeking strangeness in images, borne by a desire to exhaust, even to sabotage this figurative talent that stuck him to the real.

Three ways were then taken. The first is that of intrusion: of oddities which intrude in the painting, white squares and circles of colour, isolated hatching or spots, which are to painting what interference is to sound.

Disruptions of representation, they have an effect on the real without pushing it towards abstraction, drawing themselves to the human condition without seeking to save it. The second way is that of the brushstroke. Scrambling of faces, massacre of painting or simplification of details, assassinate the image by battling against its transparency. The effect on it is violent, sometimes raw, like traces of a radical dissatisfaction. The subject finally sometimes opens the breach, between surrealist scenes and fantastical atmospheres where deviance incites without provoking transgression of realism.

In the place where others spend their lives wanting to understand reality or pretend to

turn away from it, Gaëtan Henrioux seems to be taking revenge for having been too quick to have represented it and to have done so too well. Was there something missing in his painting or was there something missing in what he was painting? One thing is definite: it is in the first that the event is now to be found. From which this painting of action, dismissed from the first photographic attempts as well as from any abstraction, in other words, from direct encounters as well as from all "beyond".

His permanent – and fertile – conflict with his own technicality is finally played on another terrain, where painting and reality together lose their standards. A graphic artist by training, Gaëtan Henrioux very early on tried out digital painting, on a graphic palette then on a tablet. Still rare among painters, this technique, far from being anecdotal has undoubtedly opened a direct route towards the "something" which according to him was missing in his canvases and which could well be their own abstraction.

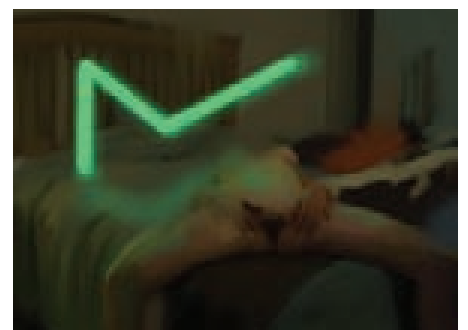
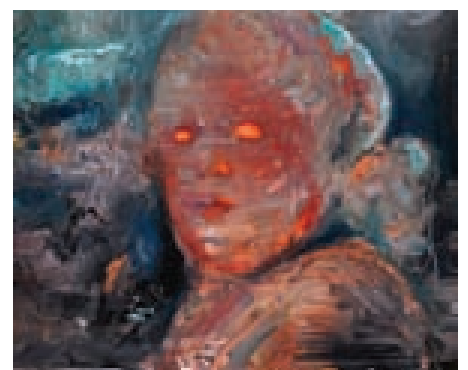
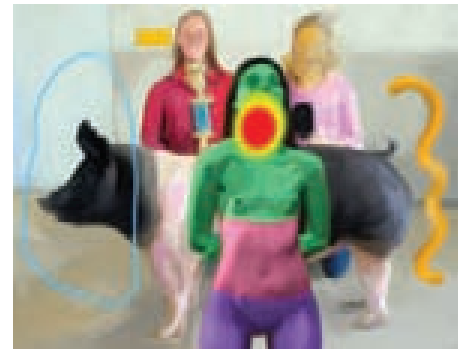
1 – *L'initiation*, 2012.  
Huile sur bois. 81 x 65 cm.

2 – *Mon trophée*, 2013.  
Peinture numérique. Dimensions variables.

3 – *La gangrène*, 2012.  
Huile sur toile. 30 x 25 cm.

4 – *Romantisme*, 2012.  
Huile sur toile. 38 x 46 cm.

5 – *L'origine au néon*, 2013.  
Peinture numérique. Dimensions variables.



**1 – Challenger, 2013.**

Enceinte modifiée, son de « muscle car », machine à fumée, bois, polystyrène expansé, résine, peinture. 180 x 70 x 80 cm.

**2 – Thalasson, 2012.**

Photogramme retouché, tiré du générique de l'émission « Thalassa » de Gérard Marinelli.

**3 – Laban, 2012**

Mixte (Mannequin, masque, cagoule). 22 x 14 x 23 cm.

**4 – Points de Fuites (1), 2013.**

Photogramme retouché, tiré du film Vanishing Point de Richard Sarafian.

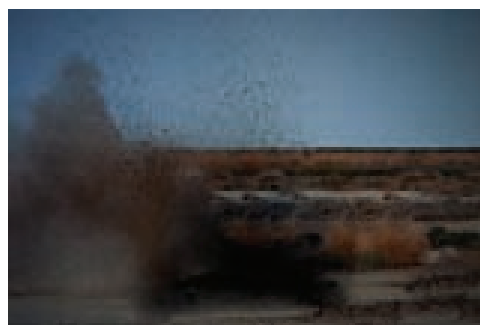
**5 – Magnéto, 2012.**

Mixte (Aquarium, Cassette Vidéo). 40 x 60 x 30 cm.

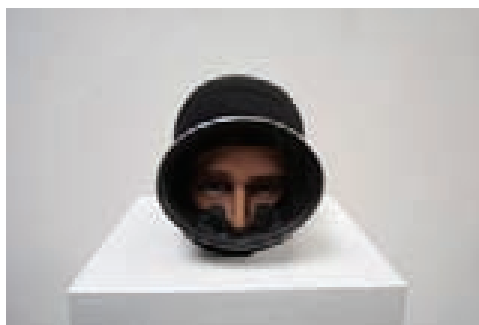
11



214



315



# Thomas James

par Olga Rozenblum

## Parler cinéma

Parmi la dizaine de films évoqués en quelques heures de discussion avec Thomas James, lesquels dois-je citer? Comme avec tout cinéophile, en dehors de considérations liées à sa pratique, nous avons d'abord simplement parlé cinéma.

Voici quelques titres qui parsèment mes notes : *Videodrome* de David Cronenberg, *Scum, Made in Britain, The Firm et Elephant* d'Alan Clarke, plusieurs œuvres de Bresson ; et puis *Repo Man* d'Alex Cox, les concerts de Sunn O))), *Easy Rider* de Dennis Hopper, *Two-Lane Backtop* de Monte Hellman ou *Vanishing Point* de Richard C. Sarafian. Un mot advient, quand je décide d'en trouver un à la lecture de cette énumération, pour caractériser aussi bien le goût et le personnage de Thomas, que la multiplicité de sa production, ou la pièce spécifique qu'il présente au Salon de Montrouge : le *trip*. Dans tous les sens que *triper* comporte : légère obsession ancrée dans le quotidien, culte d'une époque, états altérés avec ou sans drogue, moments de (fou) rire, et traduction littérale évidemment, le voyage, le « road trip », auquel la pièce *Saint Mountain Symphony* rend hommage.

Thomas James définit sa pratique par un propos directement hérité d'une histoire du film expérimental : faire du cinéma sans en faire, chercher l'essence de la fiction pour générer des objets et des concepts, rendre au spectateur un élément isolé pour ce qu'il est, hors de la narration. Ces extractions arbitraires, choisies selon ce qui le fascine ou le marque dans le cinéma et ses histoires, construisent une fiction nouvelle dont le sens surgit grâce à quelques explications textuelles et à l'invention de dispositions spatiales. Une telle démarche est aujourd'hui précieuse : il ne s'agit pas simplement de déplacer un film d'une salle de cinéma à celle d'un musée, de se borner à construire une structure en bois autour d'une projection, mais de créer le scénario effectif de la monstration, en marge, ou en amont, du scénario de la vidéo.

Empruntant le nom d'un script de Sarafian jamais porté à l'écran, *Saint Mountain Symphony* est avant tout un rappel au *trip* donc, et une mise en scène vouée à l'espace réduit du « stand » de Salon : une photo de route de *Vanishing Point*, où la voiture y roulant à l'origine a disparu, une enceinte

customisée diffusant une bande sonore typique du « road movie », et un pot d'échappement crachant des dialogues, seul garant minimal d'une fiction survivante. Les films auxquels elle fait référence ont ingurgité le voyage initiatique pour en faire un spectacle du voyage, et transformer ses héros poètes en durs à cuire.

Ce projet, proposant d'épurer le récit au profit d'indices, a bien sûr un lien, secret, avec des envies, secrètes, d'une écriture de film en cours. Mais là n'est pas l'actualité, ce que l'artiste livre à ce stade est une œuvre en soi. Sans Dolby 5.1 ou lunettes 3D, il faudra rentrer dans le *trip* de Thomas : « tout s'accorde autour de l'idée de pouvoir retrouver quelque part dans la réalité, grâce à un art aux formes innombrables, l'émotion intense que peut procurer le cinéma. »

## Talking about Cinema

Among the ten or so films mentioned in a few hours of discussion with Thomas James, which should I mention? Like with every cinophile, beyond the considerations connected with his practice, we first simply spoke about cinema.

Here are a few titles that dot my notes: David Cronenberg's *Videodrome*, Alan Clarke's *Scum, Made in Britain, The Firm and Elephant*, several works by Bresson; and then *Repo Man* by Alex Cox, the concerts of Sunn O))), *Easy Rider*, by Dennis Hopper, *Two-Lane Backtop* by Monte Hellman or Richard C. Sarafian's *Vanishing Point*. A word arrives, when I decide to find one on reading this list, to characterise both Thomas's taste and character, the multiplicity of his production, the specific piece that he presents at the Salon Montrouge: the *trip*. With all the meanings that the French term *triper* contains: light obsession anchored in the daily, the cult of a time, altered states, with or without drugs, moments of laughter or giggles, and of course literal translation, the journey, the "road trip" to which the *Saint Mountain Symphony* piece pays tribute.

Thomas James defines his practice by a statement that is directly inherited from a history of experimental film: making film without making film, looking for the essence of fiction to generate objects and concepts, returning to the spectator an isolated

element for what he is, outside the narrative. These arbitrary abstractions, chosen depending on what fascinates or marks it in cinema and its histories, constructing a new fiction whose meaning rises thanks to a few textual explanations and the invention of spatial arrangements. Such a method is today precious: it is not simply about moving a film from a cinema to a museum, merely to construct a wooden structure around a projection, but to create the effective script of the showcase, in the margin, or ahead, of the video's scenario.

Borrowing the name of a script by Sarafian that was never filmed, *Saint Mountain Symphony* is above all a reminder of the trip, therefore, and a staging dedicated to the reduced space of the Salon "booth": a photo of a road in *Vanishing Point* where the car originally driving along it has disappeared, a customised enclosure broadcasting a sound track typical of "road movies", and an exhaust pipe from which dialogues escape, the only minimal guarantor of a surviving fiction. The films to which she refers have swallowed the initiatory journey to make it a spectacle of the voyage, and to transform its poet heroes into tough guys.

This project, offering to purify the tale in favour of indicators has of course a secret connection with secret desires of a film writing in process. But this is not relevant, what the artist provides at this stage is a work in itself. Without either Dolby 5.1 or 3D glasses, but with a belief necessary to enter Thomas's trip: "everything is consistent around the idea of being able to find, somewhere in reality, thanks to art with countless forms, the intense emotion that cinema can procure."

# Romain Juan

par Mathilde Villeneuve

---

## Bouts de ficelle

---

Romain Juan n'est pas du genre à attendre patiemment qu'on lui fournisse ses moyens de production. Il fait avec ce qu'il trouve, qu'il recycle et bricole, s'assurant de fait une relative autonomie d'exécution. Car l'important pour lui réside moins dans le matériau d'origine que dans la main qui le transforme. Convoquant volontiers Burroughs et sa manière de se désaliéner du langage en le démontant, Romain Juan débite du standard Ikea pour mieux le dénormer. Ça donne au final des installations en bois construites empiriquement et bombées de couleurs acidulées, choisies pour leur qualité recouvrante, leur texture brillante et l'effet d'irréalité qu'elles confèrent à l'objet. Nul ne passera la porte de l'exposition sans s'y être consciemment engagé : la marche installée à l'entrée semble d'emblée proposer un pacte au spectateur.

Pour l'artiste, toute proposition extérieure est perçue comme l'opportunité d'une dépense nécessairement productive. *Evento*, en 2011, entend faire la part belle aux pratiques dites « relationnelles » ? Qu'à cela ne tienne, l'artiste s'enferme avec deux camarades le temps de la manifestation bordelaise dans une cage à volaille qu'il installe au fond d'un bar et qu'il dédie à une production artistique effrénée. Des journées entières, la tête recouverte d'un masque de poule, les étudiants en art confectionnent dix jours durant une multitude d'objets, subissant sans broncher les réactions diverses et variées des passants. L'ambition énoncée est claire : pousser à son comble la logique de fabrique d'œuvres d'arts, atteindre l'encombrement maximal, quitter ce qu'il n'y ait plus d'espace pour les contenir et les exposer.

Au-delà de cette entreprise exubérante, qui façon Gelitin ou Mike Kelley donne à voir une représentation grotesque et monstrueuse de la production artistique, Romain Juan n'hésite pas à s'emparer ailleurs d'éléments hérités d'un art minimal et conceptuel, dont il retient un goût prononcé pour les mots. Des phrases poèmes entourent certaines de ses compositions sculpturales comme des gammes qui leur insuffleraient un rythme. Ces injonctions dans l'espace témoignent aussi de son attachement pour la chanson. D'ailleurs, celui qui ne

s'économise jamais et agence dans l'espace ses œuvres tels les morceaux d'un album, a consacré pour son « mémoire » d'école plus de 80 pages sur l'histoire de la musique folk et la construction d'un patrimoine américain alternatif qu'elle suppose.

## Pieces of string

---

Romain Juan is not of a kind to wait patiently for his means of production to be supplied. He manages with what he finds, recycles and tinkers with, ensuring therefore relative autonomy in execution. Because the important for him lies less in the original material than in the hand that transforms it. Willingly calling on Burroughs and his manner of dealienating language by dismantling it, Romain Juan debits the Ikea standard to de-standardize it better. Ultimately that gives wooden installations built empirically and bulging with bright colours chosen for their covering quality, their brilliant texture and the effect of unreality that they give the object. Nobody will cross the threshold of the exhibition without being consciously engaged in it: the step installed at the entrance seems immediately to propose a pact to the spectator.

For the artist, any external proposition is perceived as the opportunity for an expenditure that is necessarily productive. *Evento*, in 2011 intends to give a good place to practices that are called "relational"? That does not matter, the artist shut himself away with two colleagues for the duration of the show in Bordeaux in a bird cage that he installed at the back of a bar and which he dedicated to unrestrained artistic production. For entire days, his head covered in a hen mask, over a period of ten days art students made a multitude of objects suffering without flinching, the various reactions of those passing by. The announced ambition is clear: to push to its limit the logic of making works of art, reaching maximum congestion even if there is no space left to contain and exhibit them.

Beyond this exuberant enterprise that in the manner of Gelitin or Mike Kelley makes a grotesque and monstrous representation of artistic production visible, Romain Juan does not hesitate to seize elements inherited

from minimal and conceptual art from which he retains a strong taste for words. Poem sentences surround some of his sculptural compositions like scales that would give them rhythm. These injunctions in space are also evidence of his fondness for song. In addition, he who never saves himself and arranges his works in the space like the pieces of an album, for his art college "dissertation" made more than 80 pages on the history of folk music and the construction of an alternative American heritage that it assumes.



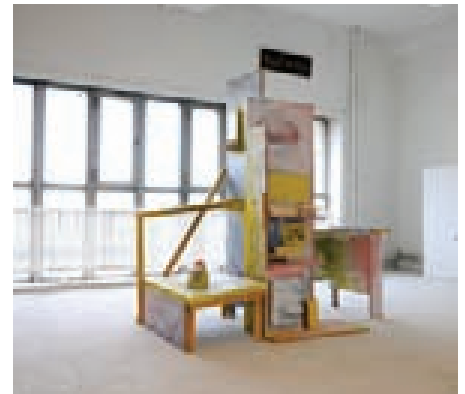
1 – *Après la parade*, 2012.  
Techniques mixtes. 280,80 x 90 cm.

2 – *3x8=24*, 2011.  
Performance.

3 – *Point de chute*, 2012.  
Techniques mixtes. 190 x 170 x 90 cm.

4 – *Sans titre*, 2012.  
Gravure sur mélaminé. 70 x 100 cm.

5 – *Clean but still damaged*, 2012.  
Gravure sur mélaminé. 10 x 25 cm.



113



214



15



---

### **Scénario, 58<sup>e</sup> Salon de Montrouge, le Beffroi, Montrouge, 2013**

Chaque année, le Salon de Montrouge attribue une surface d'exposition aux artistes sélectionnés afin qu'ils présentent leurs travaux et, éventuellement, les vendent aux visiteurs et collectionneurs.

Mon espace a été loué à un traiteur qui l'a transformé en guinguette, vendant boisson et petite restauration au public.  
Le bénéfice de la location a servi à financer le *Prix Jung: Ici pas de perdant*, qui récompense tous les artistes exposants et sans critère.

### **Scenario, 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge, le Beffroi, Montrouge, 2013**

Each year, le Salon de Montrouge allocates exhibition space to the selected artists, so they present (and possibly sell) their artworks to visitors and collectors.

My space was rented to a caterer who transformed it into a tavern, selling drinks and snacks to the public.  
The profit from the rental has financed the *Jung Prize: No losers here*, it rewards all the artists, without any criteria.

# Florence Jung

par Sébastien Gokalp

---

## La rumeur désinvolte

---

Vous cherchez un texte critique? Passez au fascicule suivant. Repérer un jeune (*Jung* en allemand) artiste prometteur? Premier box à droite. Vous remplir les yeux de belles formes et de couleurs éclatantes? Réfléchir au sens de l'art? Lisez *Art Press*, *Artforum*, allez à la Fiac, à la Biennale de Venise.

Que faites-vous là? Vous retrouvez vos amis, vous évoluez sur la scène du monde de l'art parisien lors d'une soirée de vernissage?

Vous faites une sortie dominicale en famille? Vous vous tenez au courant de ce qui fait vibrer la jeune génération? Vous a-t-on dit que les grands artistes de demain passaient par le Salon de Montrouge?

Un conseil: si vous voulez être dans le *move*, ne perdez pas de temps à visiter des ateliers, à contempler plus de trois minutes, surfez plutôt sur Internet, écoutez les rumeurs, les qu'en-dira-t-on, soyez décalés. Constatez que tout a déjà été fait, tout a déjà été dit, et pourtant repérez celui ou celle qui sait encore étonner. N'ayez pas l'air de juger mais de vous ouvrir.

Qui est Florence Jung? Vite, googlez. Un CV sérieux, la prestigieuse Haute école d'arts appliqués (écal) suisse, puis un master à Zürich. Vous identifiez: un art dématérialisé, tendance Tino Sehgal, on pourrait parler de soft performance, il paraît même que John Armleder ne jure que par elle.

Vous avez réussi à lire jusqu'ici un texte sur l'art? Vous êtes sûrs que vous ne voulez pas plutôt regarder les œuvres? Vous le savez bien, l'art n'a pas besoin de médiation, c'est immédiat. C'est un peu comme décrire la démarche de Barack Obama, ça n'a aucune importance, c'est indescriptible et pourtant tout y est.

Plutôt que travailler, Florence Jung se demande ce qu'elle fait là: qui décide, pourquoi montrer, à qui, comment s'élaborent les jugements, les cotes, les carrières, qu'attend-t-on d'un artiste. L'*artworld* fonctionne sur des critères fragiles, l'œuvre n'est qu'un élément parmi d'autres, la rumeur fait tout. Alors plutôt que de se conformer aux attentes, Florence Jung en joue, organise des «scénarios de situation», convoquant acteurs, visiteurs, habitants. Drôles, ces scénarios n'en sont pas moins narquois, pointant les conventions sociales, culturelles et artistiques.

Vous ne verrez peut-être pas la «pièce» (au double sens d'«œuvre» et de «théâtre») de Florence: elle reste souvent plus légère qu'un

souffle, discrète comme un compte en banque suisse. Elle est là par hasard (issue d'une famille paysanne, passée par une école de commerce, Bourdieu arrête-moi ça!), n'a rien à prouver, c'est une imposteur, une tricheuse, une séductrice. Mais qu'importe? Il vous suffit de lire le récit des œuvres précédentes sur son site Internet pour deviner la pièce actuelle (même si Florence ne documente rien, l'important c'est ce qui advient, pas ce qui reste). Vous demander ce qui se passe vraiment, ce qu'elle a vraiment voulu pointer, plutôt que se voir asséner une vérité bien sentie. Sentir l'entre-deux, un espace d'apparence plutôt que surplomber. Ce qui restera ancré dans votre mémoire, c'est la rumeur, le doute, l'humour. Ça ne se voit pas, ça ne s'achète pas, et pourtant ça vous touche au plus profond.

## The Casual rumour

---

Are you looking for a critical text? Pass on to the next fascicule. Noticing a young (Jung in German) promising artist? First box on the right. Filling your eyes with beautiful forms and bright colours? Thinking about the meaning of art? Read *Art Press*, *Artforum*, go to the Fiac, the Venice Biennale.

What are you doing here? Are you meeting your friends, are you on the Parisian art scene during an evening of openings? Are you on a Sunday outing with your family? Are you keeping yourself up to date with what is exciting the young generation? Have you been told that the great artists of tomorrow pass through the Salon de Montrouge?

A piece of advice: if you want to be in the *move*, don't waste any time visiting studios, contemplating for more than three minutes, instead surf on the Internet, listen to rumours, gossip, be offbeat. Not that everything has already been done, everything has already been said, and moreover take note of her or she who still manages to surprise. Do not appear to be judging but to be opening up. Who is Florence Jung. Quick, Google her. A serious CV, the prestigious Swiss School of Applied Arts (écal) then a masters in Zurich. You identify: dematerialized art, Tino Sehgal's trend, we could speak of soft performance, it appears even that John Armleder swears by her alone. Have you succeeded in reading a text on art until now? Are you sure you haven't just looked at the

works instead? You know well, art doesn't need any mediation, it is immediate. It is a little like describing Barack Obama's walk, it is of no importance, it is indescribable but everything is there.

Rather than working, Florence Jung wonders what she is doing here: who decides, why show, to whom, how to develop judgments, prices, careers, what do we expect from an artist. The art world works with fragile criteria, the work is only an element among others; rumour does it all. So rather than conforming to expectations, Florence Jung plays with them, organises "situation scenarios", gathering actors, visitors, inhabitants. These scenarios which are funny are none the less sardonic, pointing to social cultural and artistic conventions.

You may perhaps not see Florence's "piece" [in French with the double meaning of "work of art" and of "theatrical play"]: she often remains lighter than a breath, discrete as a Swiss bank account. She is here by chance (from a farming family, passing through a business school, Bourdieu please stop this) has nothing to prove, she is an imposter, a cheater, a seductress. But who cares? It is enough for you to read the narrative of the previous works on her website to guess the current piece (even if Florence does not document anything, what is important is what happens, not what remains). You wonder what really happens, what she has really wanted to point out, rather than a well felt truth being hurled. Feeling the in between, a space of belonging rather than overhanging. What will remain anchored in your memory is rumour, doubt, humour. It cannot be seen, it cannot be bought, but however, it touches you most deeply.

---

Sponsors:  
La Guinguette d'Angèle

---

# Mohamed Kahouadji

par Damien Airault

Nous discutons depuis vingt minutes de Gilles Aillaud. Lui ne pouvait s'empêcher de relier le peintre de la figuration narrative avec Michel-Ange, une façon particulière de torsader les corps et de les transformer en lignes, de passer des clairs-obscur violents sur des musculatures, et moi de voir dans son travail un scénographe de génie, plus proche des architectures imaginaires de la pré-renaissance, avec leur façon bien particulière d'être coupées d'ombres.

Quoi qu'il en soit, même avec Gilles Aillaud, notre problème reste le même : celui d'un genre plus réservé à des amateurs que sous-développé, un genre paria, l'art animalier, comme si *30 millions d'amis* était une version métaphorique et respectueuse de *L'amour est dans le pré*. On peint des animaux parce qu'on ne veut pas faire de portraits, parce que l'animal, dans sa charge symbolique, suffit à représenter l'humain, ses qualités et ses vices. Ce genre possède, c'est bien connu, un potentiel de fable, en plus d'un pouvoir sympathique évident, et il est l'endroit où, pour faire se télescoper les extrêmes, les meilleurs tableaux de Courbet rejoignent la pratique artistique la plus amateur et les « lolcats ». Peinture animalière et nécessaire, enfin, parce que notre entourage est maintenant saturé de visages et de portraits, tous plus absurdes et grimaçants les uns que les autres.

Mais ce qui va nous intéresser le plus est l'attention que peut avoir Mohamed Kahouadji pour la peinture elle-même. Passé du graffiti à la peinture de chevalier, ses assemblages sont autant des jeux de collages à l'érudition obscure et aux références éclatées (où *Pulp Fiction* et la chirurgie gastro-entérologique se rejoignent par exemple), que des morceaux où la tache colorée lutte avec la figuration et la ligne claire, où le motif répétitif côtoie le coup de brosse. Son but est alors de relier l'image à une expérience hallucinatoire et de se permettre tous les troubles optiques, les astuces de style et d'échelle. Et de drogue il est peut-être question, quand, dans sa forme et dans ses gestes, par ses duplications de l'humain dans l'animal, mais aussi par un parcours personnel dont je vous passerai les détails, Mohamed Kahouadji met en scène des formes de schizophrénie : la diffraction en plusieurs unités opposées, chère aux surréalistes. Les commentateurs ne s'y trompent pas en y voyant aussi une critique et un regard

fasciné sur la société de consommation et son Spectacle, un goût prononcé pour le pop. Et les images de Kahouadji nous montrent une société où les masques et les codes prennent une place grandissante, où la réalité devient une immense scène de théâtre et nous titille quotidiennement de sa folie ; l'endroit rêvé en somme pour la peinture, là où elle peut relier environnements quotidiens, gestes personnels, micro-histoires et mythologies.

We have been talking for twenty minutes about Gilles Aillaud. He could not prevent himself from linking the painter of *figuration narrative* to Michelangelo, a specific way of twisting bodies and transforming them into lines, of passing from violent chiaroscuro in the muscles, and to me to see in his work a stager of genius, closer to the imaginary architectures of the Proto-Renaissance with their very specific way of being cut by shadows.

Anyway, even with Gilles Aillaud, our problem stays the same: that of a genre that is more limited to connoisseurs than underdeveloped, a pariah genre, animal art as if *30 Millions d'amis* [Thirty million friends]<sup>(1)</sup> was a metaphorical and respectful version of *L'Amour est dans le Pré* [Love is in the pasture]<sup>(2)</sup>. Animals are painted to avoid painting portraits, because an animal, with its symbolic burden, suffices to depict the human being, his qualities and vices. It is well known that this genre has the potential of fable, as well as an obviously likeable power and it is the place where, to telescope the extremes, Courbet's best paintings join the most amateur practices and lolcats. Animal painting and necessary, finally, because our surroundings are now saturated with faces and portraits, all more and more absurd and contorted. But what interests us most of all is the interest that Mohamed Kahouadji can have for painting itself. Having passed from graffiti to easel painting, his assemblages are as much collage games of obscure erudition and widespread references (where *Pulp Fiction* and gastroenterological surgery meet each other, for example), as bits where the coloured spot struggles with figuration and the clear line, where the repetitive motif sits with the brush stroke. His aim is then to connect

the image to a hallucinatory experience and to allow himself all optical troubles, tricks of style and scale. And it is perhaps a question of drugs, when, in its form and gesture, by duplications of the human in the animal, but also by personal experience of which I will spare you the details, Mohamed Kahouadji portrays forms of schizophrenia: the scattering into several opposite units, dear to the Surrealists.

Commentators are not wrong in seeing here also a criticism and a fascinated view of consumer society and its Spectacle, a strong taste for pop. Kahouadji's images show us a society in which masks and codes occupy a growing place, where reality becomes a vast stage and titillates us daily with its madness; the dreamed of place in summary for painting, where it can link quotidian environments, personal gestures, micro-histories and mythologies.

(1) French Foundation for the prevention of cruelty to animals that publishes a regular magazine.

(2) French reality TV show, adapted from the British show *Farmer Wants a Wife*.

1 – *Break your neck*, 2012.  
Acrylique sur toile. 100 x 100 cm.

2 – *Frog origami*, 2013.  
Sculpture en inox microbillé avec pliages.  
30 x 70 x 70 cm.

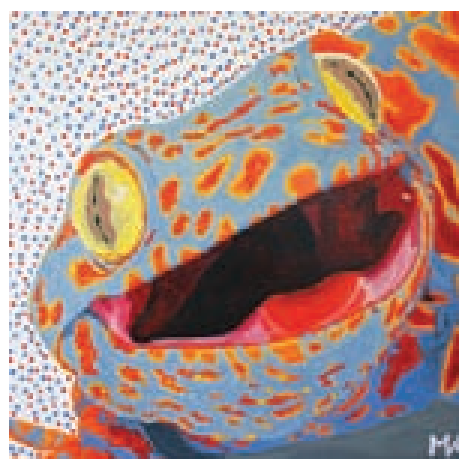
3 – *Notorious*, 2012.  
Acrylique sur toile. 120 x 120 cm.

4 – *Gravel pit*, 2013.  
Acrylique sur toile. 120 x 120 cm.

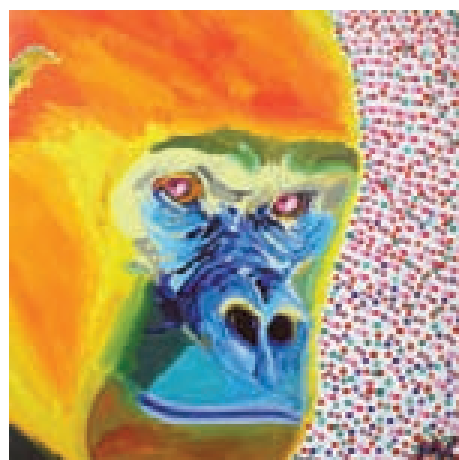
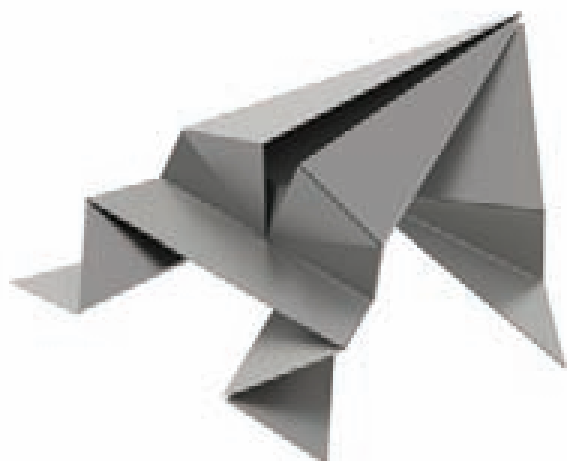
5 – *Here comes the hot stepper*, 2012.  
Acrylique sur toile. 100 x 100 cm.



113



14



215

1 – *Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2012*, 2013.

Toile de lin brute. 162 x 111 cm.

2 – *La Nuit étoilée, Sombrero Galaxy (Elliptical galaxy M 104 or NGC 4594)*, 2012.

Huile sur toile de lin brute. 120 x 250 cm.

3 – [http://naenara.com.kp/en/art/finearts/load\\_img.php?2-1+2](http://naenara.com.kp/en/art/finearts/load_img.php?2-1+2), 2012.

Huile sur toile de lin brute. 180 x 370 cm.

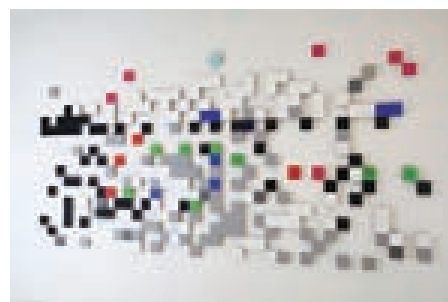
4 – *Deadware*, 2012.

Papier découpé.

5 – *Flatland (experimental study)*, 2011.

Toile de lin brute. 90 x 120 x 20 cm.

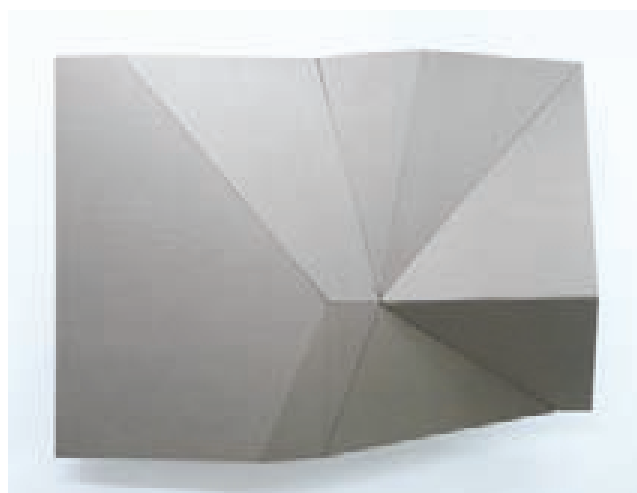
113



214



51



# Jean-Benoit Lallemand

par Julie Portier

---

De main de maître, il réalisait de grandes peintures à l'huile représentant avec exactitude des spectacles ordinaires, tels que le déclenchement d'un écran de veille sur un ordinateur ou le faisceau lumineux au moment exact de l'extinction d'un téléviseur cathodique (*Extinctions* et *Screensavers*, 2009). L'hyperréalisme ne pourrait-il, à l'heure de la dématérialisation généralisée du réel et son absorption accomplie par les interfaces où tout se décide et se crée, ne générer qu'une abstraction suspecte? Avec les moyens traditionnels de l'art, Jean-Benoit Lallemand s'attèle à la représentation du monde anéanti par ses simulacres même: ne restent que des images numériques, qui subissent un nouvel encodage dans l'œuvre, dont le mutisme – bien que tenant à un espiègle manquement de l'absurde – révèle crûment la vacuité des signes et la disparition du visible.

Le jeu – très sérieux et toujours hautement sophistiqué – consiste souvent à transposer une donnée dans un médium inadéquat, privilégiant l'anachronisme ou le contre-emploi. *Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2010, Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2011, Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2012* (2013), réalisés avec Thomas Richert, ingénieur mécatronicien, sont des toiles de lin brut tendues sur châssis, derrière lesquelles de savants mécanismes reportent les points d'impacts d'une guerre télécommandée: la déformation ciblée de la toile figure les frappes aériennes des drones américains au Wasiristan. À l'aube de la guerre chirurgicale, la peinture d'histoire révise sa technique et son mode d'apparition: le pinceau s'y abstient, aucune image ne demeure à sa surface tandis que derrière elle se produit un événement fugace et monstrueux – qui dénature la bidimensionnalité du tableau – et ne laisse aucune trace.

Le volumen en libre consultation est un projet éditorial appelé *Directory*, mené avec le concepteur de logiciel Kevin Lafaye. Le rouleau de papier recense les 16 777 216 combinaisons de pixels pour une image de 4 x 6 pixels noirs et blancs, soit la matrice de «toutes les images possibles», du monochrome blanc au monochrome noir en passant impudiquement par toutes les images existantes et futures. L'imprimé illisible qui passe pour un divertissement optique – sous la forme d'un texte sacré – n'est autre que la synthèse exhaustive et le programme du

visible écrit dans un langage binaire. L'artiste le conçoit comme l'aboutissement – aporetique – de sa recherche sur «le signe visuel iconique».

Face à cette ingénierie iconoclaste, le portrait de Kim Jong-Il déclare forfait et fait pénitence dans une sculpture floue (*Gaussian blur, Kim Jong-Il*, 2013); *Deadware* (2012) est un autre monument aux morts qui, à l'exemple de l'image propulsée dans les réseaux, se disperse (dans l'espace d'exposition), s'infiltré (sous les chaussures), se volatilise comme les heures passées sur la toile. Sous l'aspect farceur d'un tas de confettis, c'est un charnier de «clics». Coïncidence ou forme persistante dans l'évolution de l'espèce, ces petites flèches résiduelles d'un acte réflexe ont gardé la forme de celles taillées dans le silex par les chasseurs, à l'aube des sociétés.

---

Masterfully, he made large oil paintings depicting ordinary spectacles accurately such as the triggering of a screen saver on a computer or of the light beam at the exact moment a cathode ray television is switched off (*Extinctions* and *Screensavers*, 2009). Can hyperrealism not only generate a suspicious abstraction, at a time of generalized dematerialization of the real and its absorption achieved by interfaces where everything is decided and created? With the traditional methods of art, Jean-Benoit Lallemand tackles the depiction of the world annihilated by his simulacra even: only digital images remain which undergo a new coding in the work, whose silence – although relating to a playful handling of the absurd – cruelly reveals the vacuity of signs and the disappearance of the visible.

The game – very serious and always highly sophisticated – often consists of transposing data into an inadequate medium, favouring anachronism and casting against type. *Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2010, Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2011, Trackpad, US drone strike, Wasiristan 2012* (2013) created with Thomas Richert, a mechatronics engineer, are raw linen canvases placed on stretchers behind which scientific mechanisms transpose the points of impact of a remotely controlled war: the targeted deformation of the canvas shows the airstrikes of American drones in

Wasiristan. In terms of surgical war, history painting revises its technique and its means of appearance: the paintbrush abstains from it, no image remains at its surface while behind it a fleeting and monstrous event is taking place – which distorts the two-dimensionality of the picture – and leaves no trace. The volume on free access is an editorial draft called *Directory* prepared with the software designer Kevin Lafaye. The paper roll records the 167,772,16 combinations of pixels for an image of 4 x 6 black and white pixels, or the matrix of “all possible images”, from monochrome white to monochrome black, passing wantonly by all existing and future images. The illegible printed text which passes for optical amusement – in the form of a sacred text – is no other than the exhaustive synthesis and programme of the visible written in a binary language. The artist conceives of it as the result – aporetic – of his work on “the iconic visual sign”. Faced with this iconoclastic engineering, the portrait of Kim Jong-Il withdraws and does penance in a blurred sculpture (*Gaussian blur, Kim Jong-Il*, 2013); *Deadware* (2012) is another monument to the dead which, like the image propelled on networks is dispersed (in the exhibition space), infiltrates (under shoes) and evaporates like the hours spent on the web. From the standpoint of the mischievous aspect of a pile of confetti, it is a charnel-house of clicks. Coincidence or persistent form in the evolution of the species, these small residual arrows of a reflex action have retained the form of those carved in flint by hunters at the dawn of societies.

# Alban Lecuyer

par Nicolas Rosette

## Les smart grids focauldiennes

La ville moderne est un programme romantique. Les tentatives de réalisation de cette utopie sont toujours ternes par rapport au rêve des planificateurs et aux espoirs des habitants. Ces derniers se retrouvent contraints à s'approprier un territoire qui ne les a jamais prévus. La tentation de la cité idéale s'accompagne d'un cortège d'icônes et de reliques sacrées. À commencer par la maquette (matérielle ou 3D) où chacun peut contempler, comme posté depuis un mirador céleste, le Grand œuvre à venir que la main de l'Homme va bâtir. Viennent ensuite les «vues d'artistes», procession d'images de la vie idyllique anticipée dans les bâtiments livrés. C'est de ces estampes numériques qu'Alban Lecuyer s'empare pour en saturer l'absurdité *via* un procédé de réinjection de réalité sociale et de pratique photographique. L'apparition de personnages non-souriants, non-blancs, non-actifs, non-prévus dans le paysage idéalisé, fait s'effondrer l'échafaudage discursif. L'introduction d'habitants réels dans des photographies reprenant les codes de ces «vues d'artistes» des cabinets d'architectes fait rejaillir la volonté de prédestination de l'usage des constructions à venir et le désir de contrôle de masse d'une autorité aliénée à son principe d'hyper-planification, dénotant en creux d'une vision totalitaire de l'avenir urbain – l'empêchant de penser l'autre ou tout simplement même l'ailleurs. Dans la série *Ici prochainement*, l'œuvre *Reperto Camilo Cienfuegos #1* montre un individu de dos observant le bâtiment d'en face. À première vue cette photo pourrait être prise en France tant l'immeuble rappelle les grands ensembles. Mais quelques indices (drapeau cubain, palmiers, voitures) peuvent créer le doute. Est-ce là des retouches de l'artiste ou la preuve que la photo a été prise *ailleurs*? L'autre trouble dans cette image vient de la position de l'homme – la même que celle d'un surveillant – évoquant le panoptique carcéral ou l'espoir non formulé des urbanistes d'une auto-surveillance des populations leur permettant de se concentrer sur la pure gestion des flux d'énergies, de transports, d'approvisionnement et de déchets – réifiant l'humain à des données, leur permettant de transformer le territoire en *smart grids*<sup>(1)</sup> focauldiennes.

Ces villes sont des impasses, des labyrinthes clos, que l'artiste révèle dans d'impossibles montages où les habitants errent comme des minotaures abasourdis, parfois dédoublés et figés hors du temps, à l'exemple de *Rue de Cantal*, *Saint-Herblain*, toujours dans la série *Ici prochainement*. Il est possible de sentir le désarroi montant de ces Olympes en révolte, construites pour des monades recluses et inadaptées pour les mortels qui les hantent avec vitalité.

(1) Les *smart grids* sont des réseaux «intelligents» de distribution d'électricité qui utilisent des technologies informatiques de manière à optimiser la production, la distribution et la consommation d'énergie.

## The Smart Grids of Foucault

The modern city is a romantic programme. Attempts at creating this Utopia are always dull compared with the dream of planners and the hopes of inhabitants. These find themselves forced to take ownership of a land that has never expected them. The temptation of the ideal city is accompanied by a cortege of icons and sacred relics. Beginning with the model (actual or in 3D) where everyone can contemplate, as if posted from a celestial watchtower, the great work of the future that the hand of Man will build. Then come the "artists' views", a procession of images of the idyllic life anticipated in the newly finished buildings. It is these digital prints that Alban Lecuyer seizes hold of, to saturate their absurdity through a process of reinjection of social reality and photographic practice. The appearance of unsmiling non-white, inactive, unplanned figures in the idealized landscape, makes the discursive scaffolding collapse. The introduction of real inhabitants in photographs recovering the codes of these "artists' views" of architects' firms scatters the wish for predestination of the use of future constructions and the desire for mass control of an authority alienated from its principle of hyper-planning, indicating in hollow a totalitarian vision of the urban future – preventing it from thinking of the other or simply even the elsewhere. In the series *Ici prochainement* [*Here Soon*], the work *Reperto Camilo Cienfuegos #1* shows an individual from the back observing the building opposite. The first impression is that this photo could have been taken in France

since the building recalls the great groups. But a few clues (Cuban flag, palm trees, cars) can create a certain doubt. Are these retouches by the artist or the proof that the photograph was taken *elsewhere*? The other problem in this image comes from the man's position – the same as that of a guard – evoking the panoptical prison or the unformulated hope of planners for a self-surveillance of populations allowing them to concentrate on the pure management of energy, transport, supply and waste fluxes – reifying the human to his data, allowing them to transform the land into *smart grids*<sup>(1)</sup> in the manner of Foucault.

These cities are dead ends, enclosed labyrinths, that the artist reveals in impossible montages where the inhabitants wander like stunned minotaurs, sometimes split and frozen beyond time, like the *Rue de Cantal*, *Saint Herblain*, again in the *Ici prochainement* series. It is possible to feel the mounting confusion of these Olympuses in revolt, built for reclusive monads, inadequate for the mortals who haunt them with vitality.

(1) *Smart grids* are "intelligent" electricity distribution networks what use computer technology to optimise the production, distribution and consumption of energy.



**1 – Reparto Camilo Cienfuegos #1, La Havane, Cuba, 2012.**

Photomontage numérique, impression sur bâche. 120 x 200 cm.

**2 – Allée Beau-Rivage #2, Nantes, France (Détail), 2012.**

Photomontage numérique. 53 x 90 cm.

**3 – Allée Beau-Rivage #1, Nantes, France, 2012.**

Photomontage numérique. 53 x 90 cm.

**4 – Rue de Cantal, Saint-Herblain, France, 2011.**

Photomontage numérique. 53 x 90 cm.



11



213



14

**1 – Architecture sans usage**  
*Ville d'objets – Carrefour*, 2013.  
Bois, polymère. 42 x 35 x 35 cm.

**2 – Architecture sans usage.**  
*Ville d'objets – Angle de place*, 2013.  
Bois, polymère. 31 x 25 x 56 cm.

**3 – Architecture sans usage.**  
*Espace et vide – Place Georges*  
*Pompidou*, 2013.  
Bois, polymère. 25 x 103 x 40 cm.

---

112



31



# François Machado

par Elisabeth Couturier

---

Les sculptures architecturales créées par François Machado conjuguent le trio forme, volume et masse, pour bousculer nos certitudes. Elles flirtent, parfois, avec la science-fiction et les récits épiques, et dégagent une étrange poésie. En fait, Machado se focalise sur les pleins et les vides qui dessinent notre environnement. Ceux à travers lesquels on circule, sans y penser, sans même les voir. Ou ceux, encore, qui occupent une place à part dans notre imaginaire. Ainsi a-t-il pour projet, entre autres, de représenter, à échelle 2/3 de millionième, suspendue au-dessus de nos têtes, la Méditerranée, ou plus exactement la surface de contact entre la masse d'eau de cette mer et la croûte terrestre. Une idée proprement renversante. Alors, les terres non immergées disparaissent et l'eau, devenue solide, se présente comme une entité physique chargée de mémoire : « On parle, dit-il, de la Méditerranée, on la connaît, mais sait-on à quoi elle ressemble? Saurions-nous identifier sa forme lorsqu'elle est isolée? » Dans le même esprit d'investigation, il a réalisé un ensemble de maquettes 3D sous le titre : *Ce qui perdure et ce qui change*. À partir d'une même base, il interroge la façon dont se qualifie l'espace à vivre ou à travailler. Il montre comment, selon les époques, plafonds ou fenêtres focalisent ou non toute l'attention, devenant, de fait, des éléments changeants, voire périssables. Pour Montrouge, il a choisi de matérialiser des lieux mythiques de Paris. Mais il adopte un point de vue qui les rend méconnaissables. Il présente ainsi, sous forme de blocs pleins, le vide de la place Dauphine, le vide de la place des Vosges et le vide de l'esplanade Georges Pompidou. Une redécouverte! Architecte diplômé, François Machado a exercé son métier quelques années, mais il a décidé, il y a deux ans, d'arrêter de construire. Son désir? Entamer un travail de réflexion sur l'art de l'architecture : « Il y a tant à apprendre dans ce domaine, tant à tester, qu'on ne peut espérer de meilleure voie de progrès en architecture qu'en questionnant le cœur même de la discipline. » Dès lors, il a choisi son camp et cite volontiers Adolf Loos qui voyait les choses ainsi : « ... Nous détestons celui qui nous arrache à notre commodité et vient troubler notre bien-être. C'est pourquoi nous aimons la maison et détestons l'art. Mais alors la maison ne serait pas une œuvre d'art? L'architecture ne serait pas un art? Oui, c'est ainsi. (...) Tout ce qui est utile,

tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art. » Tels Tony Garnier, Yona Friedman, Theo Van Doesburg ou Superstudio, Machado s'emploie à faire parler l'architecture et ses propriétés pour leurs capacités à réfléchir notre rapport au monde. En réalisant des œuvres en volume pour être vues de dessus ou de dessous ou sous d'autres angles inattendus, il réveille notre vision paresseuse. Sa démarche? Exprimer et expérimenter le langage architectural avec l'envie de nous surprendre. Pari tenu.

---

The architectural sculptures created by François Machado conjugate the trio of form, volume and mass, to shake our certainties. They flirt sometimes with science-fiction and epic tales, and emit a strange poetry. In fact, Machado focuses on the solids and voids which draw our environment. Those through which we circulate without thinking about them, without even seeing them. Or those, again, which occupy a special place in our imagination. Thus his project, among others, is to represent, on the scale of 2/3 of a millionth, the Mediterranean suspended above our heads, or more precisely the surface of contact between the mass of water of this sea and the Earth's crust. A truly stunning idea. Then the lands that are not submerged disappear and the water, now solid, is presented as a physical entity charged with memory: "We speak", he says, "about the Mediterranean, we know it, but do we know what it looks like? Would we know how to identify its shape when isolated?" In the same spirit of inquiry he has created a series of 3D models with the title *That which endures and that which changes*. From the same starting point, he questions the manner in which living or working space is qualified. He shows how, depending on the period, ceilings or windows either focus or don't, all attention, becoming indeed changing even perishable elements. For Montrouge, he has chosen to materialize mythical places of Paris. But he has adopted a point of view that makes them unrecognizable. He thus presents, in the form of full blocs the empty space of the Place Dauphine, the empty part of the Place des Vosges and the empty part of the Georges Pompidou esplanade. A rediscovery! A qualified architect, François Machado exercised

this profession for a few years, but two years ago, he decided to stop building. His wish? To begin a work of reflection on the art of architecture: "There is so much to learn in this area, so much to test that one cannot hope for a better way for progress in architecture than in questioning the heart itself of the discipline." Hence, he has chosen his camp and voluntarily cites Adolf Loos who saw things thus: "We detest he who tears us away from our convenience and comes to trouble our well being. This is why we like houses and detest art. But then the house is not a work of art? Architecture is not an art? Yes, that is the case. (...) Everything that is useful, everything that responds to a need, must be subtracted from art." such as Tony Garnier, Yona Friedman, Theo Van Doesburg and Superstudio, Machado seeks to make architecture speak and its properties for their capacities to reflect our relationship with the world. By creating works in three dimensions to be seen from above or below or from other unexpected angles, he wakes our lazy vision. His method? Expressing and experimenting with architectural language with the urge to surprise us. A bet that is upheld.

---

Sponsors :  
Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge

---

# Olivier Magnier

par Julie Portier

---

De la philosophie idéaliste aux récits populaires, de sciences dures en rêveries ouatées, de paysages romantiques en terrains de sport, l'imaginaire arrive par surprise, au détour de cette vaste flânerie dans laquelle l'art d'Olivier Magnier a pris l'inspiration en filature. Une errance magnétisée, où l'émerveillement ne trouve aucune aire de repos, la fascination aucun ménagement, simultanément attirée par l'infiniment petit et l'infiniment grand, mue par une passion égale pour les chefs d'œuvres et les phénomènes naturels. Cet appétit omnivore semble traduire un désir fébrile de connaissance absolue dont la méthodologie s'abstiendrait de choisir entre la pensée rationnelle et l'extase poétique. *Le nouvel esprit scientifique* est ici ressuscité dans une humeur doucement régressive et solidement mélancolique, mais qui, là où tout a déjà été élucidé, où le moindre mètre carré de terre et de ciel a été découvert, n'a d'autre moyen pour entretenir ses fantasmes de révélations que d'inventer de nouveaux secrets et d'en alimenter la rumeur en en créant les pièces à conviction. Ainsi le statut de ces objets est-il d'emblée mis en doute quand ils prennent la forme d'un relevé cartographique ou d'un échantillon prélevé, évoquant avec malice les pratiques d'expositions de l'art minimal «site-specific» dans les années 70.

*Bile noire* (2012) est une banale carte du ciel exposée dans un verre sur lequel apparaît en sérigraphie une nouvelle constellation. À cheval sur la voie lactée, elle décrit la forme du polyèdre représenté dans la *Melancholia* de Dürer. Le geste qui donne naissance à une autre réalité est simple et réversible, sans conséquence, comme un calque délicatement posé sur le monde.

Le dessin, la gravure, le modelage, la sculpture multimédia, sans préférence pour une technique mais affirmant sans cesse un goût pour l'expérimentation, produisent les preuves de ce qui pourrait être un monde parallèle, si les choses hétérogènes qui naissent dans l'atelier étaient de la même espèce, composaient le décor d'une même fiction dont l'intrigue nous échappe vertigineusement. De quel continent a été rapporté ce petit cactus de terre crue (*Cactus*, 2012)? Quel est cet écosystème auquel il a été arraché, dans lequel les pierres sont plus fragiles que les plantes, et la mort plus émouvante que la vie? Peut-être de celui où les cailloux contiennent des systèmes solaires autonomes,

bien que sous ces latitudes étranges il soit plus probable de trouver ce genre de *Météore* (2011) dans une boutique de souvenirs que lors d'une expédition. Sa croûte en résine moulée a beau exhiber son caractère factice, comme celle du scintillement observé en son cœur, la fausse pierre rare parvient à susciter l'enchantement. Elle est une descendante bionique des «pierres de rêve» collectionnées en orient, dont l'aura et le prix sont proportionnels au réalisme fortuit du dessin apparaissant sur la tranche (une montagne ou une fée). L'excitation de la curiosité par ce qui ne cache pas sa nature d'artefact et, plus encore, d'œuvre d'art intentionnelle, procède donc du syndrome inversé de la pierre de rêve. Une telle hypothèse verrait dans ces objets au statut suspect, les accessoires d'une étude comportementale dont nous serions les cobayes extasiés.

---

From idealistic philosophy to popular tales, from pure science to padded dreams, from romantic landscapes to sports grounds, the imaginary comes by surprise, along the long stroll from which the art of Olivier Magnier has drawn inspiration in spinning. A magnetised wandering, where wonder has not found any rest area, fascination has not found any care, simultaneously attracted by the infinitely small and the infinitely large, moved by an equal passion for masterpieces and natural phenomena. This omnivorous appetite seems to transmit a feverish desire for absolute knowledge whose methodology would refrain from choosing between rational thought and poetic ecstasy. *The New Scientific spirit* is here resuscitated in a gently regressive and solidly melancholic mood, but which, where everything has already been clarified, where the least square metre of land and sky has been discovered, has no other means for maintaining his fantasies of revelations except by inventing new secrets and by feeding the rumour of them by creating the proof for them. Thus the status of these objects is quickly questioned when they take the form of a cartographic survey or a sample taken, evoking maliciously the practices of exhibitions of "site-specific" minimal art during the 1970s. *Bile noire* [*Black bile*] (2012) is a banal map of the sky exhibited in a glass on which a new constellation appears in screen print.

Astride the Milky Way, it has the shape of the polyhedron depicted in Dürer's *Melancholia*. The gesture that gives birth to another reality is simple and reversible, without consequence, like a tracing delicately placed on the world.

Drawing, printmaking, modelling, multimedia sculpture, without preference for a technique but continually expressing a taste for experimentation, producing proof of what could be a parallel world, if heterogeneous things which are born in the studio were of the same species, composed the décor of the same fiction whose plot dizzily escapes us. From which continent was the small raw earth cactus brought back (*Cactus*, 2012)? What is this ecosystem from which it was uprooted, in which the stones are more fragile than the plants, and death more moving than life? Perhaps from the one where pebbles contain autonomous solar systems, although under these foreign latitudes it is more likely that a type of *Météore* [*Meteor*] (2011) is found in a souvenir shop than during an expedition. His moulded resin crust may show its false character, like that of the flicker seen in its heart; the rare false stone succeeds in generating a spell. It is a bionic descendent of "Dream stones" collected in the Orient whose aura and price are proportional to the accidental drawing appearing on its section (a mountain or a fairy). The excitement of curiosity by what does not hide its nature as an artefact and, even more of an intentional work of art, therefore proceeds from the reversed syndrome of the dream stone. Such a hypothesis would see in these objects whose status is suspect, the accessories of a behavioural study of which we would be the ecstatic guinea pigs.

**1 – Météore, 2011.**  
Plâtre, résine, verre, fibres optiques et système d'éclairage. 15 x 28 x 28 cm.

**2 – Sans titre, 2012.**  
Ballon de basket, techniques mixtes. 90 x 70 x 30 cm.

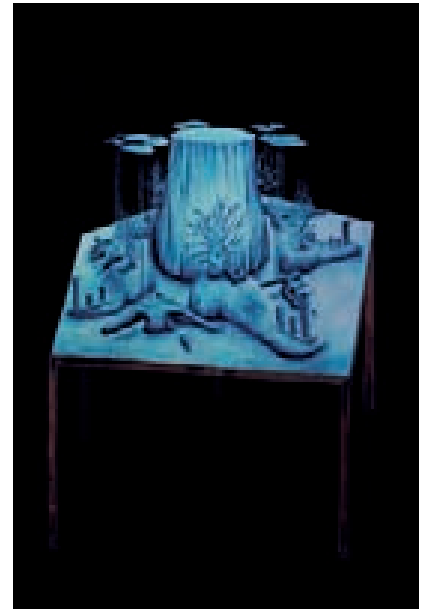
**3 – Cactus, 2011.**  
Argile crue. 37 x 27 x 17 cm.

**4 – 3 mn poisson rouge (dessin préparatoire), 2012.**  
Résine, pigment, système d'éclairage, bois. 175 x 183 x 183 cm.

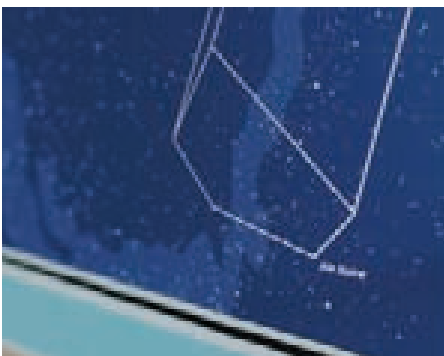
**5 – Bile noire (Détail), 2012.**  
Tirage à traceur jet d'encre, sérigraphie sur verre. 60 x 90 cm.



11



21314



15

**1 – Saint WaHo, Priez pour nous, 2012.**

Bois, boîtes de conserve, ailes de geai, smartphone. 185 x 40 x 40 cm.

**2 – EnVols, 2012.**

Vidéo musicale. 1000 min.

**3 – SISyphes, 2012.**

Vidéo musicale. 1000 min.

**4 – Life and death?, 2012.**

Vidéo. 1000 min.

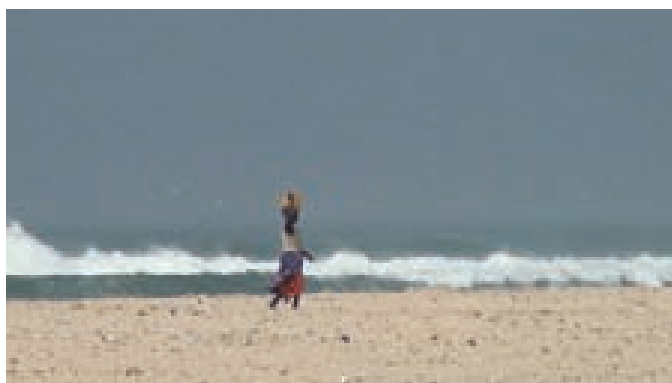
**5 – Adaptation, 2012.**

Version installation : caméléons séchés, plumes de colombe, fil nylon, enceintes Wifi.  
Version photo : 120 x 160 cm.

11



13



14



215



# Emo de Medeiros

par Etienne Gatti

---

La ligne de basse joue à la moitié de la vitesse de la partie batterie. Le tempo reste identique. Plus il est rapide, plus la ligne de percussions est simplifiée.

*EnVols/InFlights* – séquences vidéos de 1/8 de seconde à 32 secondes dont les images défilent à 60, 120, 240 bpm, soit l'étendue rythmique possible par le cœur humain – fonctionne comme un mix de Drum'n'Bass dans lequel l'auditeur recherche la bassline pour rentrer en résonance avec l'œuvre.

La culture du sample développée par la musique électronique et matériau de base des vidéos de Emo de Medeiros, composées de boucles aléatoires, est aujourd'hui propulsée au rang de système de pensée globale. Internet offre un accès jusqu'ici impensable à l'ensemble des créations de l'humanité. Surtout, il génère une nouvelle culture non linéaire où tout ce corpus déhiérarchisé est copiable, réutilisable et réinterprété à l'infini. La référence ne se convoque plus comme argument d'autorité ni comme citation/appropriation postmoderne. Elle est l'essence même de l'œuvre et le garant paradoxal de sa totale unicité. La recombinaison perpétuelle donne enfin raison à Héraclite : on ne se baigne jamais deux fois dans le même flow de données. Tout dialogue ensemble, se reconfigure et révèle à chaque pas un abîme de liens hypertextes.

Pour mettre à jour ces interconnexions, le travail de Emo de Medeiros se peuple de passeurs. Les œuvres, par mimétisme avec les humains, se dotent de prothèses connectées et se muent en fétiches capables de communiquer à la frontière des mondes. Les fidèles ont le devoir de nourrir les œuvres par des interactions et des offrandes, lesquelles lui donnent leur efficacité. Au Bénin, comme ailleurs, un fétiche ne peut être acheté. Il est confectionné par la divination du Fa qui détermine les éléments accompagnant sa fabrication pour le sacrifier.

Si l'art se sacrifie et devient opérant par un rituel technologique dont le regardeur est l'acteur, quel est le rôle de l'artiste ? Est-il un chamane sacrifiant, un maître d'orchestre ou bien un exploitateur des samples et du travail des autres ? Dans *Blaxploitation*, Emo, vêtu d'un blanc immaculé presque colonial, regarde les femmes de *SISyphes* accomplir un

va-et-vient harassant. Les mises en abyme du travail de l'artiste dans chacune de ces deux œuvres isolées se répondent. Une fois les œuvres réunies, elles agissent comme une succession de boîtes de conserve gigognes qui révèlent à chaque niveau un nouveau sens mais sans jamais en livrer un définitif.

Au-delà des métadiscours emboîtés et successifs que contient l'œuvre réticulaire hyper référentielle de Emo de Medeiros, cet art psalmodie, saccade, irradie, frappe, sent, brûle. Tel un set de Drum'n'Bass sous psychotropes, l'œuvre sort du ventre d'une Roland TR-808 synesthésique qui claque à 160 bpm, vous abasourdit... la cage thoracique : une œuvre totale, une œuvre qui se vit, une œuvre qui tue.

---

The bass line plays at half the speed of the drum part. The tempo remains the same. The quicker it is, the simpler the percussion line becomes.

*En Vols/InFlights* – video sequences of 1/8<sup>th</sup> of a second to 32 seconds whose images scroll at 60, 120, 240 bpm or the rhythmic range possible for the human heart – works like a Drum'n'Bass mix in which the listener looks for the bass line in order to resonate with the work.

The sampling culture developed by electronic music and the base material for Emo de Medeiros's videos, composed of random loops, is today propelled to the level of a global system of thought. The Internet provides access to all the creations of humanity which until now was unthinkable. Above all, it generates a new non-linear culture where all of this untiered corpus can be infinitely copied, reused and reinterpreted. Reference is no longer summoned as an authoritative argument nor as a postmodern citation/appropriation. It is the essence itself of the work and the paradoxical guarantor of its complete uniqueness. Perpetual recombining finally vindicates Heraclitus: one never bathes twice in the same flow of data. Everything dialogues together, is reconfigured and at each step reveals a gulf of hypertext links.

To update these interconnections, Emo de Medeiros's work is peopled with traffickers.

The works, by mimicry with humans, equip themselves with connected prostheses and turn into fetishes that are capable of communicating at the frontier of worlds. The faithful have the duty to nourish the works by interactions and offerings, which give it their efficiency. In Benin, as elsewhere, a fetish cannot be bought. It is made by the divination of the Fa who determines the elements that accompany its fabrication to make it sacred.

If art is made sacred and becomes operative by a technological ritual in which the watcher is a player, what is the artist's role? Is he a sacralising shaman, a conductor or an exploiter of samples and the work of others? In *Blaxploitation*, Emo, dressed in immaculate almost colonial white, watches the women of *SISyphus* carrying out their exhausting toing and froing. The mise en abyme of the artist's work in each of these two isolated works respond to each other. Once the works are united, they act like a succession of nested tin cans that reveal at each level a new meaning but without ever providing a definitive one.

Beyond these interlocking and successive metadiscourses which contain the hyper referential reticular work of Emo de Medeiros, this chanting art stutters, irradiates, hits, smells, burns. Like a Drum'n'Bass set under the influence of psychotropic substances, the work comes out of the belly of a synaesthetic Roland TR-808 that vamps at 160 bpm and hits you in the chest: a total work, a work that lives, a *Work that kills*.

# Raphaël Moreira Gonçalves

par Mathilde Villeneuve

---

Des fantômes rodent dans l'œuvre de Raphaël Moreira Gonçalves comme autant de représentations décuplées de la réalité, que l'artiste diffuse à l'envi sur écran, moniteur, corps, miroir brisé, bac à eau... tout ce qui peut servir d'écran à ses images, constituer un espace catalyseur de nos croyances et ouvrir l'imaginaire. Le son lui aussi tient une place primordiale. Il participe à créer le «climax» (du nom de certaines de ses pièces) et des atmosphères grinçantes, à la limite de l'audible quand il siffle la *Marseillaise*, faisant ainsi vibrer un drapeau français fait de poudre colorée (*Sifflement*, 2009). Les vidéos de cet artiste né avec Internet s'appliquent à donner forme aux passages entre les mondes tangibles et virtuels, tels que *Ocean Games* (2011) qui décrit l'errance solitaire d'une jeune fille circulant comme un zombie entre son jeu vidéo, sa télévision et ses rêveries nocturnes.

Ses œuvres sont chargées de sens comme on dirait qu'elles sont chargées d'électricité. Proche des univers vaudous à la Charlemagne Palestine, on le voit dans la vidéo *Réconciliation avec un oiseau* (2009) s'adonner à une drôle d'action digne d'une cérémonie animiste : la destruction et réparation en boucle du petit animal en bois. C'est que, s'intéressant aux processus d'altération, à ce qui s'abîme et se transforme, l'artiste accélère volontiers le processus de destruction d'un objet pourvu qu'il soit la promesse d'une nouvelle mutation. Pour *Sans titre (Adaptation des trois gnessiennes d'Erik Satie, en peinture)* (2009), il actionne un orgue fabriqué en tige de bambous, qui, digne d'une machine autodestructrice de Tinguely ou d'une installation menaçante de Rebecca Horn, vient écailler en musique une toile accrochée au mur sur laquelle il avait pris soin de reproduire préalablement la gamme de couleurs correspondante à la partition jouée.

Les pièces de Raphaël Moreira Gonçalves mettent en tension les éléments qui la composent. C'est le cas de ce château de cartes dont l'équilibre est mis en branle par le souffle d'un ventilateur. Ça l'est aussi de *Constellation* (2012), qui, composée d'un collage de photographies de ciel et de forêt, reconstruit un point de vue fragmenté, donnant à voir un espace démonté-remonté. En dessous du cadre se tient une coupe de vin remplie d'encre de chine, suggérant autant l'état d'ébriété qui nous ferait halluciner

l'image, qu'un venin prêt à s'étendre. Une inquiétante étrangeté version science-fiction bricolée, qui cherche à tromper nos sens et faire de l'écran, comme le déclare l'artiste, «la porte d'un monde inaccessible». Le chaos est bien le credo de cette œuvre foisonnante qui cherche à éclater la narration par superposition, ramification et démultiplication des surfaces de projection, physique et mentale.

---

Ghosts prowl in the work of Raphaël Moreira Gonçalves like so many multiplied depictions of reality, that the artist disseminates to the environment on screen, monitor, body, broken mirror, water trough... anything that can serve as a screen for his images, constitute a catalyst space of our beliefs and open the imaginary. Sound also has a paramount position. He participates in creating the "climax" (from the name of some of his pieces) and grating atmospheres, at the limit of the audible he whistles the *Marseillaise*, making a French flag created with coloured powder vibrate (*Sifflement*, 2009). The videos of this artist born with the Internet concentrate on giving form to passages between the tangible and virtual worlds, such as *Ocean Games* (2011) which describes the solitary wanderings of a young girl circling like a zombie between her video game, her television and her nocturnal dreams.

His works are charged with meaning as one would say they are charged with electricity. Close to the voodoo universes in the manner of Charlemagne Palestine, we see this in the video *Réconciliation avec un oiseau* (2009) engaging in a strange action worthy of an animist ceremony: the destruction and repair in a loop of the little wooden animal. It is that, being interested in alteration processes, in what deteriorates and transforms, the artist willingly accelerates the destructive process of an object provided it is the promise of a new mutation. For *Sans titre (Adaptation des trois gnessiennes d'Erik Satie, en peinture)* (2009), he worked an organ made with bamboo stalks which, worthy of a self-destructive machine by Tinguely or a threatening installation by Rebecca Horn, comes to peel in music a canvas hung on the wall on which he had taken care previously to reproduce the range of colours corresponding to the score being played.

Raphaël Moreira Gonçalves's pieces put under tension the elements that comprise them. This is the case for the house of cards whose equilibrium is set in motion by the puff from a ventilator. There, it is also of *Constellation* (2012) which, composed by a collage of photographs of sky and forest, reconstructs from a fragmented point of view, making a disassembled, reassembled space visible. Below the frame a wine cup stands, filled with India ink, suggesting as much the state of intoxication which would make us hallucinate as an image that a poison lends to spreading. A worrying strangeness towards makeshift science-fiction, which tries to mislead our senses and make the screen, as the artist states, "the door of an inaccessible world". Chaos is the credo of this burgeoning work which is trying to burst the narrative by superimposition, branching off and scaling of the mental and physical projection surfaces.

---

Sponsors :

Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge

---



1 – *Chemin de nuit*, 2012.

Installation vidéo, sculpture. Dimensions variables.

2 – *Les murs et les poudres*, 2009.

Vidéo. 6 min. 30 sec.

3 – *Balise*, 2012.

Installation vidéo, sculpture. Dimensions variables.

4 – *Climaxia*, 2012.

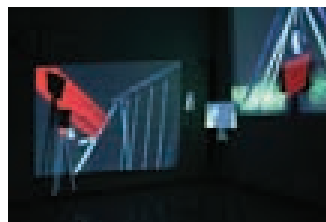
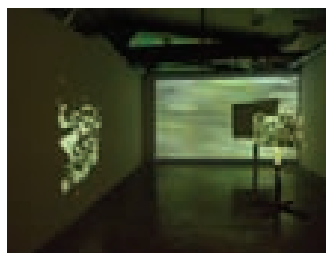
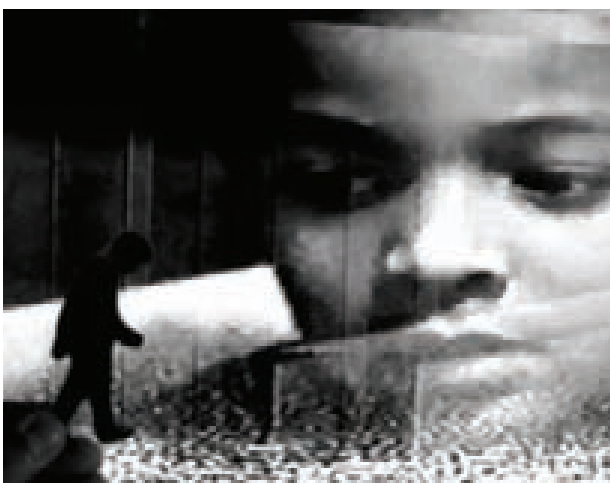
Installation vidéo, sculpture. Dimensions variables.

5 – *Emmanuel*, 2009.

Vidéo. 1 min. 40 sec.

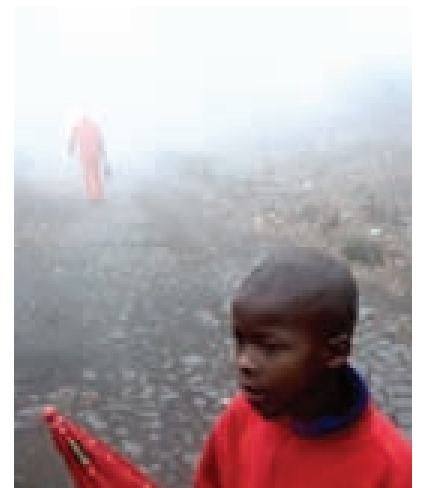


11



213

415



**1 – Rainbow, 2012.**

Peinture photochromique. 25 x 120 cm.  
© Photo: Pierre David, Musée des beaux-arts d'Angers.

**2 – Chic on the wall, 2008-2011.**

Chiures de mouches. 3 x 5 cm.

**3 – Latania Loddigesii, 2012.**

Sérigraphie à l'huile de vidange. 100 x 70 cm.  
© Photo: Pierre David, Musée des beaux-arts d'Angers.

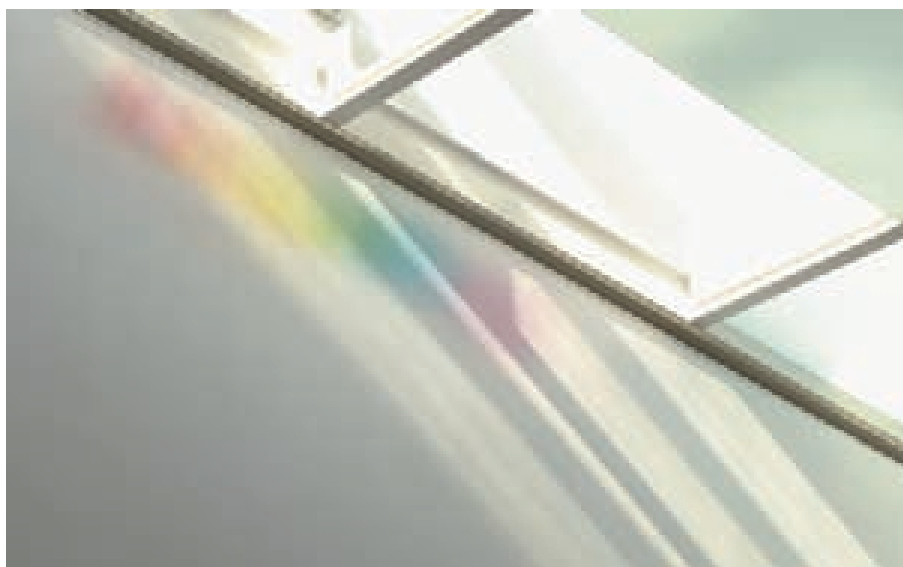
**4 – Untitled (Copyright), 2010.**

Impression jet d'encre, stylo feutre. 70 x 70 cm.  
© Photo: Pierre David, Musée des beaux-arts d'Angers.

**5 – Alps, 2012.**

Sérigraphie à l'huile de vidange. 148 x 188 cm.  
© Photo: Pierre David, Musée des beaux-arts d'Angers.

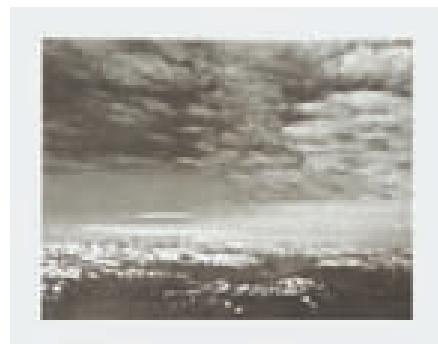
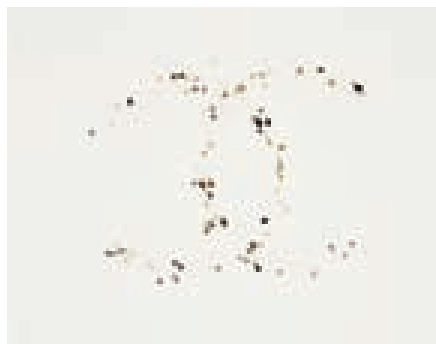
1 | 3



2 | 5



5 | 1



# Roman Moriceau

par Lætitia Paviani

## Anti-nuit

Le sapeur congolais, quand il part faire une *descente-frime* le soir, porte des lunettes de soleil qu'il appelle des *anti-nuit*. Très bien, mais quel est le rapport avec le travail de Roman Moriceau ? A priori, ce n'est pas une remarque qu'on se fait quand on se promène parmi les impressions couleurs sépia de fleurs, de palmiers, là-bas de nuages, qu'on s'attarde devant les nostalgiques vues aériennes des Alpes, sépia elles aussi, qu'on remarque par hasard le petit arc-en-ciel au plafond, à peine visible, ou le titre *I missed you* d'une élégante et minimale forme noire sur fond blanc et qu'un peu plus loin on se dise qu'une autre forme noire ressemble, elle, à une cible et qu'ici cette sorte de minuscule logo Chanel est fait de – on s'approche, a-t-on a bien vu, oui, c'est bien ça – de crottes de mouches ? Cette dernière particularité, nous amène à vérifier plus en détail les informations disponibles : la couleur sépia est due à un procédé sérigraphique à base, oui, d'huile de vidange ; l'arc-en-ciel, lui, est fait de petites touches de peinture photochromatique et les formes noires sont, pour celle qui a l'air de manquer à quelqu'un, on ne sait pas qui, le méconnu petit bout de pomme évincé du logo Apple, pour l'autre, celle qu'on prenait pour une cible, c'est en fait un simple copyright – comme nous en informe le sous-titre, dont maintenant on comprend que le © a été complété au feutre. Alors pourquoi suis-je là à bouquiner sur le phénomène de la Sape, autrement bien nommée la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes ? Quand je l'ai rencontré, Roman Moriceau m'a parlé de mode, c'est ça, et surtout de jeu des apparences. Il m'a dit avoir travaillé pour Martin Margiela, mais bien avant ça, il m'a dit avoir déjà beaucoup appris du *Rêveur nu* de J. C. Flügel, sur la parure vestimentaire. Il m'a parlé aussi de cette idée du *cool* dans les bouillantis boîtes de jazz des années cinquante, où on ouvrait les portes et les fenêtres à l'entracte pour avoir un peu d'air frais ; il évoquait par là une façon d'être pour rester digne, une attitude des minorités mais aussi une mise à distance, l'attribut d'une génération qui ne correspond plus. L'apparence devient donc évidence, à travers la Sape, quand je lis à propos de ces *aventuriers* – un terme qu'ils utilisent pour dire émigrés – que leur langage déplace les significations. Je lis aussi que ce

jeu est sérieux, peu importe qu'il soit précaire et illusoire, et qu'il y a là une revendication de reconnaissance sociale, de liberté opposée au verrouillage idéologique, de bonheur en dépit des circonstances contraires et que c'est aussi une sorte de salut social par l'imaginaire, un retournement des apparences. Je lis que ce n'est pas seulement une parade ou un moyen de créer une ambiance et qu'on se trouve là face à une mise en spectacle des rapports sociaux où la dérision tient un rôle. On y voit plus clair, non ? Voilà pourquoi je pense à une paire d'*anti-nuit* en regardant le travail de Roman Moriceau.

## Anti-night

The Congolese Sapeurs, when he leaves for a show-off-raid in the evening, wears sunglasses he calls *anti-nights*. Very good, but what's the relation with Roman Moriceau's work? In theory, this is not a comment one makes when strolling among the sepia coloured impressions of flowers, palm trees, there of clouds, which he delay in front of the nostalgic aerial views of the Alps, also sepia that we notice the little rainbow on the ceiling by chance, hardly visible, or the title *I missed you* of an elegant and minimal black shape on a white background and that a little further along we say that another black shape resembles a target and that here this sort of minuscule Chanel logo is made of – we approach, have we seen properly, yes it is in fact that – fly droppings? This last particularity, leads us to check the information available in greater detail: the sepia colour is due to a screen printing process which uses motor oil, the rainbow it made with small touches of Photochromic paint and the black shapes are for the one that someone seems to miss, we do not know who, the unknown little piece of apple cut out from the Apple logo, for the other, the one we took for a target, is in fact a simple copyright – as the subtitle informs us, whose © we now understand was filled in with a marker. Then why am I here reading about the phenomenon of the Sape, otherwise well named the *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes* (Society of atmosphere setters and elegant people)? When I met him, Roman Moriceau spoke to me about fashion, that is it and above all the play of appearances. He told me he'd worked for Martin Margiela, but well

before that, he told me he has learned a lot from J. C. Flügel's *Naked Dreamer* on dress attire. He also spoke to me about the idea of the cool in the excessively boiling jazz clubs of the 1950s, where the windows and doors were opened during the interval to have some cool air; he also mentioned thus a way of staying dignified, an attitude of the minorities but also a distancing, the attribute of a generation that no longer corresponds. Appearance therefore becomes obvious, through the Sape, when I read about these *adventurers* – a term they used to refer to emigrants – that their language displaces meanings. I also read that this game is serious, regardless of whether it is precarious and illusory and that there, there is a demand for social recognition, of freedom contrasted with ideological locking, of happiness despite contrary circumstances and that it is also a sort of social salute through the imaginary, reversal of appearances. I read that this is not only a parade or a means for creating an atmosphere and that here we find ourselves faced with a dramatisation of social relationships where derision plays a part. Do we not see more clearly? This is why I think of a pair of *anti-nights* while looking at the work of Roman Moriceau.

# Grégoire Motte

par Sébastien Gokalp

---

## Elle est chouette, ta cravate

«Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...» Ce début de carton d'invitation de la première exposition de Marcel Broodthaers en avril 1964 à Bruxelles pourrait convenir à Grégoire Motte, pris dans une contradiction permanente : comment faire, créer, sans pourtant ajouter d'élément à ce monde surchargé, sans vouloir lourdement s'imposer ? Comment participer à un salon avec ses prix, son invité d'honneur, ses installations plus ou moins réussies, sa soixantaine de bonnes idées ? Pas évident, dans ce salon qui vous a déjà refusé trois fois. Mais postuler fait partie du processus ; un peu comme si après s'être cogné plusieurs fois dans une porte vitrée, elle finissait par s'ouvrir... légèrement sonné, vous avez oublié où vous vouliez aller !

Déjà ces cimaises blanches, pourquoi ne pas les peindre, en *Bleu fjord* par exemple, en route vers les mers du Nord ? Ou en *Diamond blue*, légèrement plus clair ? Mais finalement le fjord ne serait-il pas mieux ? Une indécision décorative pour commencer, qui pourrait même être une œuvre, un grand mur de l'indécision (2013).

Puis, à quoi bon accrocher quelque chose aux cimaises ? Pourquoi par exemple ne pas vendre plutôt des cravates, réalisées dans des chutes d'une œuvre précédente, les *Nuages* (2006/2012), réalisés en bulgomme, ce sous-nappe de grand-mère ? Au moins, il y aurait un échange, une insertion dans un marché, des visiteurs qui repartiraient avec quelques centimètres d'art, un bénéfice assuré. Ce serait un box inattendu, comme les transformation-installations de Guillaume Bijl, qui installe auto-école ou salon de coiffure au sein de musées, prenant au mot ceux pour lesquels l'art était moins utile que le reste. On pourrait rapidement classer Grégoire Motte dans la lignée des grands marginaux, de Jacques Lizène à Eric Duyckaerts, avec leur humour fait d'autodérision, d'inadaptation, de faux sérieux et de réelle réflexion.

Pourquoi ne pas finalement accrocher des choses aux cimaises ? Car presque malgré lui, Grégoire Motte produit des œuvres aux qualités certaines, liées à sa démarche particulière. Il part à l'aventure, se demande ce qu'il

fait là, trouve un problème, puisqu'il faut bien faire quelque chose, et propose une solution, une œuvre, sorte d'exotisme dégradé. Comment prendre des photos originales à Tokyo ? Comment faire une bonne sculpture à Rome ? Que faire à Marseille ? Aller à Tunis en bateau ? Et que faire à Tunis ? Qu'est-ce qui se cache dans le noir d'un train fantôme ? Partant de questions incongrues en apparence, il arrive à donner sens à des objets insignifiants, comme le papier doré entourant les goulots des bouteilles de bière, un poster d'entraînement de club de tir à l'arc, un steak dans un freezer. Poussant jusqu'à l'absurde le principe électif de l'art, éclairant les *back stages* de la poésie, il semble répondre au «Je préfère ne pas» du Bartelby de Melville un «Puisqu'il faut bien, alors...».

## Your tie is nice

"I have also wondered if I couldn't sell something and succeed in life. It has been quite a while since I have been good for nothing. I am forty years old..." this beginning of an invitation to Marcel Broodthaers' first exhibition in Brussels in April 1964 could apply to Grégoire Motte, caught in a permanent contradiction: how to make, create without however adding any element to this overcrowded world, without wanting to impose himself heavily ? How to participate in a salon with its prizes, its guest of honour, its more or less successful installations, its sixty or so good ideas ? Not easy, at this salon which has already refused you three times. But applying is part of the process; a bit like after having hit yourself several times in a glass door, it finally opened... slightly struck, you have forgotten where you wanted to go.

These white walls already, why not paint them, in *fjord Blue* for example, going towards the Northern Seas ? Or in *Diamond blue*, slightly brighter. But finally the fjord, would it not be better ? A decorative indecision to start with, which could even be a work, a large wall of indecision (2013). Then, why bother hanging something on the walls ? Why not for example sell ties instead, made in the scraps of an earlier work, the *Clouds* (2006/2012), made in Bulgomme, this grandmother's under tablecloth ? At least, there would be an exchange, an entry into a

market, visitors who would leave with a few centimetres of art, an assured profit. This would be an unexpected box, like Guillaume Bijl's transformation-installations which install a driving school or hairdresser in museums, taking the word of those for whom art is less useful than the rest.

We could quickly classify Grégoire Motte in the tradition of the great marginalized, from Jacques Lizène to Eric Duyckaerts with humour made of self-deprecation, maladjustment, of the falsely serious and real reflection.

Why not finally hang things on the walls ? Because almost despite himself Grégoire Motte produces works of definite quality connected to his specific method. He goes away on adventures, wonders what he is doing there, finds a problem because one has to do something, and proposes a solution, a work, a sort of deteriorated exoticism. How to take original photos in Tokyo ? How to make a good sculpture in Rome ? What to do in Marseille ? Go to Tunis by boat ? And to do what in Tunis ? What is hidden in the black of a ghost train ? Starting from seemingly incongruous questions, he succeeds in giving meaning to insignificant objects, such as the gold foil around the necks of beer bottles, a training poster for an archery club, a steak in a freezer. Pushing the elective principle of art as far as the absurd, lighting the back stages of poetry, he seems to respond to the "I prefer not to" of Bartelby de Melville with a "Since we must, so..."

1 – *Lunettes 3D*, 2010.

Ray Ban cassées, cul de bouteille 114 x 7 x 4 cm.

2 – *Si votre cravate...*, 2013.

Encre sur cahier. 15 x 20 cm.

3 – *La piu lunga delle cravatte*, 2011.

Photographie. Dimensions variables.

4 – *Roma the green-backed bulgomme tie*, 2012.

Photographie. 50 x 50 cm.

5 – *Scultura con spaghetti (pomodori pelati)*, 2012.

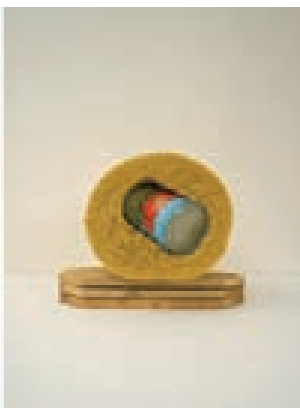
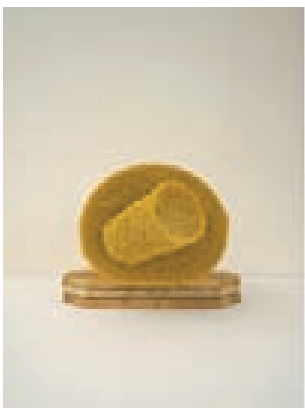
Spaghettis et boîte de tomates pelées. 20 x 20 x 32 cm.



11



21314

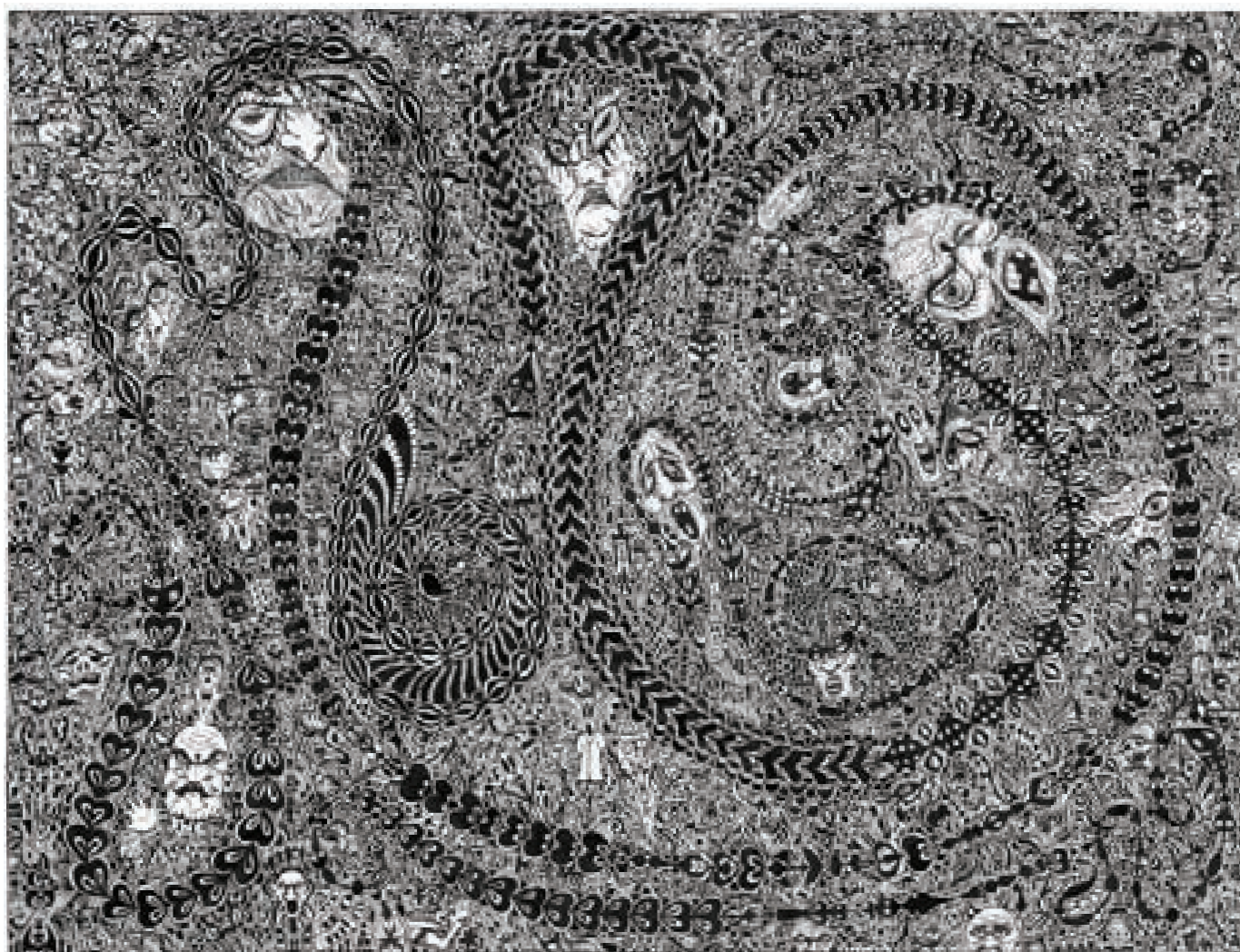


15

1 – *Sans Titre*, 2009.  
Encre de chine sur papier. 50 x 65 cm.

2 – *Oyster Bay Boogie Woogie* (Détail),  
2010.  
Encre de chine sur toile. 174 x 82 cm.

1 |



2 |



# Jean-Pierre Nadau

par Elisabeth Couturier

Les étiquettes, les appellations contrôlées, les catégories certifiées, font sourire Jean-Pierre Nadau. À tout prendre, il se range volontiers du côté des artistes singuliers et de l'art « outsider ». Plus actuel que l'art brut et moins synonyme de tragique solitude. Parfait pour les créateurs d'aujourd'hui qui affichent un goût particulier pour la marge, et qui, comme lui, n'ont pas suivi la filière des écoles d'art. Certes, l'écriture prolifique de Nadau présente tous les symptômes de l'exécution spontanée dictée par une force intérieure (et surtout pas supérieure !). Elle est cependant l'affaire d'un individu qui a les deux pieds sur terre et qui est conscient de sa force de frappe : « Remplir, saturer la surface tel est mon dessein. Je fais dans le minutieux. » Une réplique digne de Michel Audiard, un de ses cinéastes fétiches. Avec Lynch et Kubrick... Raymond Roussel et Francis Carco, le rock psychédélique et la musique polyphonique, les écrits de Claude Seignolle et de Lovecraft appartiennent également à son panthéon. Les œuvres de Nadau se nourrissent à la fois de la culture populaire et de la culture savante, et fourmillent de citations scientifiques, philosophiques, poétiques... Sa force ? Un souffle créatif sans limites : « Au fur et à mesure que je dessine, mon imagination se déculpé ». De fait une figure en appelle une autre et ainsi de suite. Quand il s'empare d'un thème, par exemple les courses de chevaux, les jardins à la française, l'univers de la série noire, le camping ou le cyclisme, Nadau enchevêtre un nombre infini de scénarii burlesques et surréalistes. L'art lui est tombé dessus comme une révélation. Aucun signe avant-coureur. Au départ, l'envie de devenir comédien dès l'âge de 15 ans. Il suit des cours chez Charles Dullin avant de passer l'examen d'entrée au Conservatoire de la rue Blanche. Il échoue et son destin change du tout au tout lorsqu'il rencontre, par hasard, Roger Chomeaux, dit « Chomo », une figure légendaire de l'art brut, encensé par Cocteau et Henri Michaux. Celui que l'on appelle l'ermite de Fontainebleau assemble des éléments disparates et invente des figures imaginaires à partir d'éléments de récupération. Cette liberté crée un déclic chez Nadau qui devient son assistant et se met lui aussi à réaliser des choses avec ses mains : « J'ai fait plein de tentatives, des sculptures disparates, des collages. Mes essais ce sont mes beaux-arts... jusqu'au jour où je me suis mis à dessiner à la plume Sergent Major. » Depuis, il réalise des fresques grouillantes de

personnages, d'animaux et d'éléments divers qu'il articule autour d'un mouvement circulaire. Une manière de dynamiser ses compositions. Il est capable de s'attaquer à des toiles de plus de dix mètres de long. Il y déverse fébrilement, mais avec application, le trop plein de ses rêves. Comment ne pas être complice de ses délires ?

Labels, Protected Designations, certified categories, make Jean-Pierre Nadau smile. To take everything, he places himself willingly alongside unusual artists of "outsider" art. More topical than Art Brut and less a synonym for tragic solitude. Perfect for today's creators who display a specific taste for the margins, and who, like him, have not followed the sector of art colleges. Certainly, Nadau's prolific writing shows all the symptoms of spontaneous execution dictated by an internal force (and above all not superior!). It is however the affair of an individual who has both feet firmly on the ground and who is conscious of his fire-power: "To fill, saturate the surface is my purpose. I make in the meticulous". A response worthy of Michel Audiard one of his favourite filmmakers. With Lynch and Kubrick... Raymond Roussel and Francis Carco, psychedelic rock and polyphonic music, the writings of Claude Seignolle and Lovecraft also belong to his pantheon. Nadau's works are nourished both by popular culture and high culture and are teeming with scientific, philosophical, poetic... citations. Its strength? A creative blast without limits: "Progressively as I draw my imagination multiplies." Indeed, a figure calls another and so on. When he seizes a theme, for example, horse races, French gardens, the universe of detective stories, camping or cycling. Nadau entangles an infinite number of burlesque and surrealist scenarios. Art fell upon him like a revelation. No warning signs. At the beginning, the desire to become an actor from the age of 15. He attended classes with Charles Dullin before sitting the entrance examination for the Conservatory of the Rue Blanche. He failed and his destiny changed beyond recognition when he met Roger Chomeaux, known as "Chomo" by chance, a legendary figure of Art Brut, praised by Cocteau and Henri Michaux. He who was called the Hermit of Fontainebleau

gathered disparate elements and invented imaginary figures from recovered objects. This freedom created a trigger in Nadau who became his assistant and began himself to create things with his hands: "I made many attempts, disparate sculptures, collages. My attempts are my fine art studies... until the day when I began to draw with a Sergent Major pen." Since then, he has created frescoes teeming with figures, animals and various elements that he articulates around a circular movement. A way of energizing his compositions. He is capable of tackling canvases that are more than ten metres long. On them, he pours feverishly, but with application, the overflow of his dreams. How not to be an accomplice to his frenzies?

# Charles Neubach

par *Éric Suchère*

---

## L'expérience urbaine

---

Il y a d'abord une expérience de la ville, de sa traversée, de la traversée de l'espace urbain, de ses lumières, de ses flux, de la rapidité des parcours, une suite d'impulsions visuelles qui constitueront la matrice des peintures de Charles Neubach, dans un éclair, un aperçu ; puis le moment de la peinture, une peinture qui ne sera pas la représentation de cette expérience, mais sa transcription, sa translittération sous forme de grilles et de superpositions de motifs tramés.

Il y a des grilles simples – deux trames, par exemple, formant des losanges irréguliers –, des grilles plus complexes formées de lignes elles-mêmes en losange, des effets de moirage à l'aspect très ondulé, des perturbations optiques altérant la vision, des écrasements de plans, des inversions d'espace où ce qui est devant passe derrière et vice-versa – tout dépend de la manière dont on se focalise –, des complexités rythmiques dans la superposition des motifs ou, parfois, l'évidence d'une simple opposition... Tout un arsenal qui évoquerait le vocabulaire ou la grammaire de François Morellet, de Yaacov Agam ou de Bridget Riley, dans un ascétisme des teintes volontaire, le plus souvent en noir, gris et blanc, plus rarement avec des couleurs ton sur ton, parfois et encore plus exceptionnellement dans des couleurs franches évoquant nos graffitis contemporains ; sauf que la perturbation optique, la déduction matérialiste et psychophysiologique et la distance expressive propres à la plupart des protagonistes de cette tendance esthétique est étrangère à la peinture de Neubach – même s'il ne néglige pas ces éléments et que l'utilisation de la bombe aérosol met à distance les effets expressionnistes possibles – et qu'il s'agit – voir plus haut – de saisir dans ces grilles, motifs et irisations quelque chose d'analogue à l'expérience urbaine.

L'expérience urbaine pourrait être, par exemple, celle de la vitesse et les peintures de Charles Neubach ont différentes vitesses. Il y a des peintures lentes, voire statiques comme *V#NILE#17* de 2012 ou des œuvres très rapides, à la vitesse stupéfiante comme *V#CRD#3* de la même année. L'expérience urbaine pourrait être, par exemple, celle de l'architecture et si les peintures de Charles Neubach ne sont pas des représentations

d'architectures précises, elles en évoquent les formes les plus élémentaires, celles de nos grands ensembles par la trame et la géométrie – que l'on songe aux damiers de fenêtres éclairées ou non. Enfin et surtout, l'expérience de la lumière, du plus éclatant à l'atone, du gris plombant au halo nocturne ; chaque peinture possède une tonalité évocatrice des zones urbaines ou périurbaines.

Reste que si cette peinture retranscrit quelque chose d'analogue à cette expérience, il serait vain de vouloir absolument chercher dans l'une d'elles la vue d'un immeuble H.L.M. aperçu d'un périphérique la nuit, et que ces peintures demeurent abstraites, résolument abstraites par le jeu formel qu'elles proposent, génèrent ou qu'il génère.

## Charles Neubach's Urban Experience

---

First there is an experience of the city, of crossing the urban space, of its lights, its flux, the rapidity of journeys, a series of visual impulses that will constitute the matrix of Charles Neubach's paintings, in a flash, an insight, then the moment of painting, a painting that will not be the representation of this experience, but its transcription, its transliteration in the form of grids and overlays of halftone motifs. There are simple grids – two fields for example forming irregular lozenge shapes – more complex grids formed with lines that are themselves lozenge shaped moiré effects with a very wavy appearance, optical disturbances altering the vision, planes crushed, reversals of space where what is in front moves behind and vice versa – all depends on the manner in which we concentrate – rhythmic complexities in the overlay of motifs or, sometimes, the evidence of a simple contrast... An entire arsenal that apparently evokes the vocabulary or grammar of François Morellet, of Yaacov Agam or of Bridget Riley in a voluntary asceticism of colour, most often in black, grey and white, more rarely with matching tones, sometimes and even more exceptionally in bold colours that evoke contemporary graffiti; except that the optical disturbance, the materialistic and psychological deduction and the expressive distance specific to the majority of

the protagonists of this aesthetic trend are foreign to Neubach's painting – even if he does not neglect these elements and that the use of an aerosol puts any possible expressionist effects and a distance – and that it is about – see above – grasping in these grids, motifs and iridescences something that is equivalent to the urban experience.

The urban experience could be for example that of speed, and Charles Neubach's paintings have different speeds. There are slow, even static paintings such as *V#NILE#17* of 2012 or very fast works, at astonishing speeds, such as *V#CRD#3* of the same year. The urban experience could be, for example, that of architecture and if Charles Neubach's paintings are not depictions of specific architecture, they evoke their most basic shapes, those of our large groups by the weft and geometry – whether or not we think of the checkerboards of lit windows. Finally and above all, the experience of light, from the brightest to the subdued, from the led grey to the nocturnal halo, each painting possesses a tonality that evokes urban or semi-urban zones.

It remains that this painting transcribes something that is similar to this experience. It would be in vain to want absolutely to find in one of them the view of a social housing building, seen from a ring road at night, and that these paintings remain abstract, resolutely abstract by the formal game they propose, generate or that he generates.

---

Sponsors :

Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge  
Marin Beaux Arts, Rubans de Normandie  
et Maquis-Art

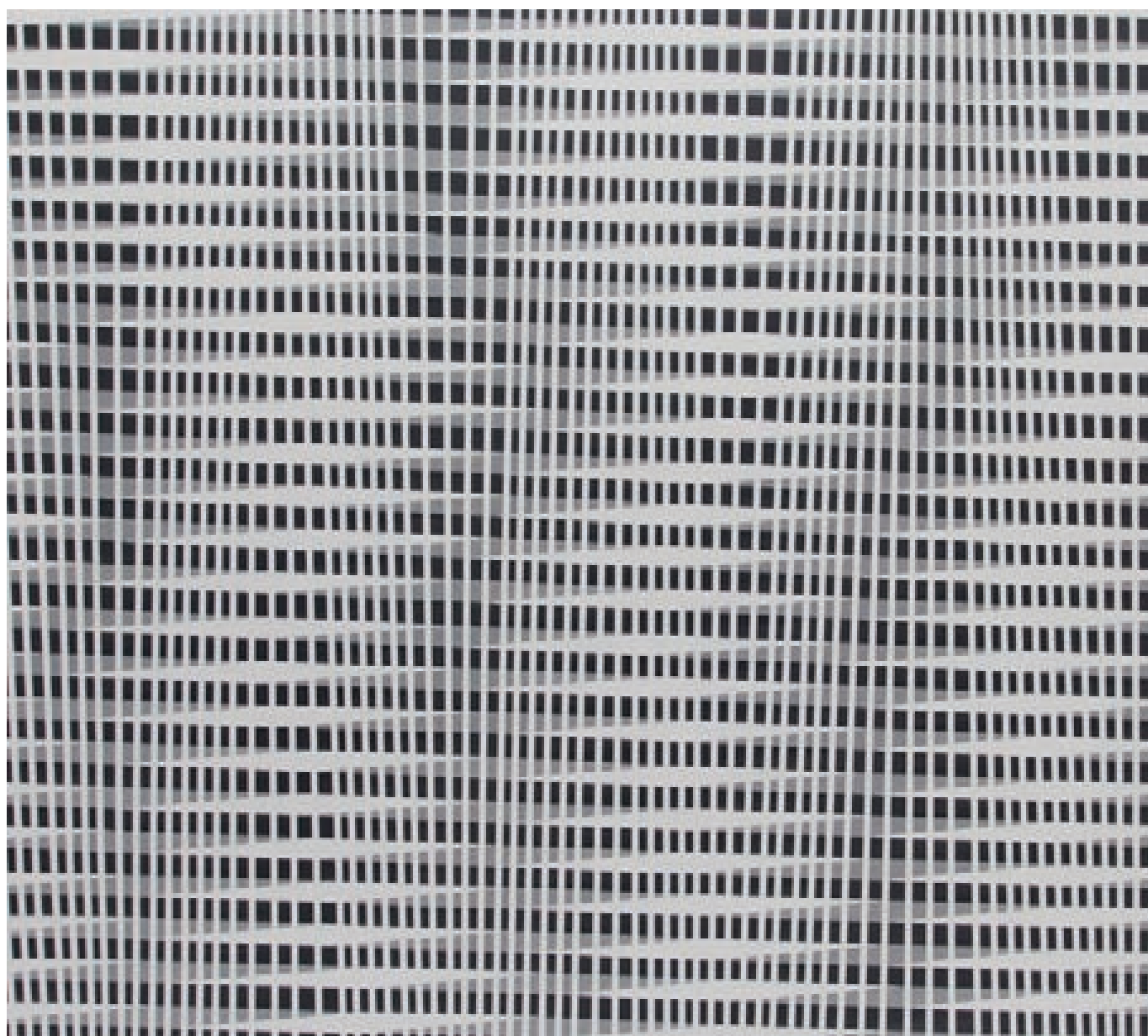
---



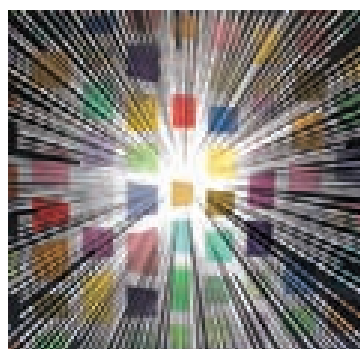
**1 – V#NILE#11**, 2012.  
Aérosol sur toile. 90 x 100 cm.  
© Photo: Jörn Rädisch.

**2 – V#GEL#63** (Détail), 2012.  
Aérosol sur toile. 130 x 130 cm.  
© Photo: Jörn Rädisch.

**3 – OBS'O**, 2011.  
Aérosol, huile et encre sur toile. 130 x 130 cm.  
© Photo: Jörn Rädisch.



11



213

1 – *Work n°206: 1984*, 2011.  
Renault 5. 140 x 152 x 350 cm.

2 – *Work n°096: Just married*, 2013.  
Vidéo. 1 min. 51 sec.

3 – *Work n°054-2: Keep warm burnout  
the rich (stabile)*, 2011.  
Fer forgé. 206 x 178 x 305 cm.  
Collection N. Libert / E. Renoird.

11



213



# Nøne Futbol Club

par Nicolas Rosette

---

## Petits cons, grands pontes ?

Nøne Futbol Club est un duo capable de mobiliser autant de complices que nécessaire pour réaliser leurs œuvres et leurs performances. La composante ludique est indissociable de leur processus de création qui aborde le monde comme un terrain de jeu pour l'expression d'un art dont la nature sans cesse confinée à la cellophane des *white cube* et des grands palais doit prendre le risque d'être un produit de grande distribution. Le principe récuratif dans leur travail est le *retournement*. Il ne s'agit pas de détournement d'éléments de la pop culture (ou de la culture populaire, le terme changeant selon si cette culture nous viens d'un côté ou de l'autre de l'océan Atlantique) mais d'un retournement dont l'adresse finale est toujours la culture populaire. Une double inversion, dont le procédé de révélation nous renvoie en miroir les devenir possibles d'un monde de l'art devenu moins subtil que les cultures médiatiques populaires actuelles ; dont les pratiques de détournements critiques et jubilatoires sont le fondement. Nøne Futbol Club serait-il en train d'appliquer à l'art contemporain ce que les cultures numériques ont fait subir à Chuck Norris, le Pape ou Dark Vador ?

Si leur travail peut évoquer celui des surréalistes (pour l'aspect loufoque) et des situationnistes (par l'utilisation de la culture *mass media*) ce n'est pas par désir particulier de filiation. Dans leur performance *Work n°096 : just married*, où ils profitent de l'arrêt d'un bus parisien en train d'embarquer des voyageurs pour lui coller à l'arrière une pancarte « just married » et une demi-douzaine de casseroles, ce n'est pas tant le choix des éléments (bus, Paris, image d'Épinal quinquai sur le mariage, performance) que le *hack* espègle de l'ordinaire urbain avec pour finalité de contester la facture sociale établie. C'est une même mécanique qui est à l'œuvre dans *Work n°078 : Ram Raid* lorsqu'ils attaquent à la voiture bélier l'espace d'exposition sensé les accueillir. Si cette performance peut sembler s'inscrire dans une tradition, l'intention ici est cependant mise en abyme : qui cambriole quoi, finalement ?

La série d'œuvres la plus marquante et la plus littéraire de la démarche de *retournement* qu'opèrent les artistes est sans doute ces voitures Renault des années soixante-dix et quatre-vingt dont chaque pièce de

carrosserie et d'habillement intérieur ont été méticuleusement retournées, présentant à l'extérieur ce qui devrait être à l'intérieur. Chahutant nos perceptions et nos ressentis du dedans/dehors, la série s'en prend aux représentations populaires de l'automobile où se mélangent le goût de la mécanique, la morbidité de l'accident, la voiture comme réceptacle de l'insurrection et la fascination de l'objet devenu sculptural. Répondant aussi bien à des critères cyniques de production d'œuvres par le détournement d'icônes pop qu'à un désir subtil de nous confronter à nos représentations culturelles, ces sculptures automobiles sont à la fois séduisantes et iconoclastes ; à l'instar de leurs créateurs.

## Idiots, pundits ?

Nøne Futbol Club is a duo that is capable of mobilizing as many accomplices as necessary to make their works and performances. The playful component is inseparable from their creative process which tackles the world like a playground for the expression of an art whose nature has continually bordered on the cellophane of the *white cube* and the great palaces must take the risk of being a mass distribution product. The recursive principle in their work is *reversal*. It is not about diverting elements from pop culture (or popular culture, the term changing depending on whether this culture comes to us from one side or the other of the Atlantic Ocean) but of a reversal whose final address is always popular culture. A double inversion, whose process of revelation reflects back to us as in a mirror the possible destiny of an art world which has become less subtle than the current popular media cultures; whose practices of critical and jubilatory diversions are the foundation. Would the Nøne Futbol Club be applying to contemporary art what digital cultures have subjected Chuck Norris, the pope and Darth Vader to? If their work can evoke that of the surrealists (for the crazy aspect) and the situationists (by the use of mass media culture) it is not through a specific desire for lineage. In their performance *Work n°096 : just married* where they availed of a Parisian bus stopping to take on passengers to stick a "just married" placard on the back with a half dozen saucepans, it is not as much the choice of elements (bus, Paris, idealized image

ironmonger on marriage, performance) than the playful *hacking* of the urban ordinary that is at work in *Work n°78 : Ram Raid* when they attack the exhibition space intended to host them using a car as a battering ram. If this performance can seem to fit into a tradition, the intention here is however for a mise en abyme: who is robbing what, ultimately?

The most significant series of works and the most literal of the *reversal* that the artists are operating is undoubtedly the Renault cars of the 1970s and 1980s of which each piece of the body and interior work have been meticulously turned over, presenting to the exterior what should be in the interior. Heckling our perceptions and our feelings about the inside/outside, the series attacks popular representations of the car where the taste for mechanics, the morbidity of accidents, the car as a receptacle for rebellion and the fascination of the object that has become sculptural are combined. Responding as much to cynical production criteria of works by the diversion of pop icons as to a subtle desire to confront ourselves with our cultural depictions, these automobile sculptures are both seductive and iconoclast; like their creators.

# Camila Oliveira Fairclough

par Lætitia Paviani

## « MMM ... MM ... K ... H »

*Chris m'avait installé de telle sorte qu'elle puisse se coucher sur moi, sa tête relevée, avec ma main sur son visage (...) Puis elle m'a indiqué, en levant mon doigt, et en le laissant retomber de manière répétitive sur son œil, qu'elle souhaitait que je donne des légers coups sur sa paupière. Lorsque je l'ai fait de ma propre initiative, elle a d'abord souri, puis elle a ri (...) Pendant ce temps elle léchait et reniflait la paume de ma main, et murmurait quelque chose qui pouvait ressembler à une mélodie. Nous avons fait cela pendant quinze à vingt minutes.*

*Le monde sans les mots. Comment l'identité sociale des enfants sourds et aveugles est-elle construite?*

David Goode, éd. Érès, 2003

Comment dire. Peinture. Langage. Deux thèmes trop vastes pour être discutés ici. Pourtant c'est ce que dit très simplement chaque mot peint sur chaque toile de Camila Oliveira Fairclough, chaque abstraction colorée et symbolique, chaque mécanique corporelle codée, l'inscription très nette de l'artiste dans le champ des avant-gardes et dans celui de son propre multiculturalisme. Cependant les mots de Camila ne cherchent pas à fabriquer la moindre représentation commune du monde, ils ne sont pas là pour ça. « Sensationnel, chers auditeurs, les mots me manquent ! » lâche l'un des enfants aveugles du documentaire de Johan van der Keuken, embarqué sur une grande roue avec un enregistreur radio. Il faut voir les choses ainsi, c'est-à-dire autrement, voir pas du tout. C'est ce qu'éprouve David Goode, ce chercheur et enseignant précité, lorsqu'il décide de modifier son interaction avec Chris, sourde, muette et aveugle, pour tenter une improbable communication : il lui laisse organiser leurs activités communes en restant passif et obéissant. Il désigne alors cette nouvelle activité par les sons que produit l'enfant « MMM ... MM ... K ... H » pour se souvenir que son objectif était de se débarrasser de son propre « babillage ». À mon tour d'opérer une inversion : malgré l'omniprésence de tous ces mots, il faut que j'oublie leur réalité, il faut que j'en fasse abstraction (ce que fait l'artiste). Hors de toute symbolique du langage et hors de leur usage courant, ces mots tout comme les objets que Chris manipule à

sa façon, sont les motifs d'expériences réjouissantes et variées. Si maintenant, je considère tous ces mots comme autant de Chris et de David Goode (Camila donne des noms à ses tableaux plutôt que des titres), j'observe la naissance d'une possible expression codée entre eux et moi, fondée sur des projets communs (la peinture par exemple mais aussi la performance) à partir d'une réserve de savoir pratique disponible (ce que Camila nomme « déjà vu » pour parler des sources visuelles diverses qu'elle collecte). Alors enfin je peux me saisir d'une notion évoquée par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, et en contemplant les œuvres de Camila, envisager chacune de ces consciences éveillées, présente au monde, non pas comme des « je pense que » (je parle) mais comme des « je peux ».

## « MMM ... MM ... K ... H »

*Chris had settled me so that she could lay on me, her head raised with my hand on her face (...) Then she showed me, by raising my finger and allowing it to fall again repeatedly on her eye, that she wanted me to tap her eyelid gently. When I did it on my own initiative, she first smiled, then she laughed (...) At the same time she was licking and sniffing the palm of my hand, and murmured something that could resemble a tune. We did this for fifteen to twenty minutes.*

*Le monde sans les mots. Comment l'identité sociale des enfants sourds et aveugles est-elle construite?* [The world without words. How is social the identity of blind and deaf children constructed?] David Goode, pub. Érès, 2003.

How do you say. Painting. Language. Two themes that are too vast to be discussed here. However it is what each word says very simply painted on each canvas by Camila Oliveira Fairclough, each coloured and symbolic abstraction, each coded corporeal mechanic, the very clear inscription of the artist in the field of the avant-garde and in that of his own multiculturalism. However, the words of Camila do not try to fabricate the least common representation of the world, they are not there for that. “Sensational, dear listeners, words fail me!” lets out one of the blind children in Johan

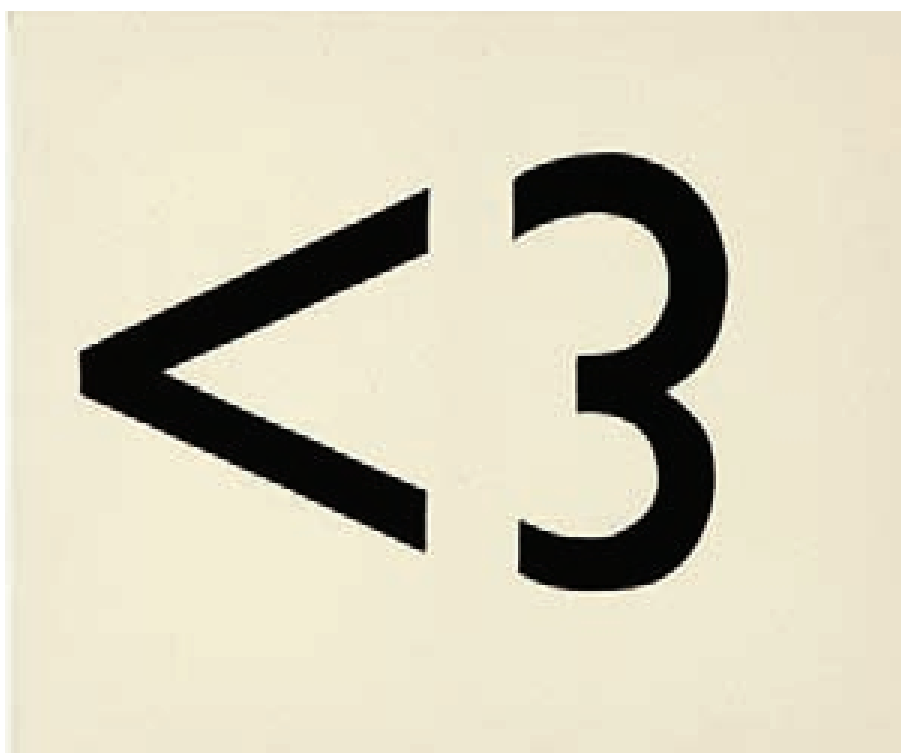
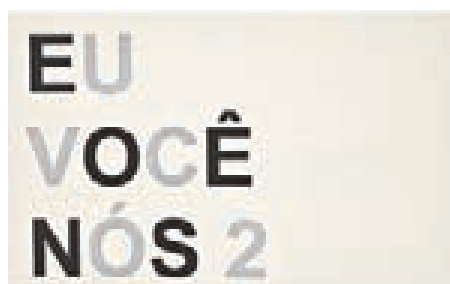
van der Keuken's documentary, on board a big wheel with a radio recorder. You have to see things in this way, in other ways, otherwise, or not at all. This is what David Goode feels, the researcher and teacher mentioned earlier, when he decides to change his interaction with Chris, deaf, mute and blind, to try improbable communication: he lets Chris organize their common activities by remaining passive and obedient. He names this new activity by the sounds produced by the child (MMM ... MM ... K ... H) to remember that his aim was to get rid of his own “babbling”. It was my turn to make a reversal: despite the omnipresence of all these words, I need to forget their reality. I have to disregard them (what the artist does). Beyond all symbolic of language and beyond their normal usage, these words, like the objects that Chris handles in his way, are motifs of gratifying and varied experiences. If not I consider all these words as being as much from Chris as from David Goode (Camila gives names to her paintings rather than titles), I observe the birth of a possible codified expression between them and me, founded on common projects (painting for example, but also performance) from a reserve of available practical knowledge (what Camila names as “déjà vu” to speak of varied visual sources that she collects). So finally I can grasp a notion mentioned by Merleau-Ponty in his *Phenomenology of Perception*, and in contemplating the works of Camila, to consider each of these awakened consciences, present in the world, not like “I think that” (I speak) but as “I can”.

1 – *Fotografia*, 2012.  
Acrylique sur toile. 81 x 130 cm.

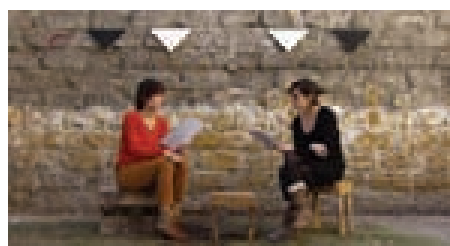
2 – *Oggetti specchi* (Détail), 2012.  
Performance. Avec la participation de Bérangère  
Chargé et Juliette Marie.

3 – *<3*, 2010.  
Acrylique sur toile. 60 x 60 cm.

4 – *Vue d'exposition, «Boosaards»,  
Moins Un, Paris*, 2011.



113



214

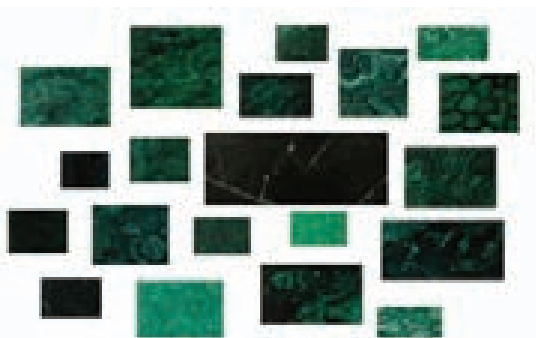
**1 – Human pattern, 2012.**  
Crayon, huile sur gesso classique.  
Dimensions variables.

**2 – Monochrome landscape, 2012.**  
Crayon sur papier. 60 x 50 cm.

**3 – Le monde vert, 2013.**  
Huile sur bois. Dimensions variables.



213



# Ido Park

par Lætitia Paviani

---

## F=m x g

---

Il faut s'imaginer les conditions de visibilité des dossiers des candidats pour me suivre. On se trouve face à des piles de PDF imprimés, et sa montre. On doit alors négocier en permanence avec la qualité exclusive et bienveillante d'un regard qui prend son temps et la quantité démocratique scannée par l'œil vif et infallible du professionnel. Dans l'idéal, il s'agit de tout voir et de le voir bien, mais cela n'a rien de naturel, enfin c'est assez loin de la nature humaine. La manière dont m'est apparu le travail d'Ido Park, dans ce contexte, j'y reviens plus loin. En attendant, je poursuis sur cette négociation entre le détail et le tout car c'est aussi ce qui est formellement à l'œuvre pour cet artiste. Il en parle parfois en d'autres termes : « J'utilise souvent cette formule  $F = m \times g$ , la force est égale à la masse multipliée par la gravité, la force change en fonction de la gravité, la masse ne change pas. Comment représenter cette masse ? » D'accord, donc, comment dessiner les humains avec d'autres formes que celle des humains, et que devient le dessin d'un phénomène naturel démultiplié et décoloré ? À chacune de ces questions, Ido m'apporte d'abord une réponse générique et descriptive, de l'ordre du « tout » on va dire, comme lorsqu'il commente un cœur tagué en matière faux bois ou un smiley dégoûlant peint en faux marbre car « l'action est rapide mais l'amour, lui, n'est pas léger ». Là, je me fige en clignant des yeux. C'est alors qu'avec calme, délaissant la franchise du dire ce qui s'impose à la vue, il augmente son récit d'un monde d'accessoires qui éveillent l'idée du fini et de la perfection (je paraphrase ici quelques descriptions de temples grecs). Il me parle de masse d'amour lors d'une messe en minibus, il me parle de l'abstraction tellement occidentale du faux marbre au musée du Louvre, de Dieu et des paysages dans ce même faux marbre ou de l'inversion qu'il a remarquée dans le jeu vidéo Mario, qui transforme un buisson en nuage si on en change la couleur. Son travail actuel traite encore davantage de cette différence entre le tout et la somme de ses parties, principe phare du gestaltisme (ou psychologie de la forme) qui étudie entre autre cette vieille image d'Épinal où deux profils sont cachés dans les contours d'une vasque. Quand j'avais examiné son dossier, parmi tous ses dessins de balustres, je n'avais vu aucun

visage. La monumentalité (au sens de « rappeler au souvenir ») se dégageait surtout de petites phrases incohérentes évoquant des personnes, un peu comme si quelqu'un commentait par-dessus votre épaule les photos de membres de sa famille alors que vous ne voyez dans l'album que des piliers. Cette impression insolite devrait finalement être ce qui reste et ne change pas – la masse, en quelque sorte. Résoudre cette incompréhension revient à grossir les fines ciselures décoratives sur les colonnes du Parthénon faites pour se dérober à la vue et ne pas rompre l'unité de cette masse.

## F=m x g

---

It is necessary to imagine applications' conditions of visibility to follow me. We find ourselves in front of piles of printed PDFs, and our watch. We must then permanently negotiate with the exclusive and benevolent quality of a gaze that takes its time and the democratic quality scanned by the keen and infallible eye of the professional. Ideally, it is seeing everything and seeing it well, but this is not natural at all, finally it is quite far from human nature. The manner in which the work of Ido Park appeared to me, in this context, I will come back to it later. In the meantime, I continue on this negotiation between the detail and the whole because it is also that which is formally operating for this artist. He sometimes talks about this in other words: "I often use this formula  $F = m \times g$ , the force is equal to the mass multiplied by the gravity, the force changes as a function of gravity, mass does not change. How to represent this mass?" All right, so, how to draw humans with forms other than that of humans? and what does the drawing of a natural phenomenon geared down and discoloured become? To each of these questions, Ido brings me first a generic and descriptive response, along the lines of the "all" we will say, like when he comments on a heart tagged in false wood or a dripping smiley painted in false marble because "the action is rapid, but as for the love, it is not light". There, I freeze, blinking my eyes. It is then that, calmly, abandoning the clarity of the said which imposes on vision, he adds to his narrative of a world of accessories that wake the idea of the finished and perfection (here I paraphrase some descriptions of Greek

temples). He speaks to me of the mass of love during a Mass in a minibus, he speaks of the abstraction that is so modern of the false marble at the Louvre museum, of God and landscapes in this same false marble or of the inversion he has noted in the Mario video game, which transforms a bush into a cloud if its colour is changed. His current work deals even more with this difference between the whole and the sum of the parts, guiding principle of Gestaltism (or psychology of the form) which studies among other things the old idyllic picture where two profiles are hidden in the contours of a basin. When I examined his application, among all his drawings of balusters, I did not see any faces. The monumentality (in the sense of "recalling to memory") emanated above all from small incoherent phrases evoking people, a little as if someone commented from over your shoulder the photos of members of his family while you can only see pillars in the album. This unusual impression should finally be what remains and does not change – the mass, in a way. Solving this incomprehension amounts to enlarging the fine decorative chisling on the columns of the Parthenon made to evade sight and to not break the unity of this mass.

# Yannis Perez

par Olga Rozenblum

---

## Du fondamental

---

Yannis Perez crée des surfaces planes, étales, plantées. Papier, web ou murale, la verticalité de ses éditions actualise le questionnement esthétique de ce type d'objets. Graphiste de formation, l'artiste témoigne son attachement aux qualités d'impression, aux formats A4 et A6, à la palette numérique de couleurs, ou revendique un penchant pour les rainures et les plis restants des pliures. Mais le formalisme aux allures pragmatiques de ses projets laisse se délier petit à petit la langue du rêveur. Quelques explications plus loin, en effet, les récits et anecdotes de Yannis Perez sont contés avec le même entrain que ses histoires de papiers.

Souvent laissés à l'état d'énigmes, ses affiches, fonds et découpes sont les terrains d'apparitions prochaines ou les stigmates de récits advenus. Car aussi peu aisé soit-il d'activer aujourd'hui une réflexion sur le monochrome, Yannis Perez décide de l'honorer. Et l'on pourrait fort bien justifier cette entreprise par sa double casquette d'artiste-graphiste, répondant à la monochromie historique des *derniers tableaux* russes qui devaient abolir la peinture au profit de la construction et de l'utile. Cette réponse est donnée à tâtons, avec les outils graphiques emblématiques des années deux mille. Les propositions qui viennent compléter les surfaces de Yannis Perez, s'y immiscer et les emplir, initient alternativement de nouvelles strates de fiction. Construction d'un univers fantasmé, l'historique de *Neverneverland*, œuvre multimédia ayant connu plusieurs formes entre 2005 et 2008, marque le point de départ d'une méthode de production : basée sur la réactualisation de concepts, cette méthode donne naissance à plusieurs objets autour d'un même synopsis. D'abord jeu vidéo, *Neverneverland* propose une aventure sur les lignes d'horizons monochromes de planètes dénuées d'enjeux et d'actions, monde imaginaire de l'enfance aussi beau et paisible que dramatiquement angoissant. La seconde occurrence de ce projet consiste en une impression sur double page où l'angle d'ouverture du magazine est l'unique moyen d'apercevoir le paysage de la planète : préfiguration d'une installation qui sera l'éclipse offrant un éblouissement dans un décor de carton, intrigue finalement résolue par une vidéo mettant en

scène une fin catastrophique de ce monde touché peut-être depuis l'origine, depuis le néant du jeu, par l'apocalypse. L'installation présentée au Salon de Montrouge est née du même type de cheminement. Lors d'une collaboration avec un autre artiste, qui lui présente une série de vidéos 3D, Yannis Perez propose de prêter ses *Monochromes de salon* comme supports de projection. Cette série de posters grands formats se veut « affiche et peinture », à la fois acte minimal et ornement décoratif. Vient s'ajouter à cette double lecture l'idée de la projection, toujours par envie de faire correspondre les détails graphiques insaisissables à des possibilités de récits, en faisant se confondre les polygones des vidéos et les plis des posters. Ainsi, les *Monochromes* deviennent des écrans. Peu importe aujourd'hui la nature des intrusions vidéo, qui fonctionneront sur un mode aléatoire, incontrôlé. Yannis Perez tente surtout, selon ses mots, de « massacrer » ces surfaces et ses papiers qu'il aime tant.

## Of the Fundamental

---

Yannis Perez creates flat, spread, planted surfaces. Paper, web or on the wall, the verticality of his productions updates the aesthetic questioning of this type of object. A graphic designer by training, the artist shows his attachment to printing qualities, in A4 and A6 formats, with a digital palette of colours or claims a liking for grooves and creases. But the formalism of his projects that looks hermetic allows the language of the dreamer to be loosened little by little. A few explanations further, indeed Yannis Perez's tales and anecdotes are told with the same cheerfulness as his stories of papers. Often left in the state of enigmas, his posters, backgrounds and cut-outs are the terrains of the next apparitions or the stigmata of tales that had happened. Because it is also not easy today to activate a reflection on the monochrome, Yannis Perez decides to honour it. And we could easily justify this enterprise by his dual role as artist-graphic designer, responding to the historic monochromaticity of Russian *last paintings* which were supposed to abolish painting for the construction of the useful. This response is given blindly, with the emblematic graphic tools of the 2000s.

The proposals that complete Yannis Perez's surfaces interfere in them and fill them, alternatively initiate new layers of fiction. The construction of a fantasized universe, the history of *Neverneverland*, a multimedia work that had experienced several forms between 2005 and 2008, marks the starting point for a production method: based on the updating of concepts, this method gives rise to several objects around the same synopsis. First a video game, *Neverneverland* proposes an adventure on the monochrome horizon lines of planets devoid of issues and actions, an imaginary world of childhood that is as beautiful and peaceful as it is dramatically frightening. The second occurrence of this project consists of a double page print where the magazine's opening angle is the only way to glimpse the planet's landscape: foreshadowing of an installation that shall be the Eclipse offering a glare in a cardboard décor, a plot finally resolved by a video showing a catastrophic end of this world touched perhaps since the beginning, since the void of the game, by the apocalypse.

The installation presented at the Salon de Montrouge comes from the same type of pathway. During a collaboration with another artist, who presented a series of 3D videos to him, Yannis Perez proposed to lend his *Monochromes de salon* [*Living Room Monochromes*] as supports for projections. This series of large format posters intends to be "poster and painting", both a minimal act and a decorative ornament. To this double reading the idea of projection is added, still by the desire to make the graphic details elusive to the possibilities of narratives, and by making the polygons of videos and the folds of the posters merge. Thus, the *Monochromes* become screens. Regardless today of the nature of video intrusions, which will operate in a random mode, uncontrolled.

Yannis Perez tries above all, according to his words, to "massacre" these surfaces and his papers that he loves so much.



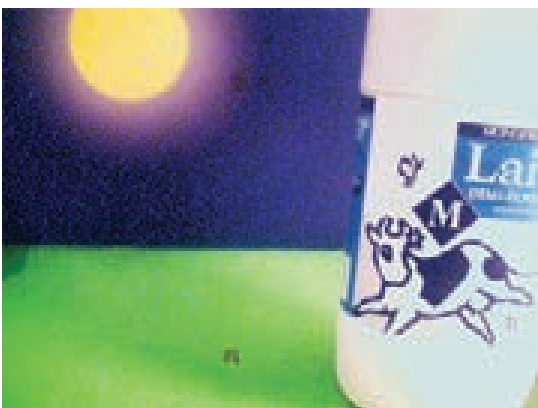
**1 – Black Flag**, 2010.  
Accrochage mural, punaises, papier noir.  
150 x 260 cm.

**2 – Monochrome de salon**, 2007.  
Sérigraphie. 119 x 84 cm.

**3 – Neverneverland, pop-up**, 2007.  
Impression offset. 30 x 42 cm.

**4 – Dimanche #13**, 2013.  
Sérigraphie, vidéo projection. 119 x 84 cm.

**5 – Monochrome de salon, étude préparatoire** (Détail), 2013.  
Capture d'écran.



Glaucque	
<b>Composantes</b>	
RVB (r, v, b)	(100, 100, 100)
Triplet hex.	#A9D0D0
CMYK (c, m, y, k)	(20 %, 0 %, 12 %, 20 %)
TSL (s, l, b)	(100°, 32 %, 50 %)

114

21

315

**1 – Sans titre, 2012.**  
Photographie et manipulation numérique.  
Dimensions variables.

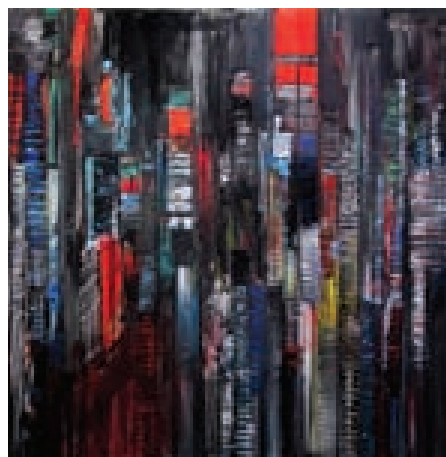
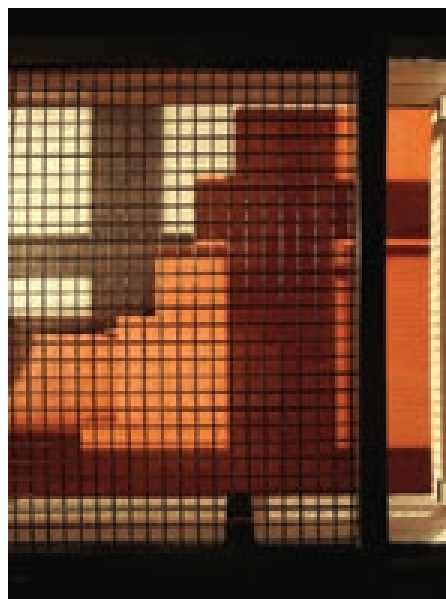
**2 – Sans titre, 2012.**  
Photographie. Dimensions variables.

**3 – Sans titre, 2011.**  
Techniques Mixtes. 100 x 100 x 3 cm.

112



13



# Batiste Perron

par Julie portier

*Se forcer à épuiser le sujet même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide. On n'a encore rien regardé, on n'a fait que repérer ce que l'on avait depuis longtemps repéré. S'obliger à voir plus platement. (...)*

*Continuer*

*Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable. Jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...<sup>(1)</sup>*

Quand Batiste Perron se promène dans les villes, il voit sur les façades des lignes verticales et horizontales, une trame autoritaire ; et quand il s'en approche, il voit d'autres compositions abstraites, des pans ordonnés de couleur et de matière qu'il cadre dans l'objectif de son appareil photo. Ces impressions urbaines sont traduites dans des peintures violentes, visions nocturnes où les tours d'immeubles agglutinées composent un motif all-over qui dramatise leur verticalité. Les photographies sont retouchées pour accentuer les caractéristiques plastiques de ce qui apparaît comme de pures abstractions géométriques. Ailleurs, elles sont recadrées, déformées, multipliées, superposées et redéployées pour former les motifs concentriques de la série *Mandala*, du nom des dessins éphémères de sables colorés qui favorisent l'accès à l'état de méditation dans les religions bouddhistes et hindouistes. Ces objets photographiques réforment la perception du paysage urbain par plusieurs opérations qui sont autant de moyens de réappropriation, dans une démarche qui n'est pas sans évoquer les expériences filmiques de Raymond Hains et Jacques Villeglé à travers des lentilles déformantes. La transposition kaléidoscopique, au-delà du fort effet visuel et de ses éventuelles conséquences méditatives, démantèle symboliquement l'autorité exercée via l'architecture et l'urbanisme (sur les corps et les modes de vie). Aussi, en contraignant l'orthogonalité emblématique de la modernité à la forme concentrique, la manipulation de l'image renverse le rapport de force historique entre les cultures occidentale et orientale. Cette interprétation est corroborée par le devenir motif de l'architecture, le devenir

ornement de la structure, et enfin, le devenir rythme de l'élévation, ramenant l'architecture moderne au « paradigme du tapis », où l'affirmation de la surface traitée de manière ornementale subvertit l'ordre de la représentation illusionniste, fondée sur la distinction entre le fond et la forme. La hiérarchisation de la perception, entre le fond et la forme, la base et le sommet, ne tient plus. Aloïs Riegl n'identifiait-il pas un des grands tournants de l'histoire de l'art au moment où les surfaces architectoniques occidentales (murs et sols) sont investies par l'ornementation orientale ?

(1) Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Gallilée, 1974

*Forcing ourselves to exhaust the subject even if it seems grotesque, or futile, or stupid. We haven't looked at anything yet, we have only noticed what we have noticed for a long time. Oblige ourselves to see more flatly. (...)*

*Continue*

*Until the place becomes improbable. Until we feel, for a very short instant, the impression of being in a foreign city, or, even better, until we no longer understand what is happening or what is not happening, that the entire place becomes foreign, that we do not even know any more that it's called a city, a road, buildings, footpaths...<sup>(1)</sup>*

When Batiste Perron strolls around cities, he sees vertical and horizontal lines on the facades, an authoritarian frame; and when he approaches them, he sees other abstract compositions, ordered sections of colour and material that he frames in his camera lens. These urban impressions are translated into violent paintings, nocturnal visions in which clustered towers compose an all-over motif that dramatizes their verticality. The photographs are retouched to emphasize the plastic characteristics of what appears to be pure geometrical abstractions. Elsewhere, they are re-centred, deformed, multiplied, superimposed and reused to form concentric motifs in the *Mandala* series, from the name of ephemeral drawings in coloured sand which encourage access to the meditative state in the Buddhist and Hindu religions. These photographic object reform the perception of the urban landscape by several operations

that are equally means of re-appropriation, in an approach that is not without evoking the film experiments of Raymond Hains and Jacques Villeglé through deforming lenses. The kaleidoscopic transposition, beyond the strong visual effect and its possible meditative consequences, symbolically dismantles the authority exercised through architecture and urbanism (on bodies and ways of life). Also, by forcing the emblematic orthogonality of the modernity of the concentric form, the manipulation of the image overturns the historical balance of power between Western and Eastern cultures. This interpretation is supported by the future motif of the architecture, the future ornament of the structure and finally the future rhythm of the elevation, bringing modern architecture to the "paradigm of the rug" where the affirmation of the surface treated in an ornamental manner subverts the order of the illusionistic representation, founded on the distinction between the form and substance. The creation of a hierarchy of perception, between form and substance, base and summit no longer holds. Did Aloïs Riegl not identify one of the great turning points of the history of art at the moment when Western architectural surfaces (walls and floors) were invested with Oriental motifs?

(1) Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Gallilée, 1974

# Jeremy Piningre

par Lætitia Paviani

J'attendais depuis un moment dans l'atelier quand une voix de crécelle insupportable m'interpella.

– Odan phous le tire dou dé zuite, il dé fien-tra pas Chérémy Pininkre. Phous ède la ha dourner et dourner engore, za m'ènerbe, phous me tonner le dourni ! Ch'ai técha azé de broplème bour denir depou moi-même zan gu'en blus, eine dourniguette gomme phous mangue te me vaire tomper.

L'horrible petite voix venait d'une étagère sur laquelle était posée une statuette en faux marbre et en vieux chewing-gum.

– Ze gue che zui, guelle imbordanje ? Phous phoyez pien ze gue che zuis : eine bophre vikurine barmi lesse otres. Guelle tivèrenche endre moi, le zhien le blus moje du monte, eine zgulpdure de Guen Brize\* ou de zelle-là Ita Egplat\* ou engore eine bile te badades bourries afeg desse azdico tetan ?

Tandis que la pénible créature poursuivait son soliloque, je me posais des questions quant à la réalité de son existence et m'approchais pour vérifier. La petite chose s'agita. – Doudes zes josses et moâ-même, on nète là et ba braiment, che ne chais pa dro gomment egzpliguer. Ze gui intéresse Chérémy z'est la «rebréndazion» te josses, ba phraiment les josses elles-mêmes, z'é la «rebréndazion» de la beindure chechtuelle gui l'indèrèze, pas la beindure chechtuelle. Moâ, gomme phous me boyez, che zuis eine «rebréndazion».

Je ne comprenais toujours pas de quoi elle était faite. Mais j'avais la nette impression qu'elle s'adressait à moi.

– Cède a tire dou te même gue guelgue bart, Chérémy Bininkre, il jerje à nous rentre bréssent à guelgu'ein. Z'est za ze gue za feu tire «re-bréndazion». Z'è bourguoi phous ède zizi.

Comme j'avais l'inconscience de me renseigner sur ce qu'elle entendait pas «représentation», la statuette se ratatina dans ma direction et fit mine de prendre sa voix la plus douce pour se faire comprendre, mais ce n'était pas beau à voir.

– Ach ! Mein gott, il y ha une pelle vrasse de Beder Proogue\* zur za. Zi che me zouphien pien, il ti gue le mot vranzais «rebréndazion» abborte eine rébonze a la gondradig-zion gondenue tan le mot «rèbédizion». Il ti gu'une rebréndazion z'è le momen où l'on

mondre guelgue josse qui ha ekçisdé otrevois et gui toide ekçisder maindenant. En d'otres dermes, eine rebréndazion z'ède eine misse o bréçent, gui toi vaphorisser un redour ha la fie que la rébétizion aphaï nié, mais gu'elle orai dû sofekarter.

Je n'en pouvais plus et m'enfuis sans demander mon reste, dans l'allée je pouvais encore entendre la dernière prédiction flûtée de l'infèrnale petite sculpture, jusqu'à ce que je franchisse enfin la grande porte cochère qui donnait sur la rue.

– Za marje ossi aphec les josses du vudur, gui ne zont pas engore arriphées, ze pheu dire ! Chérémy udilisse zouphent la «rebréndazion» tan ze zenz ! Mai ze gue che foulais phous tire z'è gue ze gue che phous ragonde la ède ozzi eine «rebréndazion», dou gomme la manière ton ze le ragonde ! Phous gombrenez ?

(1) Ken Price, Ida Eckblad et Peter Brooke.

I had been waiting for some time in the studio when an unbearable rasping voice called me.

- I shut say id immetiadly, he will dot gome, Chérémy Pininkre. U're 'ere durning ant durning around, id's annoying me, U're givig me de ruds ! I've alreddye nuff broplems sdaying uprid meself, a durnsdile like u almost meking me fall.

The horrible little voice came from a shelf on which a statuette in false marble and old chewing-gum was sitting.

- U dow oo I am, how important. U see well wad I am; a boor figrin amug udders. Wad diffirnce bedwee me, de uglisd dog in de world, a sculpdur by Ken Price or dat one, Ida Eckblad or even a pile uv potatoes stuffed wid maggots insite.

While the painful creature continued its soliloquy, I asked myself questions about the reality of its existence and approached to check. The little thing fidgeted.

- All dese dings at meself, we're ere at nod really, I don'd really gnou how do exblain. Wad is uv idderesd to Chérémy is de «repre-senatation», uv dings, not really de dings demselves, id's de «rebréndashun»

uv gestural painting dat interests him not gestural paiting. Me, as U see me, I'm a «rebréndashun».

I still could not understand what it was made from. But I had the clear impression that it was speaking to me.

- Dat's to say, in any case sumewere, Chérémy Bininkre, he's dryin to make us present fur sumwun. Dat's wad id means «rebréndashun». Id's wy u're 'ere.

Since I was not conscious that I was learning about what it meant by «representation», the statuette became shuffled towards me and pretended to put on its sweetest voice to be understood, but it was not pretty.

- Ach ! Mein Gott, dere's a coot phrase from Peter Brooke about dis. If I rememper cor-rectly, he says dat de French word «rebréndashun» answers/provides a response to de contradiction contained in de word «repe-dision». He says dat a rebréndashun, id's de moment wen we show someding dat uset to exist in de past at wich shut exist now. In udder words, a rebréndashun's a putting to de present wich must favour a return to de life dat de repedision had rejected, but dat id shut've protected.

I couldn't take it any longer and I fled without asking the rest. In the alley I could still here the last shrill prediction of the infernal little sculpture until I finally went through the large porte cochère that opened onto the street.

- Id also works wid dings uv de future, wich 'aven't yet appeared, I can say ! Chérémy uvden uses «rebréndashun» in dis sense ! But wad I waded to dell u is dat wad I'm delling u's also a «rebréndashun», just as de way I'm delling u ! T'u undersdant ?

1 – *Musée d'Art Moderne 3015*, 2012.  
Techniques mixtes. 80 x 35 cm.

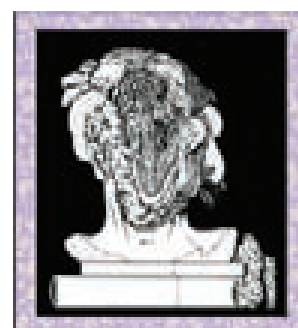
2 – *Sans Titre*, 2013.  
Encre de chine sur papier. 30 x 40 cm.

3 – *Sans Titre*, 2012.  
Encre de chine sur papier. 38 x 42 cm.

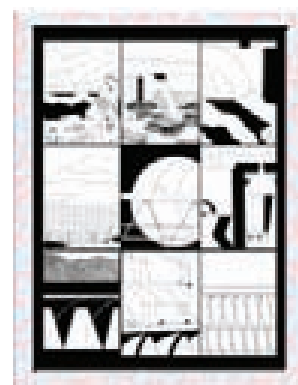
4 – *Sans titre*, 2013.  
Encre de chine sur papier. 20 x 30 cm.



112



13



14

**1 – Tourette et Péroné, 2012.**

Vidéo HD. 3 min. 24 sec.

Co-réalisation : Germain Pluinage.

**2 – Mirifique #1, 2012.**

Vidéo HD. 2 min. 15 sec.

Co-réalisation : Anaïs Delmoitié.

**3 – Jo, 2012.**

Vidéo HD. 5 min. 49 sec.

**4 – Brooklyn, New York City, 2011.**

Photographie. Dimensions variables.

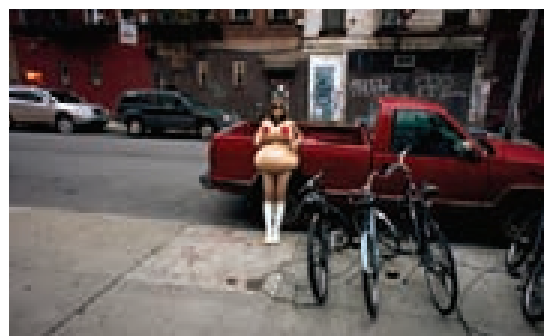
11



213



41



# Justine Pluvinage

par Mathilde Villeneuve

## Coming out

Munie de sa caméra permissive, Justine Pluvinage recueille les témoignages de personnes porteuses de secrets ayant profondément contribué à forger leur identité. Au contact de ses œuvres, on se rappelle la drôle d'installation *Secrets for Sale* de l'artiste suisse Élodie Pong où chacun seul face à la caméra était invité à livrer le secret de son choix, ou encore les films d'amour ethnographiques, tels que *I shot my love* de Tomer Heymann ou *No Sex Last Night* de Sophie Calle. Explorant « ce qui est énorme et pourtant invisible », les vidéos documentaires de Justine Pluvinage frôlent le voyeurisme sans jamais passer sa frontière. Car ce qu'elle va chercher n'est pas tant la persistance du traumatisme que la capacité de ses sujets à faire avec ; ce qu'elle enregistre, c'est moins le récit de leurs souvenirs que leur résilience au présent.

Dans les premiers portraits de femmes qu'elle élabore entre 2006 et 2009, on découvre notamment *Catherine*, filmée en plan fixe en train de s'habiller, tandis que sa voix relate sa tentative de reconquête de liberté et que s'insèrent des photos issues de son album personnel de dix années passées en prison, dans lesquelles les détails du cadre trahissent les poses étonnamment joyeuses. La vidéo *Le dernier mot* (2009) entremêle quant à elle la parole de cinq femmes qui, à l'appui de la vidéaste, relatent leur expérience de la mort, la leur ou celle de proches. La grande proximité que l'artiste entretient avec ses sujets passe par l'infiltration de la caméra dans leur univers domestique et l'adaptation de son rythme à celui qu'elle filme. Grâce à la mise à distance qu'offre l'espace de représentation, les personnes s'autorisent à accoucher d'une parole douloureuse. Dans *November*, Justine Pluvinage propose l'accomplissement de fantasmes restés jusqu'alors inassouvis, tel que la volonté de ce jeune homme de se travestir en prostituée pour, le temps d'un chant d'opéra sous les ponts, redonner voix aux minorités muettes. Débarrassée de tout jugement moral, et flirtant volontairement avec le pathétique, la caméra de Justine Pluvinage se constitue en déclencheur et réceptacle des dépassements de soi. Pas étonnant qu'elle ait troqué, par nécessité de dérouler le fil du discours, sa pratique photographique d'origine contre la vidéo. C'est alors dans la dissociation de l'image et du

son (elle remonte la plupart du temps les récits en voix off) qu'elle creuse l'écart et permet de passer du « je » au « nous ». Ce processus est particulièrement présent dans la série de vidéos *Mirifique*, réalisée en collaboration avec la chanteuse et comédienne Anaïs Delmoitié, où elle combine librement des images enregistrées à Rome et le récit de ses rêves. Poussant dans ses retranchements la logique de fusion de l'art et de la vie, c'est sa propre intimité qu'elle met en jeu quand elle part à New York caméra à l'épaule, deux objectifs en tête : « filmer et baiser ». C'est que l'un ne va pas sans l'autre quand elle recueille sur l'oreiller les confessions postcoïtales de ses amants...

## Coming out

Equipped with her permissive camera, Justine Pluvinage gathers testimonies from people who carry secrets that have profoundly contributed to forging their identity. On contact with her works we remember the funny installation *Secrets for Sale* by the Swiss artist Élodie Pong where each person alone in front of the camera was invited to reveal the secret of their choice, or again the films of ethnographic love, such as *I shot my love* by Tomer Heymann or *No Sex Last Night* by Sophie Calle. Exploring “what is enormous and moreover invisible”, Justine Pluvinage's documentary films verge on voyeurism without ever crossing its border. Because what she is looking for is not as much the persistence of the trauma as the capacity of her subjects to do with; what she records, it is less the narrative of their memories than their resilience in the present.

In the first portraits of women she created between 2006 and 2009, we discover in particular *Catherine*, filmed with static shots in the process of getting dressed while her voice talks about her attempt at regaining freedom and photos from her personal album of ten years spent in present are inserted, in which the details of the context betray the surprisingly joyous poses. The video *Le dernier mot* [*The Last Word*] (2009) interweaves the words of five women who, supporting the filmmaker tell of their experience of death, their own or that of those close to them. The great proximity the artist maintains with her subjects passes by the camera's infiltration into

their domestic universe and the adapting of its rhythm to the one she is filming. Thanks to the setting aside offered by the area of representation, the characters allow themselves to give birth to painful words. In *November*, Justine Pluvinage proposes the accomplishment of fantasies that had remained unfulfilled until then, such as the desire of a young man to dress up as a female prostitute to give voice to silent minorities, for the duration of an opera aria under the bridges. Freed of all moral judgment, willingly flirting with the pathetic, Justine Pluvinage's video camera acts as a trigger and container for exceeding the self. It is not surprising that she has swapped, through the necessity to unravel the thread of the discourse, her original photographic technique for video. It is then in the dissociation of the image and sound (most of the time she edits the narrations as voiceover) that she deepens the division, allows the passage from me to us. This process is especially present in the *Mirifique* series of videos made in collaboration with the actress and singer Anaïs Delmoitié where she freely combines images recorded in Rome and the narration of her dreams. Pushing the logic of fusion of art and life in her entrenchments, it is her own intimacy that she involves when she goes to New York, video camera on her shoulder, with two aims in mind: “to film and to fuck”. It is that one does not go without the other when she gathers on the pillow the post coital confessions of her lovers...

# Antoine Renard

par Sandra Adam-Couralet

## «Homeless strategy»

Les sculptures d'Antoine Renard sont d'abord le fruit d'une action. Rien n'est vraiment créé *ex nihilo*. Plutôt recyclé, transposé, régénéré. Comme en 2011 à Leipzig, où plutôt que de produire une œuvre dans l'espace qu'on lui avait attribué, il préféra démonter le plancher du lieu pour en faire la réplique d'une pirogue d'Amazonie, avec laquelle il explora les alentours de la galerie - par le canal passant à proximité - puis, à la fin de l'exposition, revenir placer les morceaux de bois extirpés exactement là où il les avait pris dans le sol.

La rencontre d'un objet est souvent le point de départ d'une installation. Il l'a choisi dans son quotidien ou au gré de ses voyages. Il n'en évacue jamais le sens originel, au contraire, il l'interroge dans sa capacité à générer un système, une topologie.

À la manière d'un naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, il récolte des spécimens, d'objets mais aussi de plantes, dont il étudie les propriétés avant de les mettre à l'épreuve d'une réalité nouvelle. C'est l'inconnu qui l'intéresse, le sauvage, mais surtout celui qui résiste à l'apparent contrôle de nos sociétés.

La plante toxique est une de ces scories inévitables du monde moderne, ramassée dans une friche, au cœur de la ville. Et puis ce manuel de géographie daté de 1929, découvert au hasard d'une promenade. *Le monde moins l'Europe* annonce le titre. Le livre exposé devient un outil de transformation, interrogé en sa capacité presque «magique» de projection.

On pense aux appréhensions du territoire par les Situationnistes, ces psychogéographies formulées au gré d'errances subjectives. «La principale difficulté de la dérive est la liberté» écrivait Debord. La dérive comme une manière d'échapper au pouvoir donc. Le vagabondage de l'artiste serait-il un outil stratégique de guérilla urbaine ?

Dispersement, infiltration. Se trouver là où on ne nous attend pas.

Comme ce document (trouvé sur le net) écrit par un membre d'Al-Qaïda qui explique en 22 points comment se protéger et réagir face aux attaques des drones américains. L'un des points conseille d'ailleurs de rester à l'abri sous un arbre. Antoine Renard en fait le papier peint de son installation où il entrepose une belle plante toxique.

L'environnement, sur le mode de l'intime, devient laboratoire, lieu de relecture, de contamination possible.

Réinvention d'un présent décalé.

La mise à l'épreuve du présent frise parfois l'absurde. Comme dans la vidéo *Meat Drop* où l'on assiste à la chute libre d'un morceau de viande. La matière est ici soumise à un espace physique inapproprié, une sorte de folie qui accomplit quelque chose qui ne devrait pas être. Cette captation d'un moment extraordinaire n'est cependant pas dénuée de poésie. La matière sanguinolente flotte dans les airs, s'échappe, revient dans les mains du détracteur. C'est presque un personnage beckettien, prisonnier de sa condition, exposé à la torpeur d'une menace sourde, tout à la fois drolatique et profondément émouvant.

Éloge du mouvement.

## “Homeless Strategy”

Antoine Renard's sculptures are first of all the result of action. Nothing is truly created *ex nihilo*. Rather it is recycled, transposed, regenerated.

Like in 2011 in Leipzig, where rather than producing a work in the space that had been allocated to him, he preferred to remove the flooring, turning it into a replica Amazonian pirogue with which he explored the surroundings of the gallery - via the canal that passes nearby - then at the end of the exhibition, he returned to reposition the pieces of wood that had been removed, exactly where he had taken them from in the flooring.

The encounter with an object is often the starting point of an installation. He has chosen it in his daily life or during his travels. He never evacuates the original meaning; on the contrary, he questions it in its capacity to generate a system, or a topology. Like a 19<sup>th</sup> century naturalist, he gathers specimens, objects as well as plants, whose properties he studies before putting them to the test of a new reality. It is the unknown that interests him, the wild, especially that which resists the apparent control of our societies.

Toxic plants are among the inevitable dross of the modern world, gathered in a

wasteland at the heart of the city. And then a geography manual dated 1929, discovered by chance on a stroll. *The World Except For Europe* announces the title. The exhibited book becomes a tool for transformation, questioned in its almost “magical” capacity as a projection. We think of the apprehensions of the territory by the Situationists, those psychogeographies formulated from subjective wanderings. “The main difficulty of the drift is freedom” wrote Debord. Drifting therefore like a manner of escaping power. Would the artist's roving, be a strategic tool for an urban guerrilla war?

Dispersal, infiltration. Finding oneself where we are not expected.

Like the document (found on the web) written by a member of Al-Qaïda which explains in 22 points how to protect from and react to attacks from American drones. One of the points advises furthermore staying sheltered under a tree. Antoine Renard has used it to make the wall paper of his installation where he places a beautiful poisonous plant. The environment, in the intimate mode, becomes a laboratory, a place of reading, of possible contamination.

Reinvention of an offbeat present.

Testing the present sometimes curls around the absurd. Like in the video *Meat Drop*, where we see the free fall of a piece of meat. Here the material is subject to an inappropriate physical space, a sort of madness that accomplishes something which should not be. This capturing of an extraordinary moment is however not without poetry. The bloody material floats in the air, escapes, returns to the detractor's hands. It is almost a character from Beckett, a prisoner of his condition, exposed to the torpor of a muffled threat, both humorous and deeply moving.

In Praise of Movement.

Sponsors :

Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge



**1 – Going out, 2011.**  
Plancher de galerie, colle epoxy.

**2 – Spiritual substances, 2012.**  
Datura Stramonium, Halal Energy Drink, pied aluminium.

**3 – Meat drop, 2012.**  
Viande de porc, chute libre. 2 min. 10 sec.  
© Photo: Exit-skydive.

**4 – Still life, 2010.**  
Chaussure, aquarium. 40 x 55 x 35 cm.



13



114



21



1 – *Aida Bella #28, série Boat People*, 2010.

Photographie. Dimensions variables.

2 – *The final source of energy..., série Tiny Folks*, 2012.

Photographie. 90 x 60 cm.

3 – *Coco Mademoiselle, série Tiny Folks*, 2012.

Photographie. 80 x 120 cm.

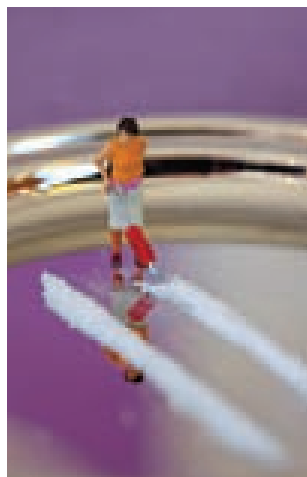
4 – *Run Run Run, série Tiny Folks*, 2012.

Photographie. 60 x 90 cm.

11



21314



# Jean Joseph Renucci

par Romain Torri

---

Jean Joseph Renucci est né en Corse. Cette anecdote pourrait être fortuite mais dans le cas de Jean Joseph, l'appartenance à l'île de beauté revêt un caractère particulier ; c'est un fait déterminant pour expliquer la trajectoire atypique de cet artiste frondeur formé à la Villa Arson.

D'ailleurs, à peine diplômé de la célèbre école niçoise (en 1998 avec les félicitations du jury), il décide de tout plaquer pour retourner en terra nostrum et de s'adonner à d'autres activités pendant près de dix ans.

Prédict à un avenir artistique brillant, Jean Joseph Renucci cumule les bons points pendant ses études. Assistant de Martin Kippenberger et d'Elaine Sturtevant, leader d'opinion auprès de ses camarades, précocité incontestée, que s'est-il donc passé dans cette tête dure pour tout envoyer valdinguer ? Des idéaux mis à mal ? Des principes chiffonnés ? Il y a quelque chose de fascinant pour nous, gens de la métropole, à être le témoin de certains actes que l'éthique personnelle des insulaires aura poussé dans ses retranchements.

Pourtant, Jean Joseph Renucci nous est revenu. Pour le Salon de Montrouge, il présente sa nouvelle série *Boat people*, une enquête photographique haletante dans le milieu des juilletistes et des aoûtistes épris de Corse.

*Thomson Dream, Thomson Destiny, Independance Of The Seas, Ocean Village, Island Escape, Pacific Princess, Napoléon, Arcadia...* Autant de noms plus ou moins évocateurs que ceux de ces villes flottantes qui sillonnent le bassin méditerranéen chargées de milliers de personnes lorsque arrive cette période de l'année que l'on nomme ici, comme dans les autres lieux où le tourisme est roi, La Saison.

Que voit-on ? Des hommes, des femmes, dans l'intimité d'une cabine ; ils sont seuls, en couple, entre amis, la plupart du temps en costume de bain, ils jouent aux cartes, se crèment, observent. Ils regardent et nous les regardons. C'est un étrange jeu de miroir auquel nous assistons. Qui est véritablement le voyeur ? Ces vacanciers, repus des images qui défilent sous leurs yeux ? Ou les autres, simples badauds à quai, additionnant les cortèges de fourmis et les submersibles au fil des heures de la journée ?

Ce qui est sûr, pour nous qui sommes devant les photographies de Jean Joseph Renucci, c'est qu'il y en a, à voir. Et la somme d'informations distillées ne peut que

satisfaire notre appétit de curiosité. Car l'artiste s'attelle à une technique simple et froide à la fois, une photographie objective, libérée de tout affect et artifice. Dans la tradition de l'école de Düsseldorf, d'artistes comme Gursky, Struth ou Ruff, les photographies de la série *Boat people* restituent une réalité tangible qui flirte avec le document. Il est étonnant de constater à quel point les scènes auxquelles nous assistons sont immuables dans l'histoire du tourisme de masse. Torses nus, ces acteurs d'un jour pourraient être les contemporains de *La croisière s'amuse*, et pourtant ce sont des vacanciers du III<sup>e</sup> millénaire.

D'une image à l'autre, le jeu de zoom auquel s'adonne Jean Joseph Renucci ajoute à la tension dramatique d'un hypothétique scénario. C'est peut-être ici qu'il rejoint d'autres photographes de la réalité, comme le grand Martin Parr, et qu'il parvient à nous tenir en haleine à la manière d'un Hitchcock dans *Fenêtre sur cour*. Tantôt la façade d'un navire *Concordia* fait office de bande-annonce, tantôt la réduction d'échelle nous propulse dans l'infiniment petit. Macro/micro, un scénario à choix multiples.

---

Jean Joseph Renucci was born in Corsica. This anecdote could be incidental but in Jean Joseph's case belonging to the *île de beauté* takes on a specific character; it is a determining fact in explaining the atypical journey of this rebellious artist trained at the Villa Arson.

Besides, hardly had he graduated from the famous school in Nice (in 1998 with first class honours) that he decided to dump everything to return to his terra nostrum and to devote himself to other activities for nearly ten years.

Destined for a brilliant artistic future, Jean Joseph Renucci accumulated good points during his education. An assistant of Martin Kippenberger and Elaine Sturtevant, an opinion leader among his fellow students, of undisputed precocity, what therefore happened in this strong head to send everything flying? Undermined ideals? Crumpled principles? There is something fascinating for us, people from the mainland, in being witness to certain acts that the personal ethics of island people will have pushed into its corners.

Nevertheless, Jean Joseph Renucci has come back to us. For the Salon de Montrouge, he presents a new series *Boat people*, a breathless photographic enquiry into the milieu of summer vacationers infatuated with Corsica. *Thomson Dream, Thomson Destiny, Independance Of The Seas, Ocean Village, Island Escape, Pacific Princess, Napoléon, Arcadia* so many more or less evocative names as those of the floating cities that criss-cross the Mediterranean basin loaded with thousands of people when this period of the year arrives which we call here, like in other places where tourism is king, The Season. What do we see? Men, women, in the intimacy of a cabin; they are alone, in couples, among friends, most of the time in bathing costumes, they play cards, put cream on, observe. They look and we look at them. It is a strange game of reflections at which we are present. Who is really the voyeur? These holidaymakers, sated by the images that scroll past their eyes? Or the others, simple onlookers on the platform, adding the processions of ants and submersibles through the hours of the day?

What is definite, for us who are in front of Jean Joseph Renucci's photographs, is that there is plenty to see. And the sum of information distilled can only satisfy our appetite of curiosity. Because the artist works with a simultaneously simple and cold technique, objective photography, freed from all affectation and artifice. In the tradition of the Düsseldorf School, of artists such as Gursky, Struth and Ruff, the photographs from the *Boat people* series recreate a tangible reality that flirts with the documentary. It is surprising to note to what extent the scenes at which we are present are unalterable in the history of mass tourism. With naked torsos, these actors for a day could be the contemporaries of *The Love Boat* yet they are holidaymakers of the 3<sup>rd</sup> millennium.

From one image to another, the play of zoom in which Jean Joseph Renucci engages adds to the dramatic tension of a hypothetical script. It is perhaps here that he joins other photographers of reality, like the great Martin Parr, and that he succeeds in holding us in suspense in the manner of Hitchcock in *Rear Window*. Sometimes the facade of a *Concordia* ship acts as a movie trailer, other times the reduction of scale propels us into the infinitely small. Macro/micro, a script with multiple choices.

# Jean-François Schramme

par Damien Airault

---

On ne sait jamais si c'est à dire ou non, tellement cela peut permettre à un artiste de prendre l'avantage, tout comme de partir, aux yeux d'autres personnes, avec un handicap : Jean-François Schramme est autodidacte.

Aucune naïveté dans sa pratique, juste un ensemble de tests, qui font aller dans de nombreuses directions.

L'autodidacte ne veut pas être identifiable, il sait que sa liberté chèrement acquise se fait au prix du renoncement à devenir une marque ou un produit reconnaissable entre mille, et que la cohésion n'est parfois qu'un coup de bluff pour orienter la critique. Que la véritable pratique consiste bien à s'autoriser toutes les folies, toutes les gratuités. Et que, par là, la recherche est un but en soi, à la fois moteur et enjeu ultime d'une pratique artistique. La cohérence apparente n'est pas forcément nécessaire à la compréhension et à l'interprétation.

Alors, si le voyage et l'évasion sont les thèmes de prédilection de Jean-François Schramme, ce dernier se prévaut de toute évidence apparente et de toute causticité. L'œuvre est visible en creux, accentuant plutôt l'onirisme que les jeux de codes et les déformations simplistes. Tout est histoire de déplacement. Et, comme dans les fables surréalistes, le moindre matériau, le moindre objet peut se transformer, muter, et devenir l'élément d'un scénario sans fin ni intrigue ; les éléments sélectionnés par Jean-François Schramme sont des vecteurs d'histoires sans paroles, plus déduites de rêves fiévreux ou doux que d'échafaudages narratifs classiques.

Jean-François Schramme va montrer au Salon de Montrouge un piano renversé. Le piano droit qui dans certaines familles bourgeoises servait plus d'ameublement de coin que de moyen d'élever l'âme, « l'instrument roi », l'objet disciplinaire, l'outil de torture, le socle, l'outil de servage et d'humiliation devant les oncles et tantes ; le piano droit, forcé de devenir, par le geste de Schramme, un piano à queue inutilisable : une tentative de passer de l'espace domestique à l'espace prestigieux du concert. Mettre une chose à l'envers, la retourner, la tourner à 90 degrés suffit donc à révéler le dérisoire qu'il y a en toute chose, mais surtout, à en accentuer le potentiel lyrique, comme si, quand les objets se retrouvent paralysés ou ligotés, on en découvrirait enfin les véritables sens.

Tout ce qui est autour de nous peut être réapproprié par l'inconscient, devenir un morceau de rêve, et devenir un argument surréaliste. Mais plus que tout, l'instrument de musique, comme médium, comme moyen de transmettre un message artistique, ici étrangement neutralisé, devient la métonymie d'un état, d'une production loin de toute sacralisation, qui existe autant par le faire que par le défaire.

---

One never knows whether or not it should be said, since it can allow an artist to take the advantage or, in the eyes of other people, start with a handicap: Jean-François Schramme is self-taught.

No naïveté in his practice, only a group of tests, which lead in numerous directions. The self-taught artist never wants to be identifiable: he knows that his hard-won freedom is earned at the price of abnegation to becoming a brand or product that is recognizable among a thousand, and that cohesion is sometimes a piece of bluff to direct critics. That true practice consists in allowing oneself all types of madness, all freebies. And that searching therefore is a goal in itself, both the motor and ultimate stake of an artistic practice. Apparent coherence is not absolutely necessary for comprehension and interpretation.

So, if journey and escape are the favoured themes of Jean-François Schramme, he obviously takes advantage of any causticity. The work is visible in recess, emphasizing its magical quality rather than the play of codes and simplistic deformations. All is a history of movement. And, like in the Surrealist fables the very least material, the least object can be transformed, mutate, and become the element of a scenario without either end or intrigue; the elements selected by Jean-François Schramme are vectors of stories without words, more reduced from feverish or sweet dreams than from classical narrative scaffolding.

At the Salon de Montrouge, Jean-François Schramme will show an overturned piano. The upright piano which in some bourgeois families served more to furnish a corner than as a way to raise the soul, "the king of instruments", the disciplinary object, the tool of torture, the pedestal, the tool of bondage

and humiliation in front of uncles and aunts; the upright piano, forced to become, through Schramme's gesture, a useless grand piano: an attempt to pass from the domestic space to the prestigious space of the concert.

Putting something upside down, turning it over, turning it one through 90 degrees is therefore sufficient to reveal the pathetic that is present in all things, but above all to accentuate its lyrical potential, as if, when objects find themselves paralysed or bound one finally finds their true meaning.

Everything around us can be reappropriated by the unconscious, become part of a dream, and become a Surrealist argument. But more than everything, the musical instrument, as a medium, as a means of transmitting an artistic message, here strangely neutralised, becomes the metonym of a state, of a production far from all sanctification, which exists as much by doing as by undoing.

1 – *Take me with you*, 2012.  
Sérigraphie. 40 x 60 cm.

2 – *Pleine pomme*, 2012.  
Pomme, stylo bic. Dimensions variables.

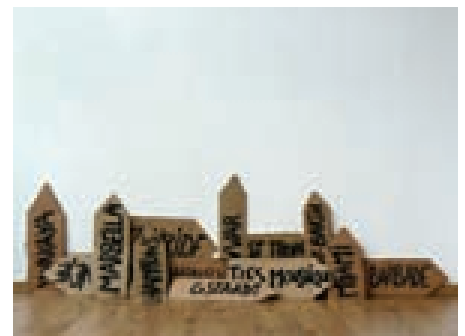
3 – *Respirer-sentir*, 2013.  
Fleurs artificielles, inhalateur. 60 x 40 x 20 cm.

4 – *Hitch-hiking*, 2012.  
Carton, peinture acrylique. 80 x 250 x 40 cm.

5 – *I live here*, 2012.  
Carton déchiré. 100 x 80 cm.



112



14



215

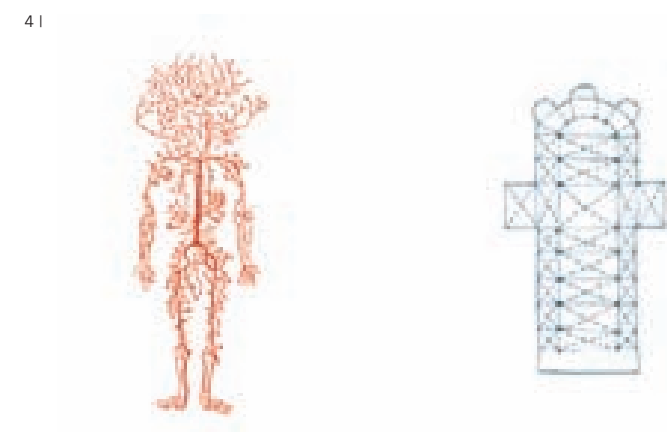
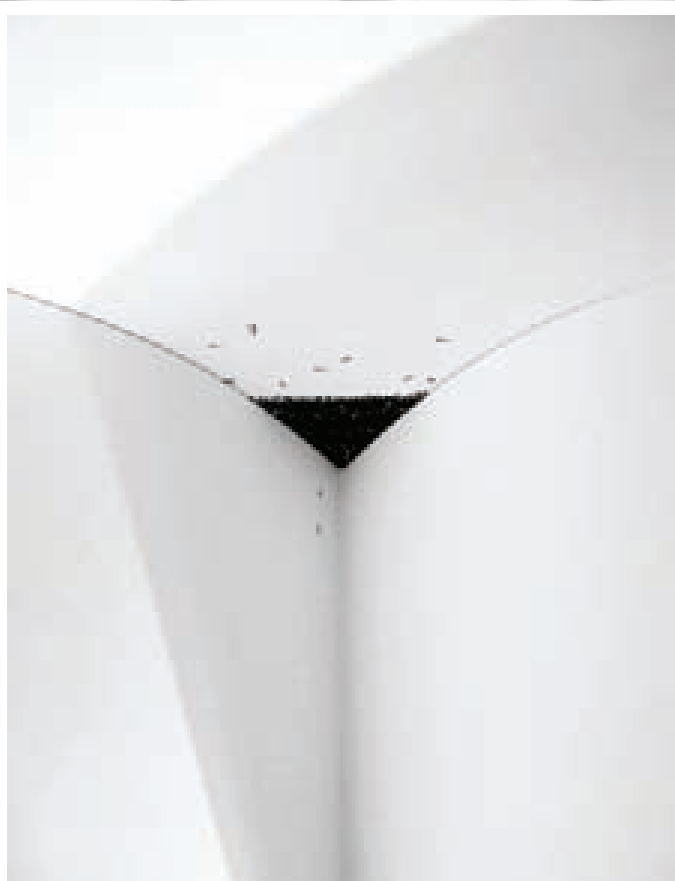
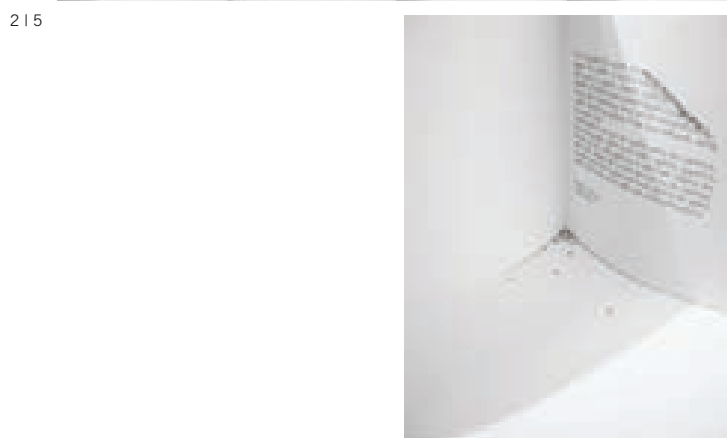
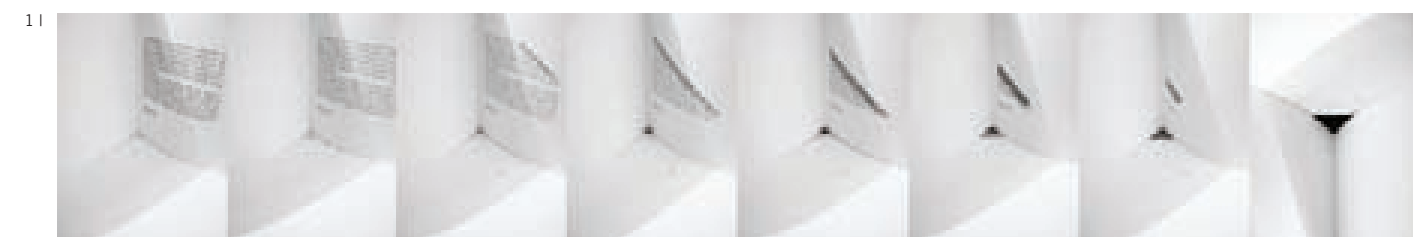
1 – *Mont de vénus* (Détail), 2008.  
Impression numérique. Dimensions variables.

2 – *Mont de vénus* (Détail), 2008.  
Impression numérique. Dimensions variables.

3 – *Haïkus boursiers* (Détail), 2011.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

4 – *Les prétendantes* (Détail), 2013.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

5 – *Mont de vénus* (Détail), 2008.  
Impression numérique. Dimensions variables.



# Amélie Scotta

par Julie Portier

---

Dans un va et vient hyperactif entre son métier de graphiste et sa pratique plastique, travaillant à la fois l'encre sur papier, l'estampe, le film d'animation, la typographie, l'installation, l'édition, Amélie Scotta lance l'adjectif comme une perche théorique : « graphique » car « il englobe sans les différencier écriture et dessin ». L'analogie prédispose à sonder les qualités formelles de l'une et le pouvoir sémiotique de l'autre, pour observer ce qui dépasse le sens dans le mot, et le visible dans l'image - soit l'endroit insaisissable où prend appui l'émotion poétique. Attentif à la forme finie, l'art d'Amélie Scotta trouve néanmoins son point de départ dans un projet conceptuel dont le sujet central est le langage, ou plutôt ses différents modes de retranscriptions. L'artiste se penche en priorité sur les écritures qui lui sont indéchiffrables, ou les verbiages qui lui passent au-dessus de la tête : les codes militaires, les partitions acousmatiques ou le jargon des économistes dans ses *Haïkus boursiers*.

Entre deux, elle revient au dessin à la plume, pratiqué comme une hygiène de vie et avec l'application d'un enlumineur. L'œuvre au long cours est vouée à être présentée sous des formes variées, montrant un extrait d'une narration éclatée dont l'auteur aurait perdu les rênes. Des motifs issus de différents champs lexicaux et aux humeurs contrastées, citations et réemplois conscients ou réminiscences d'une imagerie collective, s'accordent ou se frictionnent sur le mur, la scène apparaissant dans une harmonie chromatique avant que se révèle l'équivocité du noir, du rouge et du bleu. Cette parcelle de dessin énumère un glossaire visuel qui trouve son étymologie dans l'imagerie médiévale, les planches anatomiques, la gravure de mode ou la publicité, et se ramifie selon un régime autophage, les images scannées ou sérigraphiées se superposant parfois pour en former de nouvelles. À propos de ces corps démembrés, forêts sanguinolentes ou saynètes oniriques, l'artiste dit exprimer le sentiment mêlé de la séduction et du malaise à l'égard de ce qui « aurait dû rester caché ».

Pour le *Mont de Vénus*, elle fait subir au texte une dégradation qui d'une autre manière transgresse la pudeur dans une forme polie. Des extraits de textes anciens d'auteurs masculins qui expient leur répugnance de la chair féminine se désagrègent pour former un petit ramassis de caractères

d'imprimerie dans la pliure de la page, donnant naissance à l'image du sexe qu'ils ne sauraient voir.

L'intérêt de l'artiste pour les procédés de traduction du lisible au visible ou de la forme au son et inversement, a stimulé ses recherches à l'intersection de la musique et des arts plastiques, sujet auquel elle consacre la revue autoproduite, *4'33''*. Pour Montrouge, elle réalise une gravure en métal qui est l'agrandissement d'un disque vinyle, dont l'échelle permet d'apprécier le dessin des sillons comme un langage visuel. L'objet permute le signal sonore en matière palpable et le statut de la matrice (d'ordinaire cachée) en celui d'une sculpture autonome. Le projet fait référence à l'ambition du prix Nobel de physique Georges Charpak d'écouter des céramiques anciennes, qui auraient enregistré des sons sur le tour du potier, ainsi qu'à un logiciel imaginé pour retranscrire la musique d'un 33 tours - autre objet archéologique - en scannant sa surface.

---

In a hyperactive back and forth between her profession as a graphic designer and her artistic practice, working simultaneously with paper, printmaking, animated films, typography, installations, publications, Amélie Scotta launches the adjective like a theoretical rod "graphical" because "it encompasses writing and drawing while differentiating them". The analogy predisposes to probe the formal qualities of one and the semiotic power of the other to observe what goes beyond the meaning in the word, and the visible in the image, that is the elusive place where the poetic emotion is supported. Attentive to the final form, Amélie Scotta's art nevertheless finds its starting point in a conceptual project whose central subject is language, or rather its different modes of retranscription. The artist focuses as a priority on writing that is indecipherable to her, or babble that goes over her head: military codes, acousmatic scores and the jargon of economists in her *Haïkus boursiers* [*Stock Market Haikus*].

In between, she returns to pen and ink drawing, practiced like a routine for health and with the application of a manuscript illuminator. The work in the long run is destined to be presented in varied forms, showing an extract of a fragmented narrative of which

the author seems to have lost control. Motifs of contrasting moods, drawn from different lexical areas citations and reuse, either conscious or reminiscences of a collective imagery, agree or rub against each other on the wall, the scene appearing in a colour harmony before the equivocalness of the black, red and blue appears. This parcel of drawing lists a visual glossary whose etymology is in medieval imagery, anatomical plates, fashion engraving, advertising and branches out according to an autophagic regimen, images scanned or screen printed are superimposed, sometimes to create new ones. About these dismembered bodies, bloody forests, or dreamlike vignettes, the artist says she is expressing the feeling combined with seduction and unease as regards what "should have remained hidden".

For the *Mont de Vénus* [*Mount of Venus*], she made a text endure a degradation that in another way transgresses modesty in a polished form. Extracts of ancient texts by masculine authors who atone for their repugnance of female flesh disintegrate to form a small jumble of printing characters in the page's fold, giving rise to the image of the sex that they cannot see.

The artist's interest in translation processes from the readable to the visible or from form to sound and vice versa, has stimulated her work at the intersection of music and visual art, a subject to which she devotes the self-produced journal *4'33''*. For Montrouge, she has made a metal etching that is the enlargement of a vinyl record, whose scale allows the drawing of the grooves to be seen as a visual language. The object permutes the sound signal into a palpable material and the status of the matrix (usually hidden) into that of an autonomous sculpture. The project refers to the ambition of the Nobel physics prize winner, Georges Charpak to listen to ancient ceramics, which apparently recorded the sounds on the potter's wheel, as well as to a programme imagined for retranscribing the music of a 33 rpm - another archaeological object - by scanning its surface.

---

Sponsor: Bayard

# Pierre Seinturier

par Christophe Donner

---

## L'enchaînement du fondu

Quand on voit Pierre Seinturier devant ses toiles, on se demande tout de suite si c'est sa peinture qui lui ressemble ou si c'est lui, avec ses cheveux, son regard délavé et son tabac blond qui ressemble à sa peinture. Une peinture toute en soleils bistre, en taches de sang sépia, et la peau des femmes jamais plus claire que le beurre frais.

En continuant de se poser la question, on peine à croire qu'il n'ait pas conscience de la confusion qu'il a créée. En jouerait-il? Serait-ce un calcul, un look bien étudié, ou une façon naturelle de vivre sa vie de peintre et de peindre sa vie?

Étrangement, si Pierre Seinturier a l'air de sortir d'une de ses huiles sur papier, il ne pratique pas l'autoportrait, il n'œuvre à aucune autobiographie, ni même à une autofiction. Ses toiles et ses papiers fixés aux murs de l'atelier semblent composer une sorte d'autographie dont les leurres, les bornes et les accroches sont des Buicks à aileron, des coups de revolver, des soucoupes volantes jaillies de films pas vraiment anciens, de polars aux énigmes impossibles, comme le story-board retrouvé dans l'armoire d'un producteur d'Hollywood ruiné. En empruntant au cinéma les angles, les scènes de crimes et le bain d'un technicolor éventé, le peintre évoque la nostalgie d'une atmosphère qu'il n'a pas connue, et pour cause: elle n'existe nulle part, ces films n'ont jamais été tournés, l'intrigue est en suspension, les dialogues on verra ça plus tard, et pourtant le climat est là, avec sa température de soirée.

La peinture de Pierre Seinturier précède le sentiment, s'attache au grain plus qu'à l'histoire, au geste plus qu'à l'action, à la perspective plus qu'à la morale.

L'accompagnement musical est indiqué par la présence des deux guitares, dressées contre le mur de l'atelier, elles sont dans les mêmes tons boisés. Mais c'est en silence que l'homme traîne un cadavre vers la falaise. Et on ne sait pas jusqu'où, pourquoi.

Tandis que Pierre Seinturier parle de lui, le mystère persiste. On le croit sorti d'une de ses toiles, mais la vérité de son désir, c'est d'y entrer. Il a créé un monde dont chaque toile est une porte d'accès.

L'étrangeté de cette peinture, c'est le peintre lui-même: il n'a pas créé un personnage au sens marketing de la création, ce qui serait

son droit et très en phase avec son temps; il n'incarne pas non plus le retour du body-art de ses grands-pères, ce ne serait pas malheureux, les New Yorkaises pré-warholiennes qui se faisaient peinturlurer les nichons n'étaient pas vénales pour un sou, elles passaient sous la douche après l'acting, sans trace ni sexe, juste l'amour de l'art.

Il faudrait filmer Pierre Seinturier, pas forcément en train de peindre, mais sachant que pour lui l'acte de peindre est une tentative de se fondre, de se glisser entre les grains du papier, dans la trame des toiles, passager clandestin de ses propres images.

## The Sequence of the Melted

When we see Pierre Seinturier next to his paintings, we wonder immediately if it is his painting that looks like him or if it is he, with his hair, his faded look and his blonde tobacco that resembles his painting. Painting all in bistre suns, in stains of sepia blood, and the women's skin never paler than fresh butter.

By continuing to wonder about the question, we have difficulty believing that he is not conscious of the confusion he has created. Could he be playing on it? Could it be a calculation, a well studied look, or a natural way of living his painter's life and of painting his life?

Strangely, although Pierre Seinturier seems to come out of one of his oils on paper, he does not do self portraits, he does not work on any autobiography, nor any autofiction. His canvases and his paper attached to the walls of his studio seem to compose a sort of autography whose decoys, limits, hooks are Buicks with spoilers, revolver shots, flying saucers bursting with films that are not truly old; whodunits with impossible enigmas like the storyboard found in the cupboard of a ruined Hollywood producer. By borrowing cinema's angles, crime scenes and the bath of stale Technicolor, the painter evokes the nostalgia of an atmosphere he has never known, and for good reason; it doesn't exist anywhere, these films were never made, the intrigue is suspended, the dialogues, we'll see about them later, yet the climate is there, with its evening temperature. Pierre Seinturier's painting precedes the feeling focuses on the grain more than the story, the gesture more than the action, the viewpoint

more than the moral. The musical accompaniment is indicated by the presence of two guitars, placed against the studio wall, they are in the same wooden tones. But it is in silence that the man drags a body to the cliff. And we don't know how far, why.

While Pierre Seinturier speaks of himself, the mystery persists. One thinks he has come out of one of his canvases, but the truth of his desire, is to go into it. He has created a world where each canvas is a gateway.

The strangeness of this painting is the painter himself: he has not created a character in the marketing sense of creation, which would be his right and very much in synch with his time; nor does he incarnate the return of the body art of his grandparents, which would not be unhappy, the New York women before Warhol who had their tits painted were not venal for a penny, they took a shower after the acting, without a trace or sex, just the love of art.

Pierre Seinturier should be filmed, not necessarily while painting, but knowing that for him the act of painting is an attempt at blending, gliding between the paper's grains, in the weave of canvases, a surreptitious passenger in his own images.



1 – *Thrila in manila #1*, 2013.  
Peinture à l'huile. 50 x 35 cm.

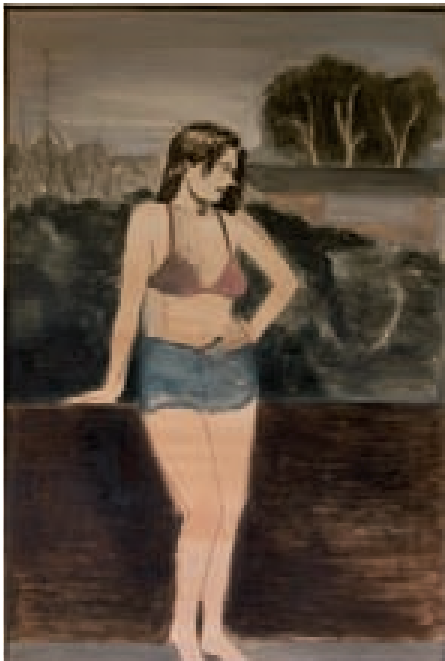
2 – *Perfidia*, 2012.  
Peinture à l'huile. 97 x 130 cm.

3 – *Thrila in manila #3*, 2013.  
Peinture à l'huile. 50 x 35 cm.

4 – *Crevez-tous*, 2012.  
Peinture à l'huile. 95 x 197 cm.



113



214

**1 – S.E.C.T., 2012.**

Découpe de vinyle sur vitres. 500 x 2000 cm.  
© Photo : atelier oasp.

**2 – E, 2010.**

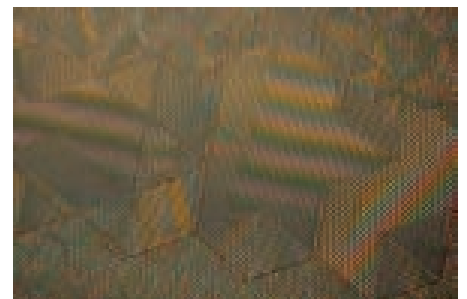
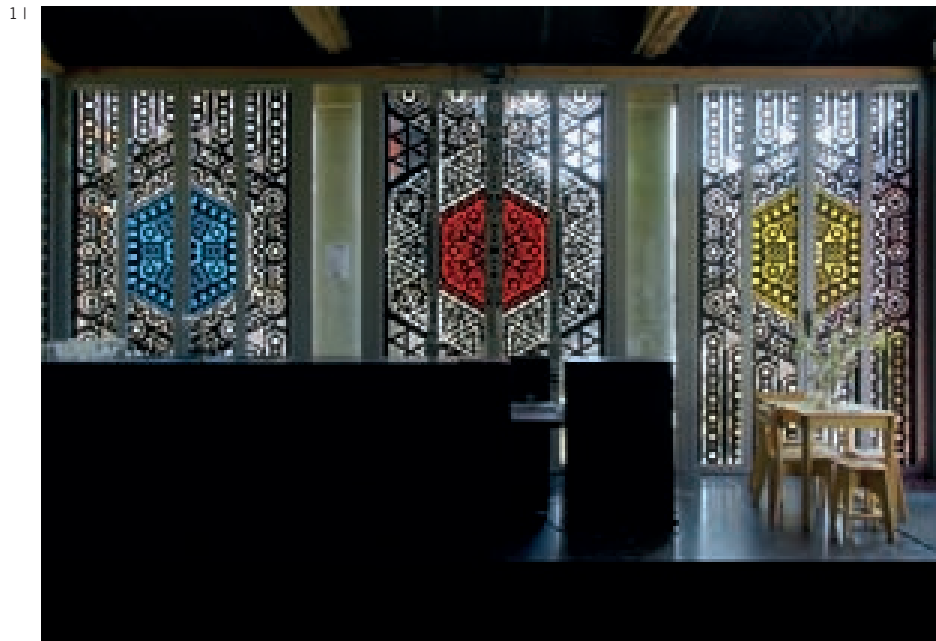
Anamorphose au gaffer. Dimensions variables.  
© Photo : atelier oasp.

**3 – Étude, 2010.**

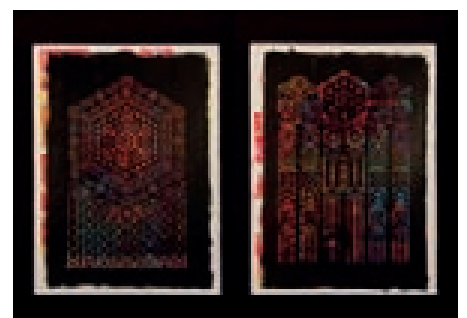
Sérigraphie sur 3 feuilles vinyliques transparentes.  
70 x 100 cm.  
© Photo : atelier oasp.

**4 – Hosanna Bizarre, 2012.**

Sérigraphie muticouche  
76 x 56 cm  
© Photo : atelier oasp.



14



# Nicolas Thiebault-Pikor

par Damien Airault

---

Pour commencer, cela ne vous aura pas échappé, Nicolas Thiebault-Pikor n'est pas l'artiste professionnel auquel on s'attend au premier abord : il cumule en fait sa pratique artistique à des activités de graphiste, de sérigraphie, voire de designer d'espace qu'il mêle allègrement. Aujourd'hui il y a de plus en plus, dans le système de l'art contemporain, une tendance à superposer les activités et les statuts. Et si cela est dû à certaines réalités économiques, c'est aussi souvent une volonté délibérée de prendre des chemins de traverse, de profiter de nouvelles possibilités, et Nicolas Thiebault-Pikor fait partie de cette dernière catégorie.

Ici ces multiples compétences ne sont pas le signe d'une compromission. Elles sont plutôt les ouvertures qui permettent de se caler aux contextes avec subtilité, aux commandes, aux expérimentations et, surtout, aux intuitions.

Car le travail de notre artiste doit autant se permettre de séduire que d'agir, à partir de là, à rebrousse-poil. Ses univers abstraits d'abord attrayants, moirés, foisonnants, appâtant par ailleurs l'amateur d'art cinématique ou optique, se révèlent être d'étranges sources de perturbation pour l'œil. L'effet de répétition géométrique qui attire autant l'esprit qu'il peut fatiguer les sens reste à la fois une volonté de décoration et d'enjolivement, et la définition même du décoratif lorsqu'il est un jeu volontaire de contrepoint et de miroir avec ce qui lui préexiste. En bref, quand il vient révéler ce qui l'entoure.

En effet, il semble peut-être trop facilement acquis qu'une intervention d'artiste dans l'espace public doit être « relationnelle ». C'est oublier l'origine historique du travail sur le contexte, qui est un questionnement du social lui-même, une proposition malicieuse qui place dans la balance un aspect environnemental, qui bouscule un contexte architectural, mais qui questionne aussi le dispositif même de la commande, avec tout ce qu'elle comprend d'attentes et d'obligations.

De fait, si Nicolas Thiebault-Pikor peut donc faire figure d'outsider ici, c'est non seulement parce qu'il a choisi des formes intemporelles, mais aussi parce qu'il renvoie à une étrange idée de la participation, dans laquelle le spectateur est l'inévitable cible en même temps qu'il fera exister, dans ses déplacements, à travers ses goûts et ses a priori, une œuvre qui ne souhaitera jamais disparaître ou se fondre, et qui se laissera difficilement

apprivoiser. Ainsi la position de l'artiste se situe entre art contextuel et un affichage sauvage lui offrant par ailleurs une liberté de signature et d'anonymat.

Comment construisons-nous alors la scène contemporaine ? De quelles idéologies sommes-nous les serviteurs ? Car avec Thiebault-Pikor il est bien question de goût et de limites imposées, du multiple contre l'objet, et du camouflage comme une technique, quelque part, offensive.

---

To begin – this won't have escaped you – Nicolas Thiebault-Pikor is not the professional artist one expects at first glance: in fact he combines his artistic practice with activities as graphic designer, screen printer, even interior designer, which he mixes together cheerfully. Today, in the contemporary art system, there is a greater and greater tendency to multiply activities and statuses. And if this is due to certain economic realities, it is also often a deliberate wish to take cross roads, to benefit from new possibilities and Nicolas Thiebault-Pikor forms part of this final category.

Here, these multiple skills are not the sign of having made a compromise. They are rather openings that allow contexts, commissions, experiments and especially intuitions to be adapted to with subtlety.

Because from that point, the work of our artist must allow him to seduce himself as much as to act against the grain. His abstract universes, which are first of all attractive, iridescent, teeming, baiting, in addition, the amateur of Kinetic or optical art, proving to be strange sources of disturbance for the eye. The effect of geometrical repetition which attracts the spirit as much as it can tire the senses remains both a wish to decorate and embellish, and the definition itself of the decorative, when it is a willing game of counterpoint and mirroring with that which pre-exists him. Briefly, when he reveals what surrounds him.

Indeed, it seems perhaps too easily acquired that an action by an artist in the public space must be "relational". It is forgetting the historical origin of work on context, which is a questioning of the social itself, a malicious proposition which places an environmental aspect in the weighing scales, which upsets an architectural context, but which also

questions the device itself of the commission, with all that it understands of expectations and obligations.

In fact if Nicolas Thiebault-Pikor can therefore figure as an outsider here, it not only because he has chosen timeless forms, but also because he refers to a strange idea of participation, in which the viewer is the inevitable target at the same time as he causes to creates in his movements, through his tastes and his principles, an oeuvre that wants never to disappear or melt, and which will allow itself to be tamed only with difficulty. Thus the artist's position is between contextual art and an untamed display allowing him freedom of signature and anonymity.

How do we construct the contemporary scene, then? Of what ideologies are we the servants? Because with Thiebault-Pikor is of course a question of taste and imposed limits, of the multiple against the object, and of camouflage like a technique, that is, in some way, offensive.

# Ana Vega

par Alexandre Quoi

## Trompe-l'œil

Les œuvres d'Ana Vega nous engagent à la fois dans une réflexion sur la perception de l'image et sur la personnification des objets. Si la photographie est placée au cœur de sa pratique, c'est pour mieux révéler les protocoles du regard intimement liés à ce médium par une mise à nu des dispositifs de construction de l'image et de l'arsenal de la prise de vue. Le studio photo s'affirme ainsi comme le théâtre privilégié de ses mises en scène, aussi dépouillées que minutieusement réglées, au sein desquelles chaises, plantes vertes et autres miroirs occupent la position d'acteurs récurrents. «Je fais passer des castings aux objets, aux choses, aux gestes, devant l'objectif», résume-t-elle.

À l'instar d'un Christopher Williams, la démarche analytique d'Ana Vega s'inscrit dans le genre de la photographie autoréflexive, soit une photographie sur la photographie qui s'attache à explorer le système de production de l'image et ses conventions. Dans bon nombre de ses œuvres, l'artiste emploie le cadrage, la découpe, le dédoublement, la symétrie et la superposition comme autant d'opérations de mise en abyme. Sa proposition pour le Salon de Montrouge, construite autour de l'articulation de deux pièces, exemplifie parfaitement son intérêt constant pour les procédés illusionnistes. Nul hasard dès lors à ce qu'Ana Vega aime puiser ses références à la pensée du philosophe Clément Rosset, lequel avançait dans *Le Réel et son double*: «La structure fondamentale de l'illusion n'est autre que la structure paradoxale du double<sup>(1)</sup>».

La nouvelle série *The disappearing chair* tisse une correspondance entre la photographie et l'univers de la magie. Issu de ce travail en cours, un grand tirage en couleur se présente comme un rideau qui vient redoubler celui tapissant l'arrière-plan de l'image. Y figurent, à l'échelle 1, certains accessoires classiques du studio (trépieds et bras) et des instruments de prestidigitateur, en l'occurrence des cerceaux portant des textiles scintillants. Comme le suggère le titre de la pièce, une chaise invisible, qui symbolise la présence d'un sujet complice du tour illusionniste, est supposément dissimulée par un des tissus. Par ce rapprochement des deux langages de la magie et de la prise de vue, Ana Vega souligne en somme l'artifice de ces deux

modèles. Sa photographie se joue aussi du fameux «instant décisif» en prétendant montrer le moment de l'Abracadabra, où se produit le phénomène de disparition de la chaise.

La pièce *Choses que je sais d'elle* se concentre sur un autre objet familier, une tasse à café, qui renvoie à un plan fixe sur une tasse dans le film de Jean-Luc Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966). Placée à hauteur des yeux sur une tablette, cette tasse usagée et brisée en deux est positionnée derrière un porte-photo en plexiglas qui contient des papiers millimétrés transparents superposés. Ce dispositif donne ainsi l'illusion d'un viseur qui cadre le regard sur cet objet, tout en évoquant une expérience de divination dans le marc de café. «Elle», c'est donc autant la tasse que la personne qu'elle figure. Ana Vega applique ici ce que la voix off de Godard murmure en ouverture de sa célèbre séquence: «Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à l'autre.»

(1) Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Paris, Gallimard, «Folio Essais», 2003, p. 19.

## Trompe-l'œil

The works of Ana Vega involve us simultaneously in a consideration of the perception of the image and the personification of objects. If photography is at the heart of her artistic practice, it is in order to better reveal the protocols of the gaze that are intimately connected with this medium by laying bare the methods of image construction and the arsenal of shooting. The studio photo thus asserts itself as the favoured theatre for these stagings, as bare as they are thoroughly regulated, within which chairs, plants, and other mirrors occupy the position of recurring actors. "I make objects, things, gestures, audition before the lens", she summarizes. Like Christopher Williams, Ana Vega's analytical method falls within the genre of self-reflexive photography, or photography of photography that explores the image production system and its conventions. In many of her works, the artist uses framing, cropping, duplication, symmetry and superimposition as many operations of *mise en abyme*. Her proposal for the Salon de Montrouge, built around the articulation of two pieces,

perfectly exemplifies her constant interest in illusionistic processes. So there is no coincidence in Ana Vega liking to draw her references from the thoughts of the philosopher Clément Rosset who proposed in *Le Réel et son double* [*the Real and its Double*]: the "fundamental structure of illusion is nothing other than the paradoxical structure of the double."<sup>(1)</sup>

The new series *the Disappearing Chair* weaves a correspondence between photography and the world of magic. Drawn from this work in progress, a large colour print is presented like a curtain that repeats the one lining the image's background. There, on a scale of 1 come classical accessories of the studio (tripods and arms) and conjuror's instruments, here hoops bearing glittering textiles. As the work's title shows, an invisible chair, which symbolises the presence of an accomplice in the illusionist's trick, is supposedly hidden by one of the cloths. By this linking of the two languages of magic and shooting photographs, Ana Vega emphasizes in summary the artifice of these two models. Her photography also plays with the famous "decisive instant" by claiming to show the Abracadabra moment, when the phenomenon of the chair's disappearance takes place.

The work *Choses que je sais d'elle* [*Things I know about her*] concentrates on another familiar object, a coffee cup which refers to a still shot on a cup in Jean-Luc Godard's film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [*Two or Three Things I Know About Her*] (1966). Placed at eye level on a tray, this used cup broken in two is placed behind a Plexiglas photo holder that contains sheets of transparent graph paper superimposed. This arrangement thus gives the illusion of a viewfinder that frames the view of this object, while evoking a divination experiment in the coffee grounds. "Her", is therefore as much the cup as the person shown. Ana Vega here applies what Godard's voiceover murmurs in the opening of his famous sequence "perhaps an object is what allows linking, passing from one subject to another."

(1) Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Paris, Gallimard, «Folio Essais», 2003, p. 19.

**1 – *Diva*, 2012.**

Tirage couleur jet d'encre, aluminium laqué.  
210 x 225 cm.

**2 – *Mimics* (Détail), 1 de 3, 2012.**

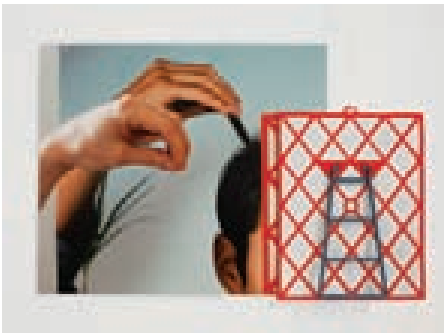
Tirage lambda couleur, aluminium, miroir.  
Dimensions variables.

**3 – *The disappearing chair #3*, 2013.**

Tirage baryté Hahnemühle. 200 x 190 cm.

**4 – *No hay una sola media naranja* (Détail), 2012.**

Tirage couleur baryté Hahnemühle, aluminium, bois peint. 105 x 105 x 25 cm.



113

214

**1 – Sans titre 160x50x50 (j'ai travaillé dans un bar à champagne), 2011.**

Béton armé, matériaux divers. 188 x 52 x 50 cm.  
© Photo: Pier Giorgio De Pinto.

**2 – Sans titre, 2012.**

Huile sur toile, clou. 53 x 70 cm.  
© Photo: Ilmari Kalkkinen.

**3 – Sans titre (beagle triptych), 2012.**

Acrylique sur toiles, clous. 52 x 50 cm chacune.  
© Photo: Ilmari Kalkkinen.

**4 – Choose ME, 2011.**

Drapeaux. 300 x 300 cm chacun.  
© Photo: Nicolas Righetti / Rezo.

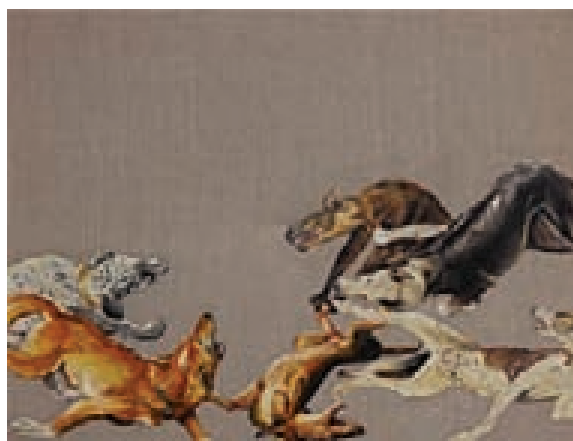
**5 – Série The Great Business'n All Swindle, 2010.**

Sérigraphie sur papier. 18 x 24 cm.

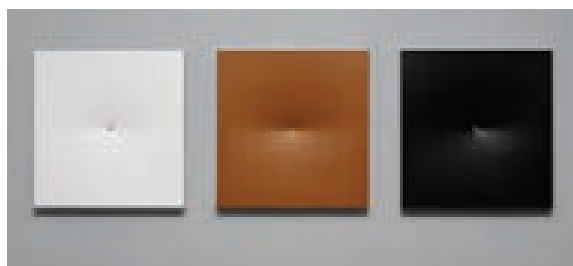
11



214



315



# Président Vertut

par Etienne Gatti

---

11 juillet 2011, pont du Mont-Blanc, Genève, une succession de drapeaux CHOOSE ME présente un homme providentiel. Ce leader d'exception n'est autre que l'artiste-chef d'entreprises-politicien Président Vertut qui, comme tout artiste, érige en programme sa personne et n'est manifestement pas un mec bien... Le consensus mou et la célébrité sont les fondements de la Torpeur/Terreur du régime politique de l'extrême milieu. Dans ce fascisme postmoderne, les écrits de Greenberg appelant les artistes à préserver leurs œuvres de la dégradation esthétique, de l'aviissement politique et moral et du capitalisme de masse, n'ont plus cours.

Le récit de *Grey Matters* emprunte autant au re-enactment artistique qu'à l'uchronie mais dans une structure narrative particulière. En effet, toute narration entraîne la présence de personnages saisis dans une situation dramatisée dans un lieu et à un moment précis. Elle induit surtout une instance narrative qui organise le point de vue. Président Vertut – «narrateur actorialisé»<sup>(1)</sup> – est l'instance narrative qui règne en maître sur cet univers, mais il se trouve être lui-même le produit d'une instance narrative supérieure: Matthieu. Ainsi se crée un réseau narratif complexe où réalité, fiction et différents niveaux de récit s'entrechoquent. Le Global Average Grey, personnage à part entière, est à la fois une vraie fiction et une vraie couleur, mélange de blanc, de noir, de jaune et de rouge; il joue d'ailleurs de ce paradoxe car il cache en son sein les éléments nécessaires à la rébellion contre le système dont il est à la fois le fruit et le modèle accompli. Le GAG, couleur intradiégétique et élément perturbateur du récit, s'échappe de la narration pour contaminer le réel. Réciproquement, les œuvres de Matthieu s'avèrent être des personnages de cet univers narratif. *Sans titre, (j'ai travaillé dans un bar à champagne)* ajoute à son contenu autobiographique un film sémantique supplémentaire et endosse le rôle de la sculpture «en pieds» d'un régime totalitaire ubuesque. Le rectangle de béton inquiétant qui compose l'œuvre tisse quant à lui des liens avec Donald Judd et Robert Morris. Entre hommage, appropriation et assimilation culturelle, les icônes de l'art minimal sont ici les personnages et les effets stylistiques d'un nouveau récit artistique sans cesse réinventé. Comme dans un jeu de construction

sémiotique enfantin où les éléments sont emboîtés, Matthieu Vertut génère un langage plastique dont il est le seul grammairien.

Grâce à Barthes, nous savons que l'auteur est mort et qu'il «ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel»<sup>(2)</sup>. Toutefois, dans ce dispositif narratif, l'auteur est starisé à moins, bien sûr, que le Président Vertut ne finisse bel et bien par mourir ou par disparaître dans d'étranges circonstances...

---

(1) Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2011.

(2) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984.

---

On 11 July 2011, on the Mont-Blanc Bridge in Geneva, a succession of flags CHOOSE ME presents a man of providence. This exceptional leader is no other than the artist-businessman-politician President Vertut who, like any artist, erects himself as a program and is obviously not a good guy... Weak consensus and celebrity are foundations of Lethargy/Terror of the political regime of the extreme milieu. In this postmodern fascism, the writings of Greenberg call artists to protect their works from aesthetic degradation, from the political and moral debasement and from mass capitalism, are no longer valid.

The *Grey Matters* story borrows as much from artistic re-enactment as from uchronia but in a specific narrative structure. Indeed, all narration causes the presence of characters seized in a dramatized situation in a specific time and place. Above all it induces a narrative body that organises the point of view. President Vertut – “actorialized narrator”<sup>(1)</sup> – is the narrative body that reigns as master over this universe, but it finds itself being the product of a superior narrative body: Matthieu. Thus a complex narrative network is created where reality, fiction and different plot levels collide. The Global Average Grey, a character in its own right, is both a real fiction and a real colour, combination of white, black, yellow and red; he moreover uses this paradox because he hides within himself the elements needed for rebellion against the system of which he is both the fruit and the perfect model. The GAG, an intradiegetic colour and a disruptive element

for the story, escapes from the narration to contaminate the real. Reciprocally, Matthieu's works prove to be characters of this level of narrative. *Untitled (I have worked in a champagne bar)* adds to its autobiographical content a supplementary semantic film and assumes the role of “full length” sculpture of a grotesque totalitarian regime. The ominous rectangle of concrete that makes up the work creates connections with Donald Judd and Robert Morris. Between tribute, appropriation and cultural assimilation, the icons of minimal art are here the characters and stylistic effects of a new artistic story that is being constantly reinvented. Like in a game of childish semi-otic construction where the elements are interlocking, Matthieu Vertut generates an artistic language of which he is the sole grammarian.

Thanks to Barthes, we know that the author is dead and that he “can only imitate a gesture that is always prior, never original.”<sup>(2)</sup> However, in this narrative system, the author is made into a star, unless of course President Vertut finishes indeed by dying or disappearing in strange circumstances...

---

(1) Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2011.

(2) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984.

---

Sponsor:

Ville de Genève, Département de la Culture

---

# Laurent Violeau

par Damien Airault

---

Le travail de Laurent Violeau est très simple, mais cette simplicité est difficile à aborder car elle prend source dans une histoire qui a autant d'amateurs que de contradicteurs : l'art concret et le cinétisme du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). S'il y a pourtant dans ces deux mouvements une recherche assez technique ou un souci constant des matériaux et des textures, la pratique de Laurent Violeau, en grand connaisseur de l'abstraction géométrique d'après-guerre, se distingue par la modestie des moyens employés, modestie qui cette fois le renvoie à des formes de pratiques artisanales, voire au bricolage le plus élémentaire. L'art semble sortir d'un garage : techniquement réalisable par tous et avec les moyens du bord, il est, par son aspect « non spécialisé », une revendication de démocratie.

On reconnaîtra aussi dans ce travail des jeux arithmétiques, un aspect ludique qui laisse imaginer une pratique de loisir, l'art de résoudre des problèmes mathématiques, des jeux abstraits de l'esprit ou des problèmes de géométrie. Les œuvres en effet se construisent selon des processus logiques, presque par elles-mêmes. Élaborées selon des dispositifs de déductions plutôt que de visions, les productions de Laurent Violeau sont donc une recherche rythmique à partir de matériaux, de formes et de couleurs standard. Et si la série apparaît à l'intérieur de chaque pièce, elle est aussi présente dans une suite d'œuvres qui peut sembler infinie.

En fait, nous devons le rappeler, les préoccupations nobles de recherche d'harmonie, de composition et d'équilibre, sont montrées ici avec de simples clous peints. Les principes de séquence et de répétition, en plus d'un dispositif systématique, génèrent une sorte de musique. Toute en sérialité, la pratique de Laurent Violeau existe peut-être pour nous rappeler comment un détail ou un dégradé de teintes peuvent faire basculer une composition, changer radicalement l'aspect final. Un point bleu, ou un rose particulier, modifie toute l'atmosphère et tout l'équilibre d'un tableau.

Mais surtout, les tableaux de Violeau fonctionnent comme des dispositifs à générer de l'attention, nous aidant à constater que de multiples variantes créent des résultats très divers, aux différences invisibles au premier abord, mais pourtant bien présentes. Une délicatesse apparaît alors, qui par ailleurs va s'amuser des déplacements du spectateur, et

par des effets de moirages et de grilles, prendre en compte sa perception. L'œuvre de Laurent Violeau, se situant par conséquent au point de jonction entre la sculpture et la peinture, peut être perçue bizarrement de façon acoustique. Et on retrouve sans doute ici, plus que tout, le jazz et la pop anglaise qui l'inspirent.

---

Laurent Violeau's work is very simple but this simplicity is hard to deal with because its source is in a history that has as many supporters as opponents: Concretism and the Kinetic art of the Groupe de Recherche d'Art Visuel. However, although in these two movements there is quite a technical search or a constant interest in materials and textures, Laurent Violeau's practice, as a great connoisseur of Post-war geometrical abstraction, is characterized by the modesty of the means used, a modesty that this now refers him to homemade practices and forms, even to the most basic DIY. The art seems to come from a garage: technically it could be made by anyone and with the means at hand; it is, by its "non-specialized" appearance, a claim for democracy.

In this work we also recognize arithmetical games, a playful aspect that allows leisure activity to be imagined, the art of solving mathematical problems, abstract games of the spirit, or geometrical problems. Indeed, the works are constructed according to logical processes, almost by themselves.

Developed according to systems of deduction, rather than visions, Laurent Violeau's works are therefore a rhythmic search for standard materials, forms and colours. And if the series appears inside each piece, it is also present in a series of works that can seem to be infinite.

In fact we should remember, the noble preoccupations of search for harmony, composition and balance are here shown with simple painted nails. The principles of sequence and repetition in addition to a systematic device generate a type of music. All in seriality, Laurent Violeau's practice exists perhaps to remind us how a detail or a blend of colours can transform a composition, radically change its final appearance. A blue dot, or specific pink one, changes the entire atmosphere of a picture and its equilibrium.

But above all, Violeau's paintings work as

devices for generating attention, helping us to note that multiple variations create very varied results, with invisible differences at first glance, but which moreover are truly present. A refinement then appears which in addition will enjoy the spectator's movements, and with moiré effects and grills, take the viewer's perception into account. Laurent Violeau's work, which places itself consequently at the junction between sculpture and painting, can be perceived strangely in an acoustic manner. And undoubtedly we find here, more than anything, the English jazz and pop music that inspire him.



1 – *Sans titre*, 2012.  
Techniques mixtes. 31 x 31 cm.

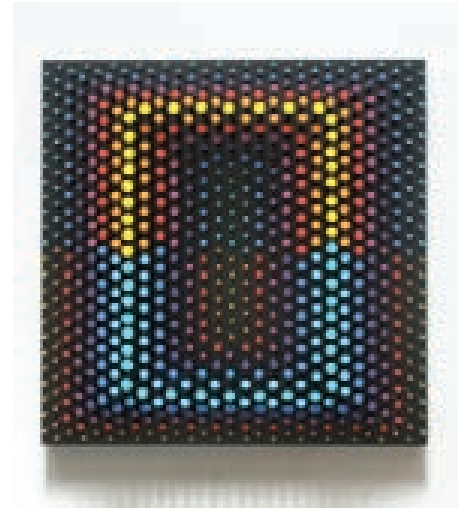
2 – *Sans titre* (Détail), 2012.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

3 – *Sans titre*, 2013.  
Techniques mixtes. 30 x 30 cm.

4 – *Sans titre*, 2012.  
Techniques mixtes. 30 x 30 cm.



112



13



14

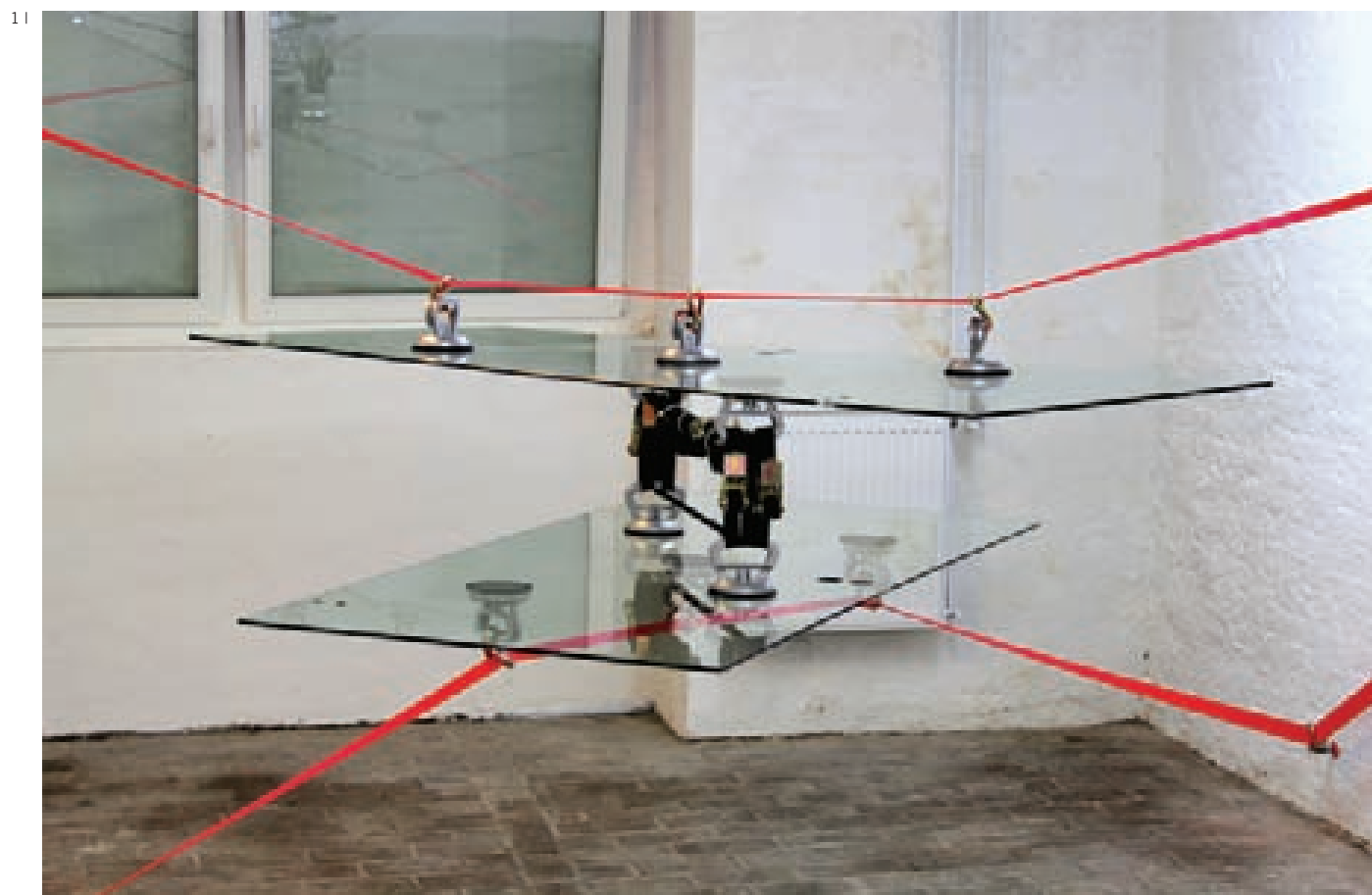
**1 – Method no.4.1 (red ambigram)**  
(Détail), 2012.  
Plaque de verre, ventouses sangle de serrage.  
Dimensions variables.

**2 – Method no.2.1 (orange cage)** (Détail),  
2011.  
Bois laqué, sangle de serrage.  
Dimensions variables.

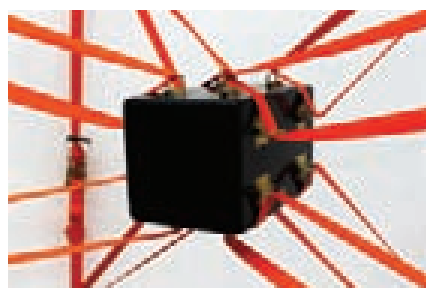
**4 – Method no.5.1 (maquette for  
convex space)** (Détail), 2013.  
Maquette.

**3 – Method no.1.2 (blue circle)**, 2010.  
Objets d'aciers, corde synthétique.  
Dimensions variables.

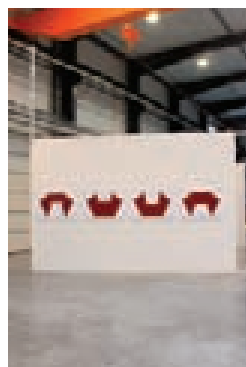
**5 – Method no.3.1 (four steps –  
RAL 3004)**, 2012.  
Série de quatre parties, laque sur PVC translucide.  
70 x 100 cm.



213



415



# Romin Walter

par *Éric Suchère*

---

## Installations formelles

---

Il y a, aujourd'hui, peu de sculptures formelles, peu de sculpteurs vraiment formels sinon peut-être quelques survivants des avant-gardes comme Richard Serra, Tony Cragg ou Richard Deacon, et quelques artistes épars au destin marginal comme Claire-Jeanne Jézéquel, Konrad Loder ou Arnaud Vasseux par exemple – marginal par rapport à ce qui domine. Pour la plupart, les artistes d'aujourd'hui « pratiquent le volume » ou font des installations ou utilisent des objets, mais ne se pensent pas comme sculpteurs et prennent la sculpture comme un moyen, non comme un but. L'objet est principalement une réflexion sur l'archéologie, la sociologie, le politique ou que sais-je encore. Donc peu de sculpteurs formels et encore moins dans les jeunes générations et c'est ce qui, déjà, rend intéressante la position – et les propositions – de Romin Walter, chez qui il est question de poids, de masse, d'équilibre, de tension... Une pipe d'alimentation est, par exemple, soutenue par une double corde fixée au mur et vient presque se superposer à son double renversé soutenu lui-même par une corde et lesté d'un poids équivalent ; ou bien un parallélépipède est maintenu en l'air par un réseau de sangles fixées au mur ou à des piliers ; ou bien une plaque de verre est maintenue en déséquilibre par une sangle fixée au mur et reliée à cette plaque par une ventouse, et cette plaque maintient elle-même une autre plaque à l'aide d'autres ventouses et d'autres sangles, plaque finalement lestée au sol par des poids en béton. Dans toutes les propositions que je viens de décrire, il est question de poids – comment maintenir ou soutenir un poids –, comme il est question d'équilibre – de même qu'il faut qu'une certaine force s'exerce pour que la sculpture puisse se maintenir –, comme il est question de tension – ainsi que les éléments permettant à ces volumes de tenir sont soumis à des contraintes de traction.

Mais s'il s'agissait simplement d'une leçon de choses, les sculptures de Romin Walter se résumeraient à n'être que des exemplifications des forces physiques auxquelles nous sommes soumis et elles sont, heureusement, plus que cela. Déjà par l'utilisation des matériaux. Romin Walter sculpte finalement assez peu et utilise beaucoup d'éléments donnés par l'industrie : ventouses, sangles, pipes,

cordes... La sculpture se fait avec du déjà donné et il est surtout question d'agencements – et l'on peut y voir de la sculpture sans sculpture ou un certain humour dans cet art du détournement. Ensuite par la couleur qui, provenant des matériaux industriels, n'est en rien démonstrative, vient en plus et construit et définit un dessin où la ligne, au lieu de parcourir le plan, circulerait dans l'espace et viendrait déréaliser la sculpture, comme le bleu d'une pipe pourrait sembler trop fort ou l'orange d'une sangle, zigzaguant dans une pièce, presque virtuel. Et il me semble que c'est dans la tension entre ce trop physique et ce quasi-virtuel que ces œuvres, tout en restant formelles, dépassent le formalisme.

## The formal installations of Romin Walter

---

Today there are few formal sculptures, few truly formal sculptors except perhaps a few survivors of the avant-garde such as Richard Serra, Tony Cragg and Richard Deacon, and a few scattered artists whose destiny was at the margins such as Claire-Jeanne Jézéquel, Konrad Loder and Arnaud Vasseux for example – marginal compared to what dominates. For the majority, today's artists "work with volume" or make installations or use objects but do not consider themselves to be sculptors and use sculpture as a means, not an end. The objective is mainly a reflection on archaeology, sociology, politics or whatnot. Therefore few formal sculptors and even less in the young generation and this is what already makes the position interesting – as well as Romin Walter's proposals, in whom there is a question of weight, mass, balance, tension... A supply pipe is, for example, held by a double rope attached to the wall and almost comes to overlay its overturned double supported itself by a rope and weighted with an equivalent weight: or even a parallelepiped is maintained in the air by a network of straps attached to the wall or pillars: or even a glass plate is maintained in an disequilibrium by strap attached to the wall and connected to this plate by a suction cup, and this plate itself holds another plate with the help of other suction cups and other straps, a plate finally weighted down on the ground by concrete weights. In all

the proposals I have just described, it is a question of weight – how to maintain or support a weight – as it is a question of balance – in the same way that a certain force is exercised so that a sculpture can be maintained, – as it is a question of tension – thus the objects allowing these elements to be held are subject to traction constraints.

But as if it was simply a lesson of things, Romin Walter's sculptures would be summarised as only exemplifications of physical forces to which we are subjected and they are, happily, more than that. First by the use of materials. Romin Walter finally sculpts relatively little and uses many elements provided by industry: suction cups, straps, pipes, ropes. The sculpture is made with already given objects and it is above all a question of arrangements – and we can see in it sculpture without sculpture or a certain humour in this art of misappropriation. Then by the colour that, coming from industrial materials is in no way demonstrative, comes in addition and constructs and defined a drawing where the line, instead of travelling across the plane, circulates in the space and comes to derealize the sculpture, like the blue of a pipe could seem to be too strong or the orange of a strap, zigzagging in a room, almost virtual. And it seems to me that it is in the tension between this too physical and this quasi-virtuel that these works, while remaining formal, go beyond formalism.

---

Sponsors :  
Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Montrouge

---

# Edouard Wolton

par Alexandre Quoi

---

La pratique picturale récente d'Edouard Wolton repose sur un thème directeur : la peinture de paysage ; plus précisément, la tradition du paysage composé, non pas peint d'après nature mais en atelier, à partir d'éléments de différents paysages pour composer un paysage imaginaire, idéal, une vue de l'esprit plutôt qu'une représentation réaliste. Ce que d'aucuns jugeraient hâtivement comme un genre désuet trouve au contraire, chez cet artiste, une singulière inventivité et un questionnement qui n'a rien perdu de son actualité.

Doté d'une grande culture de l'histoire de la peinture – qui embrasse la Renaissance, le classicisme français, l'esthétique du sublime, le Romantisme, le luminisme... –, Edouard Wolton se concentre sur l'idée d'une rationalisation de la nature, cette relation entre paysage et géométrie qui témoigne du désir ancestral de l'homme de comprendre et maîtriser la nature. Pour concevoir ses tableaux, il puise ainsi à un large éventail de sources iconographiques et d'objets les plus divers : photographies, gravures anciennes, ouvrages scientifiques, traités de mathématique, planches naturalistes, minéraux et autres plantes. En parallèle, tout ce matériel d'étude patiemment collecté donne lieu à la réalisation de collages, de lithographies ou de cabinets baptisés « bibliothécaires » qui superposent, entremêlent et confrontent citations et références. En adjoignant cette documentation à ses tableaux, dans un accrochage composite qui prolifère au mur, Edouard Wolton élabore ce qu'il nomme « un corpus argumentatif ». Il signale de la sorte son refus de l'autonomie de l'image peinte et convie le spectateur à une lecture associative, rhizomatique, qui dépasse une simple contemplation pour mener à une réflexion sur notre perception de la nature.

Le nouveau corpus conçu pour le Salon de Montrouge s'organise autour des notions de l'optique et de la lumière, et selon une mise en espace qui active une opposition entre le jour et la nuit, le minéral et l'astral, le poétique et le scientifique. Outre les motifs circulaires récurrents, qui dressent une analogie entre l'œil, le tondo, une éclipse solaire ou un halo de lune, on y retrouve notamment le tétraèdre et le dodécaèdre, des solides empruntés à la géométrie sacrée platonicienne qui fascine Edouard Wolton et se voit

ici mise en relation avec la taille des diamants. Son installation mobilise bien d'autres champs scientifiques, tels que l'astronomie ou la météorologie, qui entrent en dialogue avec des toiles représentant la foudre, des nuages ou une comète brumeuse. Ailleurs, un tableau plus abstrait, traversé d'ondes lumineuses et colorées, retranscrit cette fois les expériences de Newton sur la diffraction de la lumière.

Edouard Wolton développe en quelque sorte un imaginaire scientifique de la peinture, où un point de vue sublimé et subjectif, un rapport quasi mystique à la nature, s'entrecroise avec une interprétation des tentatives de connaissance des phénomènes du monde naturel. C'est dans cet entre-deux que réside sa propre conception de la nature et que sa démarche picturale devient le vecteur d'une interrogation du réel.

---

Edouard Wolton's recent pictorial practice is based on a guiding theme: landscape painting; more precisely, the tradition of the composed landscape, not painted from nature but in the studio, from elements of different landscapes to compose an imaginary, ideal, landscape, a view of the mind rather than a realistic depiction. What some would hastily judge as an outdated genre finds with this artist, on the contrary a unique inventiveness and a questioning that has lost nothing of its topicality.

Equipped with deep knowledge of the history of painting – which embraces the Renaissance, French Classicism, the aesthetic of the Sublime, Romanticism and luminism, Edouard Wolton concentrates on the idea of a rationalization of nature, this relationship between landscape and geometry which shows the ancestral desire of man to understand and master nature. To create his paintings, he thus draws from a wide range of iconographical sources and the most varied objects: photographs, old engravings, scientific publications, mathematical treatises, plates by naturalists, of minerals and other plants. In parallel, all this patiently collected study material leads to the creation of collages, lithographs and cabinets called “of libraries” which superimpose, intermingle and confront citations and references. By appending this documentation to his paintings in a composite hang that proliferates on the wall, Edouard Wolton develops what he

calls “an argumentative corpus”. He indicates in this way his refusal of the independence of the painted image and invites the viewer to make an associated rhizomatic reading which goes beyond simple contemplation to lead to a reflection on our perception of nature.

The new body of work conceived for the Salon de Montrouge is organized around notions of optics and light and according to a setting in space that activates opposition between day and night, the mineral and the astral, the poetic and the scientific. In addition to recurring circular motifs, which build up an analogy between the eye, a tondo, a solar eclipse or a halo of the moon, we find, amongst others, a tetrahedron and a dodecahedron, solids borrowed from sacred Platonic geometry that fascinates Edouard Wolton and is here compared with diamond cutting. His installation mobilises many other scientific fields, such as astronomy and meteorology, that dialogue with canvases representing thunder, clouds or a misty comet. Elsewhere, a more abstract painting, traversed by luminous and colourful waves, this time retranscribes Newton's experiments on the diffraction of light.

Edouard Wolton develops in a way a scientific imaginary of painting, where a sublimated and subjective point of view, an almost mystical relationship with nature, intersects with an interpretation of attempts to learn about phenomena of the natural world. It is in this in-between that his own conception of nature lays and that his pictorial method becomes the vector of an interrogation of the real.

1 – *Vue d' exposition, Geometrie der Natur*, 2012.

Techniques mixtes. Dimensions variables.

2 – *Optique* (Détail), 2012.

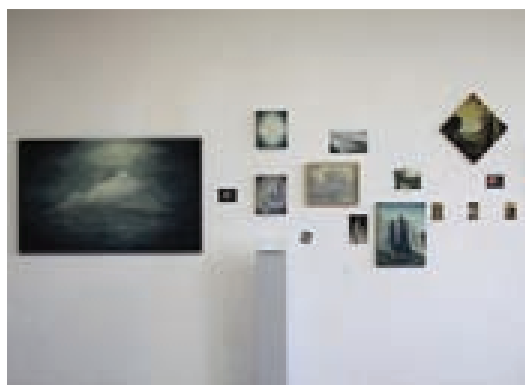
Montype, quartz, verre, bois.  
Dimensions variables.

3 – *Caillou*, 2012.

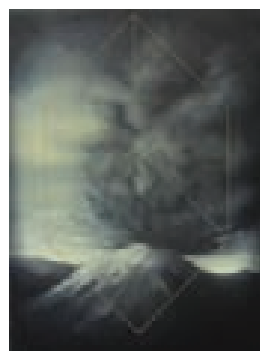
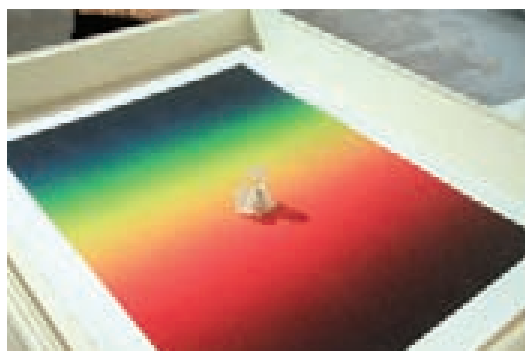
Acrylique et huile sur toile. 80 x 60 cm.

4 – *Volcan/cube/élément terre*, 2012.

Acrylique et huile sur toile. 120 x 90 cm.



113



214

1 – *Turn*, 2012.  
Crayons de couleur et pastels, 30 x 41 cm.

2 – *Cry*, 2012.  
Crayons de couleur et pastels, 30 x 41 cm.

3 – *See*, 2012.  
Crayons de couleur et pastels, 30 x 41 cm.

4 – *Glove*, 2012.  
Crayons de couleur et pastels, 21 x 30 cm.

11



213



14



# Aline Zalko

par Etienne Gatti

---

« Car je sais bien que tu me mènes à la mort, au rendez-vous de tous les vivants ». Job 30:23

La peau diaphane, les cheveux blonds et les yeux bleus, Dakota Fanning se conforme en tout point à l'image médiatique de la femme enfantine, innocente et fragile – potentielle victime. Pourtant, le joug masculin incarné par ces mains fantomatiques qui, tantôt soumettent, tantôt protègent mais toujours dominant, l'inscrit paradoxalement dans une lutte contre cette vulnérabilité imposée par une représentation cinématographique stéréotypée.

La transparence induite par la technique du crayon de couleur ainsi que l'immédiateté et l'absence de repentir du médium, loin d'offrir un parallèle avec cet archétype de la femme, évoque plutôt l'enfance. La délicatesse du trait et du visage de Dakota ne peut néanmoins pas nous faire oublier la présence de la figure paternelle limitée aux seules mains. Toutes puissantes ou impuissantes, « HATE » ou « LOVE », ces mains ne sont en réalité que le révélateur de l'absence de cette figure. Elles entrent en échos avec les objets qui entourent cette série – tout à la fois : ex-voto, vanités, instruments de la passion – et énoncent la finitude angoissante tant de l'enfance que de la vie elle-même.

Le blanc, partie intégrante de chaque dessin, même s'il lui emprunte ses qualités de composition, ne sombre pas dans la facilité narrative du clair-obscur caravagesque et propose un luminisme nuancé où se déploie une couleur peu démonstrative, réaliste mais non naturaliste : introspective en somme.

L'enfant active bien que contrainte laisse bientôt place à une femme abandonnée dans ces mêmes mains masculines. La jeune fille devenue jeune femme, Dakota Fanning devenue Aline Zalko, vit (ou rêve) sa propre mort. L'apaisement du repos s'oppose au doigt envahissant le globe oculaire. Le sommeil onirique se peuple d'une iconographie chrétienne empruntée aux primitifs flamands. Les membres s'allongent, les doigts se tordent, contraignent et désignent. Au centre du triptyque, Aline choisit d'apparaître en Holopherne plutôt qu'en Judith, pourtant seul personnage féminin biblique auquel il est octroyé intelligence, prospérité et surtout indépendance...

La richesse symbolique des inversions – le masculin se change en féminin tandis que l'obscur du clair-obscur se fait clair – et celle des oppositions – l'absence/présence, la jeune fille face à la jeune femme, l'action contre l'abandon, la lutte/la mort – génèrent un va-et-vient permanent et une tension créatrice. Arrêter ces allers-retours serait considérer un instant l'éventualité nihiliste : le vertige du rien avec la mort. Les ex-votos doudous rassurant d'une hypothétique vie après la mort, et les tours de passe-passe symboliques n'y font rien. Le refus du néant, l'angoisse du rien et la réalité de l'absence habitent et animent bel et bien l'œuvre d'Aline Zalko.

---

“For I know that thou wilt bring me to death, and to the house appointed for all living.”  
Job 30:23

With her diaphanous skin, blond hair and blue eyes, Dakota Fanning conforms in every way to the media's image of the childish woman, innocent and fragile – a potential victim. However, the masculine yoke incarnated by these ghostly hands which sometimes submit, sometimes protect but always dominate paradoxically makes it into a struggle against the vulnerability imposed by a stereotyped cinematographic representation.

The transparency caused by the colour crayon technique as well as the immediacy and absence of correction of this medium, far from providing a parallel to this archetype of the woman, rather evokes childhood. The delicacy of the line and of Dakota's face cannot nevertheless make us forget the presence of the paternal figure limited to his hands alone. All are powerful or impotent, “HATE” or “LOVE”, these hands in reality only reveal the absence of this figure. They echo with the objects that surround this series – all at once: ex-voto, vanities, instruments of the passion – and spell out the frightening finite nature both of childhood and of life itself.

Blank areas, an integral part of each drawing, even if he borrows its compositional qualities from it, does not sink into the narrative ease of Caravagesque chiaroscuro and

offers a nuanced luminousness in which an undemonstrative colour is deployed, it is realist but not naturalist: in summary introspective.

The active child, though constrained soon gives way to a woman abandoned to these same masculine hands. The young girl has now become a young woman, Dakota Fanning becomes Aline Zalko, lives (or dreams of) her own death. The calming of rest is contrasted with the finger invading the eyeball. Fantastical sleep is peopled with an iconography of Christ borrowed from early Netherlandish artists. Limbs elongate, fingers twist, compel and point out. At the centre of the triptych Aline has chosen to appear as Holopherne rather than as Judith, who is moreover the only female character in the Bible who has been given intelligence, prosperity and above all independence...

The symbolic wealth of inversions- the masculine changes into the feminine while the dark of the chiaroscuro becomes bright – and that of contrasts absence/presence, the young girl opposite the young woman, action against abandon, struggle/death – generate a permanent to and from and creative tension. Stopping this back and forth would be to consider a nihilistic possibility: the vertigo of nothingness after death. Ex-votos, reassuring comforters of a hypothetical life after death and symbolic turns of sleight do nothing there. The refusal of the void, the anxiety of nothingness and the reality of absence well and truly inhabit and animate the work of Aline Zalko.

# Marie Zawieja

par *Éric Suchère*

---

## Percepts

---

Il y a, dans la peinture de Marie Zawieja, un répertoire hétérogène de sujets : des objets mystérieux recouverts de méandres roses, des similis paysages aux teintes orangées héritées du Romantisme allemand, des cônes barbaresques aux volutes trop sucrées, des arabesques vraiment abstraites, des représentations rurales en pochades exquises, des représentations de fenêtres où s'inscrivent des formes aberrantes... Bref, c'est peu dire que cette peinture balaye large, du plus abstrait au vraiment figuratif, de l'analogie à l'évident, du suggéré au très nommé, même s'il semble y avoir presque toujours pour sous-jacent une chose vue ou perçue. Comme l'écrit l'artiste : « Je peux commencer à peindre en partant d'un dessin réalisé à la montagne, à la mer, dans une friche, sur un chantier, à la campagne. Ce dessin est déjà marqué par la déambulation, la perception, la distorsion. (...) Ce dessin, cet objet de peinture, est projeté mentalement sur la toile, seulement ici je peins. Toute la différence est là. La couleur n'est pas une ligne, ni un aplat. Une couleur en appelle une autre. S'organise dans l'espace du tableau une sorte d'écho de couleurs et de gestes. Tantôt la couleur soutient le geste tantôt le geste brouille la couleur. Les formes sont distordues par le geste et le contraignent également. C'est un jeu d'équilibre de forces qu'il me faut organiser. Et ces distorsions s'appuient sur le paysage recomposé<sup>(1)</sup>. »

Il y a, dans la peinture de Marie Zawieja, une collection hétérogène de manières de peindre et de surfaces picturales : petits jus pour un objet frontal, peinture en éclats d'artificier, saturations de gestes différenciés dans des tons agressifs, peinture très empâtée dans une gestuelle radicalement simple, subtilité des gris colorés dans des petits formats élégants, peintures d'effets, peinture plus liquide et au rendu sommaire rappelant les notes elliptiques... Bref, c'est peu dire que cette peinture, outre sa virtuosité, s'essaie à rendre compte d'une somme des possibles qu'a été la peinture et qu'elle est encore aujourd'hui, et, au-delà de ce qui pourrait ressembler à un catalogue d'effets, il y a l'idée qu'une perception se doit de trouver son équivalent juste et ne pas être rabattue à un style : « Méandre d'un rose sur du jaune derrière lequel transpire le gris : la peinture. Également les traces

de sauce tomate sur des assiettes à fleurs, paysages réinventés, bousculés, recommencés. Un imaginaire se déploie à l'infini dans les plis empilés<sup>(2)</sup>. »

Il y a, dans la peinture de Marie Zawieja, une tentative pour tenter de rendre compte des différences de perception dans des différences de peinture, une tentative pour faire de ces choses des percepts et, cela, peut-être seule la peinture est capable de le faire.

---

(1) Marie Zawieja, *Collection de notes, livret 0*, Toulouse, édité par l'artiste, 2013, n. p.

(2) Ibid.

## The Percepts of Marie Zawieja

---

In the painting of Marie Zawieja, a varied repertoire of subjects: mysterious objects covered in pink meanderings, imitations of landscapes in stormy shades inherited from German Romanticism, candyfloss cones with over sugared scrolls, truly abstract arabesques, rural depictions in exquisite sketches, depictions of windows in which unusual forms are included... In short, it is little to say that this painting sweeps broadly, from the most abstract to the really figurative, from the analogue to the obvious, from the suggested to the precisely named, even if it seems almost always to have as its basis something seen or perceived. As the artist writes, "I can begin to paint from a drawing made in the mountains, by sea, in a wasteland, on a construction site, in the countryside. This drawing is already marked by strolling, perception, distortion (...). This drawing, this object of painting, is mentally projected onto canvas, except here I paint. All the difference is there. Colour is not a line, nor a flat area. A colour calls another. A sort of echo of colours and gestures organize themselves in the space of the painting. Sometimes the colour supports the gesture, at others, the gesture blurs the colour. Shapes are distorted by the gesture and also constrain it. It is a play of the balance of forces that I must organize. And these distortions rely on the recomposed landscape."<sup>(1)</sup>

In Marie Zawieja's painting, there is a varied collection of ways of painting and of pictorial surfaces: small jus for a frontal object,

paint in a pyrotechnician's bursts, saturations of gestures differentiated in aggressive shades, painting in impasto in radically simple gestures, subtlety of the greys coloured in elegant small formats, paintings of effects, more liquid paint rendered in summary recalling elliptical notes... In summary, it is little to say that this painting, in addition to its virtuosity attempts to take account of a sum of the possibilities that painting had been and still is today, and, beyond what would resemble a catalogue of effects, there is the idea that a perception must find its proper equivalent and not be folded into a style: "Meander of a pink on yellow behind which transpires grey: painting. Also traces of tomato sauce on flowery plates, reinvented landscapes, rushed, begun again. An imaginary is deployed in the infinite in these piled folds."<sup>(2)</sup>

In Marie Zawieja's painting, there is an attempt to try to take into account the differences of perception in differences of painting, an attempt to make these things into percepts and this, perhaps the only painting capable of doing it.

---

(1) Marie Zawieja, *Collection de notes, livret 0*, Toulouse, published by the artist, 2013, n. p.

(2) Ibid.

---

Sponsor:  
Institut supérieur des arts de Toulouse

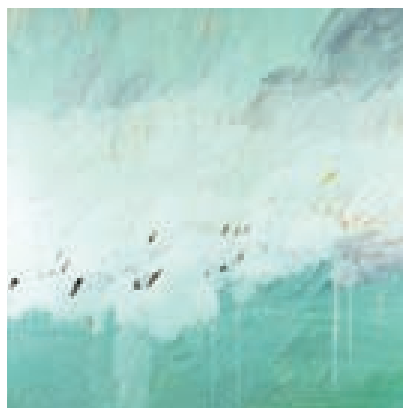


1 – *Sans titre*, 2012.  
Huile sur bois. 40 x 40 cm.

2 – *Splash*, 2013.  
Huile sur toile. 160 x 160 cm.

3 – *Fenêtre*, 2011.  
Huile sur toile. 80 x 80 cm.

4 – *Cupofpink*, 2012.  
Huile sur toile. 110 x 90 cm.



113

14

21

---

**p. 52**

**Florent AUDOYE**

Né en 1985 à Montpellier, vit et travaille à Paris  
florentaudoye@gmail.com  
www.florentaudoye.fr

**p. 54**

**Clément BAILLEUX**

Né en 1981 à Paris, vit et travaille à Champigny  
Sur Marne  
clement.bailleux@hotmail.fr  
www.clementbailleux.com

**p. 56**

**Léa BARBAZANGES**

Née en 1985 à Rennes, vit et travaille à Strasbourg  
leabarbazanges@gmail.com  
http://leabarbazanges.fr

**p. 58**

**BARTHES DE RUYTER**

Né en 1975 à Rueil-Malmaison, vit et travaille à Paris  
kristofbart@yahoo.fr

**p. 60**

**Fabien BOITARD**

Né en 1973 à Blois, vit et travaille à Aniane  
fabienboitard@free.fr  
www.fabienboitard.com

**p. 62**

**Melvyn BONNAFFE**

Né en 1984 à Pau, vit et travaille à Paris  
melvynbonnaffe@gmail.com  
www.studioamaze.com

**p. 64**

**Sylvie BONNOT**

Née en 1982 à Bourg En Bresse, vit et travaille à  
Saint Léger Sous La Bussière  
bonnot.sylvie@gmail.com  
www.sylviebonnot.com

**p. 66**

**Manon BOULART**

Née en 1986 à Bayonne, vit et travaille à Paris  
manon.boulart@gmail.com  
www.manonboulart.com

**p. 68**

**Hugo BRÉGEAU**

Né en 1987 à Nantes, vit et travaille à Paris  
hugobregeau@gmail.com

**p. 70**

**Marta CARADEC**

Née en 1978 à Brest, vit et travaille à Munich  
mcaradec@dictionnairedumonde.eu  
www.dictionnairedumonde.eu

**p. 72**

**Vincent CERAUDO**

Né en 1986 à Fontainebleau, vit et travaille à Paris  
vince.ceraudo@gmail.com  
www.vincentceraudo.com

**p. 74**

**François CHAILLOU**

Né en 1988 à Ussel, vit et travaille à Paris  
francoischailou@ymail.com  
www.françois-chaillo.com

**p. 76**

**Morgan COURTOIS**

Né en 1988 à Abbeville, vit et travaille à Paris  
morgan.courtois@enba-lyon.org

**p. 78**

**Sylvain COUZINET-JACQUES**

Né en 1983 à Sens, vit et travaille à Paris  
scouzinetcjacques@gmail.com  
www.couzinetjacques.com

**p. 80**

**Sandra D. LECOQ**

Née en 1972 au Cameroun, vit et travaille à Nice  
lecoqsandra@yahoo.fr  
www.documentsdartistes.org/artistes/lecoq/repro.html

**p. 82**

**Sépand DANESH**

Né en 1984 à Téhéran, vit et travaille à Vincennes  
sepand.danesh@gmail.com  
www.sepanddanesh.com

**p. 84**

**Guillaume DELAPERRIERE**

Né en 1974 à Paris, vit et travaille à Paris  
contact@delaperriere.com  
www.guillaumedelaperriere.com

**p. 86**

**Hélène DELÉAN**

Née en 1987 à Paris, vit et travaille à Paris  
helene.delean@gmail.com  
www.helenedelean.biz

**p. 88**

**Mathilde DENIZE**

Née en 1986 à Sarcelles, vit et travaille à Paris  
mathilde.denize@gmail.com  
www.mathilde.denize.free.fr

**p. 90**

**Charlotte DEVELTER**

Née en 1987 à Monza, vit et travaille à Londres  
charlottedevelter@gmail.com  
www.charlottedevelter.com

**p. 92**

**Arnaud DEZOTEUX**

Né en 1987 à Bayonne, vit et travaille à Paris  
arnaud.dezoteux@gmail.com

**p. 94**

**Amélie DUBOIS**

Née en 1983 à Corbeil-Essonnes, vit et travaille  
à Paris  
melie.dubois@gmail.com  
http://amelie.dubois.syntone.org/

**p. 96**

**Alexander DUKE**

Né en 1989 à Le Chesnay, vit et travaille à Paris  
alexanderduke@yahoo.fr  
http://alexander-duke.ek.la/

**p. 98**

**Béatrice DUMIOT**

Née en 1965 à Angoulême, vit et travaille à Paris  
bdumiot@gmail.com  
www.dumiot-beatrice.fr

**p. 100**

**Adélaïde FERIOT**

Née en 1985 à Libourne, vit et travaille à Paris  
adelaide.feriot@gmail.com  
http://adelaideferiot.com

**p. 102**

**Jade FOURÈS-VARNIER**

Née en 1984 à Paris, vit et travaille à Paris  
jadefv@hotmail.fr  
www.jadefouresvarnier.fr

**p. 104**

**Julien GARNIER**

Né en 1985 à Vesoul, vit et travaille à Montpellier  
info@juliengarnier.fr  
www.juliengarnier.fr

**p. 106**

**Adrien GENTY**

Né en 1987 à Charenton-Le-Pont, vit et travaille  
à Paris  
adriengenty@gmail.com

**p. 108**

**Agnès GEOFFRAY**

Née en 1973 à St Chamond, vit et travaille  
à Paris  
ageoffray@gmail.com  
www.agnesgeoffray.com

**p. 110**

**Camille GIRARD et Paul BRUNET**

Nés en 1985 et 1980 à Quimper et Angoulême,  
vivent et travaillent à Quimper  
girard\_brunet@yahoo.fr  
www.camilleandpaul.com

**p. 112**

**Juliette GOIFFON et Charles BEAUTÉ**

Nés en 1987 et 1985 à Montpellier et Bordeaux,  
vivent et travaillent à Montreuil  
goiffonbeaute@gmail.com  
www.juliettegoiffon-charlesbeaute.com

**p. 114**

**Lola GONZÁLEZ**

Née en 1988 à Saint Michel, vit et travaille  
à Paris  
lola.lolagonzalez.gonzalez@gmail.com

**p. 116**

**Gaël GRIVET**

Né en 1978 à Versailles, vit et travaille à Genève  
gael@gaelgrivet.com

**p. 118**

**Julien GROSSMANN**

Né en 1983 à Metz, vit et travaille à Rotterdam  
juliengrossmann@gmail.com  
www.juliengrossmann.com

**p. 120**

**Germain HAMEL**

Né en 1986 à Paris, vit et travaille à Paris  
g.hamel@outlook.com

**p. 122**

**Gaëtan HENRIOUX**

Né en 1984 à Nîmes, vit et travaille à Paris  
gaetan.henrioux@me.com  
www.gaetanhenrioux.com

---

**p. 124**

**Thomas JAMES**

Né en 1983 à Le Havre, vit et travaille à Paris  
tomjames@hotmail.fr  
www.thmsjms.com

**p. 126**

**Romain JUAN**

Né en 1984 à Beaumont Sur Oise, vit et travaille à Bagneaux Sur Loing  
romain.juan5@gmail.com

**p. 128**

**Florence JUNG**

Née en 1986 à Sarreguemines, vit et travaille à Zurich  
jung.florence@gmail.com  
www.florencejung.com

**p. 130**

**Mohamed KAHOUADJI**

Né en 1979 à Alger, vit et travaille à Saint-Nazaire  
maxillaire@gmail.com  
www.thugsandprincess.com  
www.mohamedkahouadji.com

**p. 132**

**Jean-Benoit LALLEMANT**

Né en 1981 à Melun, vit et travaille à Rennes  
contact@jeanbenoitlallemant.com  
www.jeanbenoitlallemant.com  
http://ddab.org/fr/oeuvres/Lallemant

**p. 134**

**Alban LÉCUYER**

Né en 1977 à Paris, vit et travaille à Nantes et Paris  
albanlecuyer@hotmail.fr  
http://albanlecuyer.weebly.com

**p. 136**

**François MACHADO**

Né en 1979 à Béziers, vit et travaille à Poilhes  
atelier@francoismachado.com  
www.francoismachado.com

**p. 138**

**Olivier MAGNIER**

Né en 1981 à Nogent Sur Marne, vit et travaille à Nantes  
olivier.magnier@hotmail.fr  
www.oliviermagnier.com

**p. 140**

**Emo de MEDEIROS**

Né à Paris, vit et travaille à Paris et Cotonou  
emo@emodemedeiros.net  
www.emodemedeiros.net

**p. 142**

**Raphael MOREIRA GONÇALVES**

Né en 1988 à Lyon, vit et travaille à Lyon  
r\_mg@live.fr  
www.rafaelmoreiragoncalves.com

**p. 144**

**Roman MORICEAU**

Né en 1976 à Angers, vit et travaille entre Berlin et Paris  
to.contact.roman@gmail.com  
www.romanmoriceau.com

**p. 146**

**Grégoire MOTTE**

Né en 1976 à Lille, vit et travaille à Bruxelles  
motte.g@gmail.com  
www.gregoiremotte.com

**p. 148**

**Jean-Pierre NADAU**

Né en 1963 à Melun, vit et travaille à Morillon  
jean-pierre.nadau632@orange.fr

**p. 150**

**Charles NEUBACH**

Né en 1986 à Paris, vit et travaille à Berlin  
contact@charlesneubach.eu  
http://charlesneubach.eu

**p. 152**

**NØNE FUTBOL CLUB**

Collectif fondé en 2000 à Paris, vivent et travaillent à Paris  
contact@nonefutbolclub.com  
www.nonefutbolclub.com

**p. 154**

**Camila OLIVEIRA FAIRCLOUGH**

Née en 1979 à Paris, vit et travaille à Paris  
c.o.fairclough@gmail.com  
www.camila-oliveira-fairclough.info

**p. 156**

**Ido PARK**

Né en 1983 à Daejeon, vit et travaille à Strasbourg  
ps\_yani@hotmail.com

**p. 158**

**Yannis PEREZ**

Né en 1984 à Aubenas, vit et travaille à Paris  
yannis.perez@hotmail.fr

**p. 160**

**Batiste PERRON**

Né en 1990 à Paris, vit et travaille à Paris  
batisteperron@gmail.com  
http://batisteperron.daportfolio.com

**p. 162**

**Jérémy PININGRE**

Né en 1984 à Paris, vit et travaille à Paris  
piningrestudio@gmail.com

**p. 164**

**Justine PLUVINAGE**

Née en 1983 à Roubaix, vit et travaille à Lille  
justine.pluvinage@gmail.com  
www.justinepluvinage.com

**p. 166**

**Antoine RENARD**

Né en 1984 à Paris, vit et travaille à Berlin  
renard119@gmail.com  
www.antoinerenard.net

**p. 168**

**Jean-Joseph RENUCCI**

Né en 1971 à Ajaccio, vit et travaille à Ajaccio  
contact@jeanjoephrenucci.net  
www.jeanjoephrenucci.net

**p. 170**

**Jean-François SCHRAMME**

Né en 1971 à Dunkerque, vit et travaille à Roubaix  
jfschramme@gmail.com  
www.jeanfrancoisschramme.com

**p. 172**

**Amélie SCOTTA**

Née en 1983 à Nantes, vit et travaille à Paris  
scottaa@hotmail.fr  
www.scottaa.fr/amelie

**p. 174**

**Pierre SEINTURIER**

Né en 1988 à Paris, vit et travaille à Paris  
pierreseinturier@gmail.com  
www.pierreseinturier.com

**p. 176**

**Nicolas THIEBAULT-PIKOR**

Né en 1980 à Troyes, vit et travaille à Troyes  
nicolas@oasp.fr  
www.oasp.fr/experiments/  
www.nicolasthiebaultpikor.fr

**p. 178**

**Ana VEGA**

Née en 1987, vit et travaille à Paris  
ana.vega@free.fr  
http://ana-vega.tumblr.com

**p. 180**

**Président VERTUT**

Né en 1978 à Bourg-en-Bresse, vit et travaille à Genève  
president@vertut.com  
www.vertut.com

**p. 182**

**Laurent VIOLEAU**

Né en 1970 à Poitiers, vit et travaille à Poitiers  
lvioleau@wanadoo.fr

**p. 184**

**Romin WALTER**

Né en 1987 à Bad Cannstatt, vit et travaille à Berlin  
romin.walter@googlemail.com  
www.rominwalter.de

**p. 186**

**Edouard WOLTON**

Né en 1986 à Paris, vit et travaille à Paris  
edouard.wolton@gmail.com  
www.edouardwolton.com

**p. 188**

**Aline ZALKO**

Née en 1980 à Paris, vit et travaille à Paris  
aline.zalko@gmail.com  
www.alinezalko.com

**p. 190**

**Marie ZAWIEJA**

Née en 1972 à Gardanne, vit et travaille à Toulouse  
m.zawieja1@yahoo.fr

**Catalogue édité à l'occasion du 58<sup>e</sup> Salon de Montrouge**  
Catalogue published on the occasion of the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge



Le Beffroi  
2, place Emile Cresp,  
92120 Montrouge

[www.salondemontrouge.fr](http://www.salondemontrouge.fr)

**Jean-Loup Metton**

Maire de Montrouge / Mayor of Montrouge  
Vice président du Conseil Général des Hauts-de-Seine  
Vice-President of the Conseil Général of the Hauts-de-Seine

**Alexandra Favre**

Premier maire-adjoint / First Assistant Mayor  
Déléguée aux Affaires culturelles / Responsible for Cultural Affairs  
Ville de Montrouge / City of Montrouge

**François Benoit**

Directeur des Affaires culturelles / Director of Cultural Affairs

**Andrea Ponsini**

Responsable des expositions / Responsible for exhibitions

**Dahlia Sicsic**

Assistante au commissariat artistique / Assistant to the artistic commission  
Chargée de production / Production Manager

**Lucie Balavoine**

Assistante / Assistant

**Direction de la Communication / Communication Department**

**Stéphane Corréard**

Commissaire artistique du Salon / Curator of the Salon

**matali crasset**

Scénographie & signalétique / Exhibition design and labelling

**Gaël Charbau**

Coordination du collège critique / Critic Committee coordinator  
Direction éditoriale / Editor

**Olivia de Smedt**

Assistante édition & collège critique  
Editorial assistant and Critic Committee

**Nicolas Profit**

Mise en page / Design

**Jane MacAvock**

Traductions / Translations

**Domitille Chaudieu**

Relectures / Proofreading

Structure associée: **ANdÉA**

**ANdÉA | Association nationale des écoles supérieures d'art**

L'ANdÉA reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Générale de la Création Artistique, et bénéficie du mécénat des sociétés Le Géant des Beaux-Arts et Canson, partenaire papier des écoles supérieures d'art.

The ANdÉA is supported by the Ministry for Culture and Communication – General Directorate for Artistic Creation and benefits from the support of Le Géant des Beaux-Arts and Canson.

**Jury du 58<sup>e</sup> Salon / Jury of the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge**

Présidente / President: **Bice Curiger**

**Pierre Cornette de Saint Cyr**

Commissaire-priseur, Étude Cornette de Saint Cyr, Paris  
Auctioneer, Étude Cornette de Saint Cyr, Paris

**matali crasset**, Designer

**Estelle Francès**

co-fondatrice de la Fondation FRANCÈS  
co-founder of the Fondation FRANCÈS

**Germaine de Liencourt**

Présidente d'honneur, Le Plateau: FRAC Ile-de-France, Paris  
Honorary President, Le Plateau: FRAC Ile-de-France, Paris

**Jean de Loisy**

Président du Palais de Tokyo  
President of the Palais de Tokyo

**Théo Mercier**

artiste et Invité d'honneur  
artist and Guest of honour

**Georges-Philippe Vallois**

Président du Comité professionnel des galeries d'art  
President of the Comité professionnel des galeries d'art

**Collège critique du 58<sup>e</sup> Salon**

Critic Committee of the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge

**Sandra Adam-Couralet**

**Damien Airault**

**Augustin Besnier**

**Elisabeth Couturier**

**Christophe Donner**

**Julien Fonsacq**

**Etienne Gatti**

**Sébastien Gokalp**

**Laetitia Paviani**

**Julie Portier**

**Alexandre Quoi**

**Nicolas Rosette**

**Olga Rozenblum**

**Eric Suchère**

**Romain Torri**

**Mathilde Villeneuve**



Le Salon de Montrouge est organisé depuis 1955 par la Ville de Montrouge.  
The Salon de Montrouge has been organized since 1955 by the City of Montrouge.

© Ville de Montrouge, les auteurs.  
© Ville de Montrouge, the authors.

Tous droits de reproduction interdits.  
All reproduction rights reserved.

Imprimé par Ecoprint, France – Mai 2013.  
Printed by Ecoprint, France – May 2013.

#### Partenaires institutionnels



#### Partenaires privés



#### Partenaires médias



#### Partenaires de projets artistiques

