



revue d'art contemporain
trimestrielle et gratuite
HIVER 2006 / 07

N° 40



Gábor ÖSZ

19 JANVIER – 3 MARS 2007



© Gábor Ösz, *Space Monochrome Room A1*, 2006. Photographie numérique, contrecollage sur Dibond



THE ARMORY SHOW

Pier 94, New York, NY, USA
22-26 février 2007

The Armory Show
The International Fair of New Art

Galerie Loevenbruck

40 rue de Seine, 2 rue de l'Echaudé 75006 Paris, France
T. + 33 1 53 10 85 68 / F. + 33 1 53 10 89 72
contact@loevenbruck.com / www.loevenbruck.com

Robert DEVRIENDT

9 MARS – 28 AVRIL 2007



SÉQUENCE, 2006, 3 huile sur toiles ; 6 x 8,7 cm - 5 x 5,8 cm - 4,8 x 6,7 cm. Collection privée, Paris.

8 STATEMENT

Abraham Poincheval et Laurent Tixador,
Usushai'a : c'est arrivé près de chez vous
par Claire Staebler

12 GUEST

John M Armleder,
Top of the Pops,
par Étienne Bernard

16 ITV

Interview de Bruno Serralongue
Alter-images d'un self-media
par Pascal Beausse

20 GUEST

Delphine Coindet,
Hypothèse/Synthèse : vivre dans un monde de formes génériques
par Jill Gasparina

24 KURATORS

Interview de Paul Pfeiffer et Anthony Huberman
sur *Grey Flags/Drapeaux gris* au capc, Bordeaux
par Judicaël Lavrador

28 Si A = B, en art comme en sciences, alors vers

quels mondes allons-nous ?
par Claire Jacquet

33 GUEST

Ultralab™, *Ultralab Warriors*,
par Sandy Amerio

38 2MANYBOOK1

40 REVIEWS

→ Wilfrid Almendra au Frac Aquitaine, Bordeaux et à *Zones arides*,
au Lieu unique, Nantes et à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris
→ Guy de Cointet au Crac, Sète
→ Allan Ruppersberg à l'IAC, Villeurbanne
→ Pierre Joseph au Frac Poitou-Charentes, Angoulême
→ Olivier Nottellet à La Galerie, Noisy-le-Sec
→ Roman Signer au Centre culturel suisse, Paris
→ Gitte Schäfer au Frac Bourgogne, Dijon
→ *Terminator* à 40mcube / Le Château, Rennes
→ *Cneai x Gravelines...* au musée du Dessin et de l'Estampe
originale de Gravelines
→ *L'Égosystème*, La Station au Confort moderne, Poitiers
→ *Art Grandeur Nature : Mutations urbaines*, à Aubervilliers
et au Blanc-Mesnil
→ Rachel Feinstein au Consortium, Dijon
→ Vincent Beaurin au Crédac, Ivry-sur-Seine
→ *Printemps de septembre* à Toulouse

50 IPS

→ *Strip Poker* de Christophe Ruckhäberle par Judicaël Lavrador

En couverture :
JOHN M ARMLEDER
Zakk Wyde. I, 2004. Détail.
Acrylique sur toile et guitare électrique.
Courtesy Galerie Andrea Caratsch, Zürich. ©Mamco, Genève.
Photo I. Kalkkinen, Genève

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION/

RÉDACTEUR EN CHEF :

Patrice Joly

COORDINATION DE LA RÉDACTION :

Mai Tran

RÉDACTEURS :

Isabelle Alfonsi, Sandy Amerio, Pascal Beausse,

Étienne Bernard, Jérôme Diacre, Jill Gasparina,

Yoann Gourmel, Claire Jacquet,

Patrice Joly, Daria Joubert, Aude Launay,

Judicaël Lavrador, Anaël Pigeat, Claire Staebler

ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO :

Anthony Huberman, Paul Pfeiffer, Bruno Serralongue

DESIGN GRAPHIQUE :

Yann Rondeau

TYPOGRAPHIE ORIGINALE :

regular de Nik Thönen

IMPRESSION :

Imprimerie de Champagne

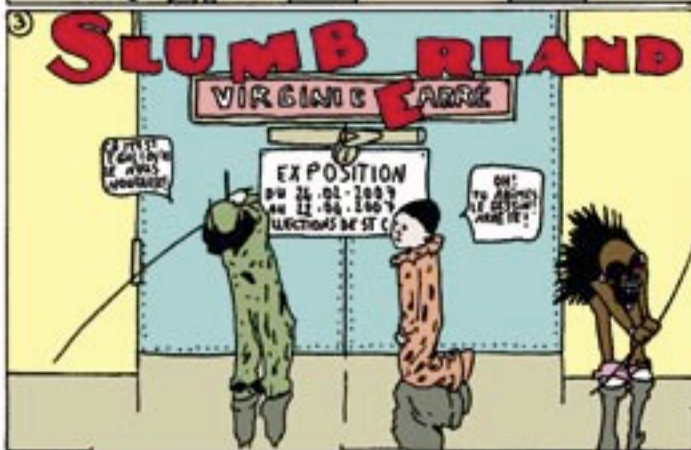
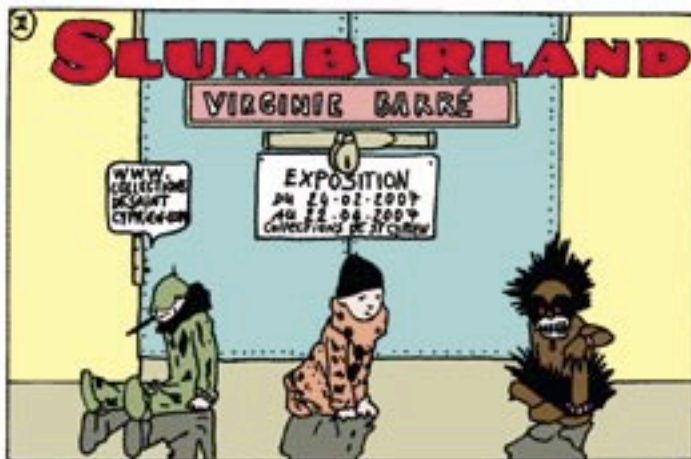
REMERCIEMENTS :

Nicolas Chiffolleau, Yo Meunier

02 N°40, hiver 2006-07, trimestriel,
gratuit, édité par l'association Zoo Galerie,
4 rue de la distillerie 44000 Nantes.

t/f 02 40 35 41 55. patricejoly@wanadoo.fr / www.zerodeux.fr
Zoo Galerie bénéficie du soutien de la Ville de Nantes.

02 N°40



SLUMBERLAND

VIRGINIE BARRÉ

EXPOSITION
DU 24-02-2007
AU 22-04-2007
COLLECTIONS DE SAINT CYRILE

Enlève ton masque

Audrey Nervi

3 - 24 février

vernissage le samedi 3 février

Op-Ed-World

Swetlana Heger, No Image Available,

Hugo Pernet, Hugo Schuwer-Boss,

Anne-Sophie Terrillon, Blair Thurman,

Kelley Walker...

curator : Vincent Pécoil

10 mars - 7 avril

vernissage le samedi 10 mars

galerie frank elbaz.

7 rue Saint-Claude 75003 Paris France
T +33 (0)1 48 87 50 04 F +33 (0)1 48 87 52 93
www.galeriefrankelbaz.com · info@galeriefrankelbaz.com

[...] Inscrivant sa démarche dans le contexte de la ville et ses habitants, Ariel Orozco se range parmi les artistes capables de créer des œuvres complexes et dérangeantes avec trois fois rien. Son travail, à forte composante politique et sociale, privilégie la forme de l'« action » physique méthodiquement enregistrée dans une série de photographies. Cette économie de moyens jette un éclairage insolite sur la logique des actes quotidiens et leur beauté ou inutilité présumée. [...]

Chris Sharp



ARIEL OROZCO

27 JANVIER – 10 MARS 2007
CATALOGUE, TEXTE DE CHRIS SHARP

SUZANNE TARASIEVE PARIS

171 RUE DU CHEVALERET F-75013 PARIS
T +33 1 45 86 02 02 F +33 1 45 86 02 03 M +33 6 11 01 10 79
INFO@SUZANNE-TARASIEVE.COM WWW.SUZANNE-TARASIEVE.COM



GALERIE
CHEZ
VALENTIN

Georges Henry Longly & Rupert Norfolk
20/01/2007-24/02/2007
Joe Scanlan
03/03/2007-07/04/2007

9, rue Saint-Gilles 75003 Paris
tel: 01 48 87 42 55
www.galeriechezvalentin.com

ABRAHAM POINCHEVAL ET LAURENT TIXADOR

Total Symbiose 3, septembre 2006.

10 jours en «camp d'altitude» au sommet du Seacloud Hotel à Busan, Corée.

Courtesy Galerie In Situ et isthme éditions.

JSHUAIA : C'EST ARRIVÉ, PRES DE CHEZ VOUS!

VENDREDI 15 SEPTEMBRE 2006. Alors que le typhon Shanshan fait rage sur la ville portuaire de Busan en Corée, Abraham Poincheval et Laurent Tixador, perchés sur le toit d'un immeuble de trente étages, allongés dans leurs tentes à l'abri des trombes d'eau sont hilares après avoir fini la bouteille de *dongdongju*. Nos deux héros semblent tout de même suffisamment lucides pour se rendre compte que les tentes spéciales montagne ne sont pas d'une grande étanchéité face au déluge tropical...

Mais que font-ils ? Qu'est-ce qui a bien pu pousser ces deux jeunes Français à se retrouver dans les conditions d'une expédition de montagne au sommet d'un hôtel coréen face à la mer du Japon ? Quel type d'expérience sont-ils en train de tenter ?

Originaires de Marseille et de Nantes, Abraham Poincheval et Laurent Tixador n'en sont pas à leur coup d'essai. Parmi leurs projets récents, les deux acolytes ont traversé la France à pied, de Nantes à Caen, puis de Caen à Metz, en ligne droite, avec une boussole. Ils ont vécu en complète autarcie au milieu d'une pâture pendant un mois à la façon des esquimaux en utilisant les ressources environnantes, ou encore navigué de Saint-Nazaire à Fiac à la rame via l'Océan Atlantique, la Garonne, le Canal du Midi et le Tarn. Ni vraiment marins expérimentés, sportifs de haut niveau, randonneurs avertis ou ethnologues reconnus, ils sont aussi devenus tout cela à la fois. Plusieurs principes viennent régir leurs périples : ne jamais être spécialistes de ce qu'ils cherchent à expérimenter, privilégier toujours des espaces à la marge comme cadre de leurs péripéties, ou encore instaurer un grand écart entre le lieu et l'action (tel que vivre comme des esquimaux en Corrèze ou escalader une montagne invisible dans une ville balnéaire en plein été). Développant à travers chaque projet des stratégies de disparition et d'effacement, leur démarche artistique tend avant tout à défricher de nouveaux territoires à ce jour inexplorés par le monde de l'art.

1^{ER} JOUR : jeudi 7 septembre. Retour à Busan. Après quatre jours intenses de courses à travers la ville, quelques incursions locales au marché de poissons, dans un restaurant de chiens ou encore de *blow fish* - un poisson particulièrement vénéneux qui nécessite une préparation spécifique sous peine de risques mortels - Abraham et Laurent, bien équipés pour leur ascension du Seacloud Hotel, se préparent pour une immersion totale d'une dizaine de jours. L'ascension de ce sommet urbain se fait par l'ascenseur puis se termine par l'escalier de secours menant au toit qui sert également de piste d'atterrissage pour hélicoptère. L'installation du campement se fait assez rapidement avec, entre autres, 2 tentes, 2 sacs de couchage, 1 cantine, 1 réchaud, 1 ligne de sûreté, 10 sacs de sable, 1 ordinateur, 1 valise étanche, 1 caméra, 10 bonbonnes d'eau, 3 boîtes de thé, plusieurs sachets de soupe *ra men* et autres spécialités locales, et enfin 3 bouteilles d'un alcool de riz très doux, le *dongdongju*.

2^E JOUR : vendredi 8 septembre. Soleil, mer calme. Le paysage s'étend à perte de vue depuis ce semblant de toit du monde avec d'un côté, la ville et de l'autre, la mer qui domine et laisse apercevoir les côtes japonaises par temps dégagé. Le ciel est partout, relativement clément au départ, il ne fera que se charger au fur et à mesure de cette épopée immobile, pour devenir noir et menaçant. Tout au long de la journée, le duo s'occupe grâce à de saines activités : footing, broderie, dessin, cerf-volant ou cuisine en poudre...

3^E JOUR : samedi 9 septembre. Soleil, vent faible. Kyong Lee, de la télé coréenne, rejoint nos deux montagnards pour les filmer dans leur campement et tenter de percer le mystère d'un projet qui lui échappe. En guise de réponse à toutes ses questions, Laurent Tixador trouve la solution sous forme de proverbe : « *Si l'âne s'ennuie dans le pré, c'est qu'il ne sait pas voir la fleur qui lui tend son pistil* ».

5^E JOUR : lundi 11 septembre. Soleil et nuages. Levers et couchers avec le soleil. Les journées se déroulent sereinement bercées par la lumière naturelle et l'activité du ciel avec le va-et-vient des hélicoptères. Le directeur de l'hôtel avec son air de *yakuza* vient rendre visite à ces hôtes un peu spéciaux qui lui ont fait découvrir la suite avec la plus belle vue de l'hôtel. Plus tard dans la soirée, Abraham filme un papillon de nuit prisonnier sous sa tente, tout en parlant à travers la toile à Laurent en train de sommeiller.

6^E JOUR : mardi 12 septembre. Nuages. Laurent, équipé d'un télé-objectif, filme les filles qui passent dans la rue ainsi que quelques écolières coréennes en uniforme qui se trempent les pieds dans la mer le jour de la rentrée des classes. Ni script, ni scénario n'organisent ces moments filmés au quotidien, l'idée étant tout simplement de « planter » un décor et de capter ensuite ce qui si passe. L'auto-filmage s'impose comme la meilleure technique pour relater la dimension d'isolement, un des dénominateurs communs aux diverses expériences menées par les deux artistes.

8^E JOUR : jeudi 14 septembre. La nuit, les bruits de la ville et des vagues se mêlent à ceux du vent qui s'engouffrent dans la terrasse du toit de l'immeuble. La ville s'illumine et se dessine en contraste avec l'obscurité de la mer. Manu Park, directeur de la biennale de Busan, rejoint le bivouac et récupère l'ordinateur et le disque dur pour extraire une première version du film qui sera présentée dans quelques jours. Dans l'après-midi, toute l'équipe du Seacloud Hotel arrive en uniforme pour une « photo de famille » sur le toit de l'Hotel.

9^E JOUR : vendredi 15 septembre. Nuages et vent, pluies fortes annoncées pour la soirée. Hésitation de la ville de Busan pour envoyer un hélicoptère en raison du mauvais temps et du typhon qui s'annonce sur Busan après avoir dévasté la partie sud du Japon. Nos deux compères, toujours sans nouvelle de la terre, finissent la bouteille de *dongdongju* en désespoir de cause et s'abritent sous leur tente pour une dernière nuit sans étoile.

10^E JOUR : samedi 16 septembre. Nuages, vent fort, mer agitée à très agitée. Derniers préparatifs et rangement du campement avant un départ en hélicoptère à 16h00 précises pour un voyage prévu de... quatre minutes. L'atterrissage se fait au musée d'Art contemporain de Busan en pleine ouverture officielle de la biennale sous le regard ébahi d'un groupe de curieux. Kyong Lee les attend avec sa caméra. Fidèles à leurs petits rituels, Abraham et Laurent surgissent le jour du vernissage faisant de cette arrivée un « faux événement » et mettant aussi le point final au projet.

À peine remis de leur expérience dans les hauts sommets, le duo a enchaîné dès novembre pour un tour de France à vélo, dans le but de dessiner un cercle parfait sur la carte française. Nouvelle expérience plus endurante, ils renonceront finalement à leurs ambitions à Verdun épuisés par trop de PMU et de camions croisés sur les petites routes nationales. Repoussant toujours plus loin les limites de l'aventure improbable, le grand défi 2007 pour Poincheval et Tixador sera « souterrain ». En effet après *Plus Loin derrière l'horizon*, le projet *Horizon moins 20* consiste à vivre sous terre pendant vingt jours afin de creuser un tunnel à raison d'un mètre par jour et rebouchant la terre au fur et à mesure. Œuvrant une fois de plus dans un souci d'effacement de toute trace d'activité, ce projet anti-spectaculaire parce que totalement invisible, porte en lui un fort potentiel imaginaire et romanesque en référence au célèbre *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne. Mêlant fiction, récit, histoire vécue et expérience réelle, Poincheval et Tixador se préparent activement à relever ce nouveau défi. Ainsi *Horizon moins 20* promet quelques grands moments de frisson et pas seulement à cause de la température...

40mcube
LE CHÂTEAU

30 avenue Sergent Maginot
F-35000 Rennes
+33 (0)2 23 35 06 42
contact@40mcube.org
www.40mcube.org



Nathalie Djurberg, Rodolphe Huguet,
Steven Le Priol, Edouard Levé

12.01.2007 – 03.03.2007

Exposition ouverte du mardi au samedi de 14:00 à 18:00

Avec le soutien du Ministère de la culture et de la communication DRAC
Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil régional de Bretagne, du
Conseil général d'Ille-et-Vilaine.

Galerie de l'Ancien Collège

11 janvier / 7 février 2007

«Mutations des ailes»

ADONIS

poèmes

José Maria SICILIA

peintures

9 février / 4 avril 2007

«Colors, couleurs...»

Bertrand Lavier, Jacques Monory
Olivier Mosset, Bruno Rousselot...

Ecole d'Arts Plastiques

12 rue de la Taupanne

86100 Châtellerault

tel / fax : 05 49 93 03 12

ecole.arts_plastiques@tiscali.fr

du lundi au jeudi

9h - 12 h et 14 h - 17 h 30

le vendredi 17 h

sur rendez-vous le week-end

Entrée libre



LEBART (jeunes & adultes) présente

FLIP BOOKS!

VOTRE POUCE FAIT SON CINÉMA !
DU 20 JANVIER AU 22 AVRIL 2007
RENNES

EXPOSITIONS | RENCONTRES
CINE-CONCERTS | CONCERTS INTERNATIONAL

www.flipbooks2007.com



CAFE MADELEINE 1, RUE TRONCHET 75008 PARIS TEL 01 42 65 21 91



ÉCOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS
GALERIE ÉDOUARD MANET 7 GENNEVILLIERS
« PEYOTL »
ALICE ANDERSON, VÉRONIQUE RIZZO, PIERRE VADI
25 JANVIER 7 10 MARS 2007
Commissariat Patrice Joly

3 place Jean Grandel | 92230 Gennevilliers
tél : 01 40 85 67 40 | embamanet@ville-gennevilliers.fr | www.ville-gennevilliers.fr
Exposition ouverte du mardi au vendredi de 14:00 à 18:30
samedi de 14:00 à 19:00 et sur rendez-vous
La galerie est membre du réseau

STÉPHANE SAUTOUR « TERRAFORMING »
28 MARS 7 26 MAI 2007



John M Armleder est un vrai dandy contemporain. Hyperactif désœuvré, producteur distrait, minutieux désinvolte, génie de l'indécis, intellectuel chic, délicat et gourmet, autant de qualificatifs comportementaux pour tenter de cerner le phénomène Armleder. Touche-à-tout malicieux, en plus de quarante années de carrière, l'artiste s'est tour à tour adonné à la peinture, la sculpture, la composition florale, la photographie, au papier peint ou encore aux néons, tant et si bien qu'il est devenu presque impossible de se repérer dans les méandres de ses vocabulaires. Armleder se sent bien partout, jusque dans l'Histoire de l'art et des formes qu'il aime à revisiter nonchalamment en amateur éclairé. Quelque part entre hommage et irrévérence, l'artiste, en « citationniste », interprète et ironise ses références assumées, de l'expérience du Quattrocento italien au pop art d'Andy Warhol, du constructivisme de Tatline aux aventures du personnage de BD, Spirou. Il aime tout particulièrement invoquer le génie de Picabia, héros moderne à qui il se réfère en permanence et chez qui il captera très tôt son motif électif du pois de couleur, attribut de l'abstraction et signifiant zéro à partir duquel se construit son discours.

John M Armleder se place dans une histoire qu'il aime, revendique et reformule à loisir. L'Histoire de l'art n'est pas un sanctuaire pour lui mais au contraire un vivier de possibles, un générateur de nouvelles expressions et de questionnements dans lesquels la notion de « déjà-vu » devient un argument constitutif de l'œuvre. Et c'est en cela que le travail de l'artiste suisse est résolument post-moderne. Ses formes contemporaines naissent de la convocation de leurs années emblématiques dans l'idée que les choses ont déjà eu lieu et que l'enjeu se place aujourd'hui dans les notions de dépassement et d'interprétation de l'art qui a précédé. Ainsi s'approprie-t-il par exemple le vocabulaire du « color-field » américain en présentant deux monochromes monumentaux réunis par un tapis roulant, zip - référence prosaïque à Barnett Newmann - dynamique ou cinétique comme il aime à le présenter.

Hommage ou démythification de la quintessence moderniste ? Armleder se situe vraisemblablement quelque part entre les deux, dans la mise en perspective du grand art greenbergien avec l'objet manufacturé. C'est ce clin d'œil ironique aux ready-made qui donne naissance aux *furniture-sculptures* (meubles-sculptures) dans les années 1980. Pour les premières d'entre elles, l'artiste avance que l'œuvre d'art ne doit pas forcément être pensée pour un contexte muséal mais davantage pour un décor, le plus souvent domestique. L'idée de départ étant de livrer le tableau qui intégrera le salon du collectionneur, et le canapé qui va avec. L'objet devient alors partie intégrante de l'œuvre et inversement l'œuvre s'impose objet pour former un objet-œuvre, une *furniture-sculpture*. Le meuble choisi fait à la fois office d'environnement et de support d'une création picturale (au même titre qu'une toile et son cadre). Hybride, la *furniture-sculpture*, à mi-chemin entre peinture et sculpture, est une œuvre d'ameublement qui se joue de la vénérée peinture comme Erik Satie de la musique de chambre en son temps. John M Armleder regarde, questionne et expérimente. Le retour

TOP OF THE POPS

permanent aux canons de l'Histoire de l'art procède ainsi de l'idée que rien n'est immuable et que toute création implique sa mise en crise, son amendement et sa poursuite. Il fait du « mille-feuille ». Compilation, digestion et superposition des références se fondent dans une permanente ambivalence intellectuelle entre célébration et blasphème, entre maîtrise et à-peu-près. Le système Armleder s'inscrit ainsi autant dans l'expertise esthétique que dans l'expérimentation technique et intègre le ratage éventuel comme une valeur intrinsèque de la création, un potentiel majeur. La réalisation d'une pièce conjugue systématiquement le hasard à une réflexion érudite qui peut l'entraîner vers les planches botaniques du savant du XIX^e siècle Ernst Haeckel comme vers les caissons lumineux d'un restaurant chinois. Armleder revendique une distance ironique entre ce qui est et ce qui aurait dû être, idéalement. Papiers peints pas toujours bien collés, trajectoires des coulures des toiles redressées sans être vraiment calculées et couleurs fluo d'œuvres à effet optique parfois approximatives, font montre de cette désinvolture acérée.

« Oh ! et puis non » scande un graffiti observé en bas de chez lui. Sa reproduction semble préfacier le parcours de son exposition personnelle présentée actuellement au MAMCO de Genève. L'artiste s'amuse de cette affirmation doublée d'une renonciation qui énonce le propos d'intention globale de l'exposition sans en être le titre. Rien n'est définitif, tout peut être remis en cause à tout moment. Adeptes du culte du « par défaut » ou « ingénieur des approximations » comme le directeur du MAMCO, Christian Bernard aime à le qualifier, Armleder incarne l'esthétique et la magnification de l'indécis maîtrisé et assumé, de la marge d'erreur d'où tout peut émerger. « Oh ! et puis c'est bien comme ça » !

Et son exposition de déployer une nébuleuse artistique riche de quatre décennies de créations si difficiles à cerner ou à qualifier, convoquant tous les superlatifs sans jamais leur céder. Pas de périodes ni de tendances dans cet heureux capharnaüm



JOHN M ARMLEDER
Zakk Wylde. I. 2004.
Acrylique sur toile et guitare électrique.
Courtesy Galerie Andrea Caratsch, Zürich. ©Mamco, Genève.
Photo I. Kalkkinen, Genève



JOHN M ARMLEDER
Everything. 2006.
Courtesy Galerie Andrea Caratsch, Zürich.
©Mamco, Genève. Photo I. Kalkkinen, Genève

qui ne se veut pas rétrospectif, seulement la démonstration du travail polymorphe de si nombreux Armleder possibles, sans tenter l'attendu déroulé thématique ou chronologique. L'accrochage est une présentation de l'œuvre dont le panorama confondrait l'amplitude et l'espace du musée dans une réflexion initiée de longue date sur la complexité des relations qu'une pièce peut entretenir avec différents milieux, que les principes scénographiques multiples et protéiformes prolongent, à l'image de l'œuvre.

La visite est une flânerie à travers plusieurs argumentaires de monstration, du traditionnel et froid *display* de collection à l'étalage magistral et résolument pop à tendance baroque. Toute tentative de qualification exhaustive est vaine, mais les métaphores sont légions, trouvant un épanouissement gourmand dans le registre culinaire. John M Armleder concocte une exposition « mayonnaise » dont l'enjeu serait de provoquer une émulsion en mélangeant les genres, un « porridge », masse informe « qui contient tout un tas de vertus que l'on a du mal à distinguer entre elles » ou encore un « mille-feuille » qui charpente le principe de superposition des œuvres et des scénographies. Il s'agit en tous les cas de contagion des genres et des espèces. Au début du parcours, l'accrochage se veut rigoureusement muséal réunissant une multitude d'écritures et de vocabulaires formels. Salle après salle se dessine le group show d'un seul. La démonstration scénographique va *crescendo*, psychédélique d'abord lorsque des toiles optiques surjouent l'hypnose, plaquées sur des peintures murales fluorescentes. Exotique ensuite lorsque l'artiste nous plonge dans une étonnante jungle habitée d'animaux naturalisés, pour finir par l'explosion pop d'un feu d'artifice de néons multicolores et de guirlandes de Noël. À œuvre polymorphe, accrochage polymorphe ! Cette expérience serait-elle une ultime création, matérialisation d'un hommage ou d'une référence (irrévérencieuse et désinvolte, *as usual*) à sa propre production ? On est en droit de se poser la question comme il est fondé de penser qu'à l'heure du débat sur le curateur-auteur et le curateur-artiste, cette exposition serait prétexte à l'expérience même de l'exposition. D'un point de vue scénographique tout d'abord, différentes ambiances et rythmes se superposent et se complètent dans un enchaînement frénétique de vides, de pleins et de vides-pleins. Chaque salle doit permettre d'oublier la précédente comme si l'oubli devenait valeur régénératrice de la présentation. *Amor vacui, horror vacui!* comme dit le titre de cette plongée genevoise.

L'absence délibérée de cohérence chronologique comme principe conducteur propulse le visiteur dans une heureuse cacophonie visuelle aux franges du trop-plein où chaque œuvre s'emploie à la polyphonie. Mais l'exercice est également pensé dans une optique curatoriale. Comme un conservateur appréhende l'œuvre entière d'un artiste, en toute distance scientifique ou plaisir manipulateur, John M Armleder s'invente commissaire de sa propre monographie et déploie dans l'espace ses multiples facettes. Le parti pris procède du regard d'un auteur sur sa carrière artistique extrêmement prolifique marquant plusieurs générations dans une ambivalente introspection/rétrospection.

En archéologue, il fouille son œuvre. En curateur, il l'expose. En artiste, il la réinvente une fois de plus en la confrontant à elle-même. Bien loin de la célébration, *Amor vacui, horror vacui* est une nouvelle homélie de ce pape smart sans goût pour le potentat, dont le pontificat inextinguible éblouit et stimule toute une jeune génération d'artistes.

→ Exposition *Amor vacui, horror vacui*, John M Armleder, septième et dernier épisode du cycle d'exposition *Mille et trois plateaux*, au Mamco, Genève, du 18 octobre 2006 au 21 janvier 2007.

BRUNO SERRALONGUE
Contrôle d'identité, 2005.
Ilfochrome Classic, passe-partout,
cadre et verre. 67 x 77 cm (image 40 x 50 cm). Courtesy Air de Paris.



ALTER- IMAGES D'UN SELF- MEDIA



→ Cet entretien a été initialement publié dans *W-Art*, n° 8, Porto, 2006.

→ Bruno Serralongue, exposition personnelle *Backdraft*, Centre de la photographie, Genève, du 1^{er} février au 1^{er} avril 2007.

→ Exposition collective *Nice to Meet You*, au Mamac, à Nice, du 10 mars au 13 juin 2007.

Pascal Beausse. Les protocoles et stratégies développés comme modes opératoires de ton travail te placent-ils dans une reprise de certains des paramètres de l'art conceptuel ?

Bruno Serralongue. Pour moi, la photographie n'est pas première. Elle est médiatisée. Elle arrive en second, après une réflexion, après la mise en place d'un cadre opératoire et de règles. Ma pratique est donc effectivement liée à l'art conceptuel.

Peut-on dire que ton travail relève de la catégorie du « Photographique », au sens où Rosalind Krauss le définit comme résultant d'une convergence entre art et photographie, plutôt que d'une photographie se pensant comme un champ spécifique et relativement autonome ?

Oui. Dès le départ, je me suis positionné comme un artiste dans le champ de la création contemporaine. Il fallait ouvrir ma photographie aux autres champs du contemporain. Je ne suis pas partisan d'une autonomie de la photographie, même si je travaille sur ses principes en abordant l'image de presse. Mais en déplaçant son lieu d'inscription et de monstration, je souhaite faire en sorte que de nouvelles questions soient posées.

Dans ton premier travail, la série *Faits divers* (1993-1995), un texte apparaissait sous l'image.

Pour cette série, j'ai pris pour point de départ la rubrique des faits divers publiée dans *Nice-Matin*, le journal local de la ville où je vivais et étudiais à ce moment-là. Je lisais quotidiennement cette rubrique, en pratiquant une mise à distance du choix du sujet de mes images. J'ai défini un mode de travail, et le sujet en découlait. Je recherchais le lieu où s'était déroulé le fait divers, en essayant d'être le plus précis. Mais par le décalage temporel entre l'événement et sa publication, il n'y avait plus aucune trace. L'image montrait finalement un paysage urbain. C'était comme un tour guidé de la ville de Nice, à travers ses faits divers. Un texte était sérigraphié sous l'image : c'était un résumé de l'article publié dans le journal, qui réapparaissait là comme une légende, très factuelle. Le texte ramenait une réalité à l'image, qui était dépourvue de toute signification. L'image n'est pas suffisamment forte en elle-même pour signifier.

Tu expérimentais ainsi de manière comparative les temporalités du travail médiatique et de l'activité artistique, qui manifestement ne sont pas les mêmes. Et tu faisais également l'expérience en grandeur nature de cette règle de base pour la production de l'information, qui consiste à articuler texte et image, en déplaçant les enjeux de ce montage. Ces derniers temps, tu es revenu à ce type de montage, de façon plus complexe, avec les formes du livre, du leporello, ou du dazibao. Comment manipules-tu le texte ?

C'est lié à deux aspects : tout d'abord, grâce au numérique il y a une possibilité technique nouvelle de réintégrer très facilement du texte à l'image. Par ailleurs, cette nécessité est liée aux événements que j'ai abordés, dont l'objet principal était de ratifier des textes. Je pense notamment au Sommet Mondial sur la Société de l'Information (World Summit on the Information Society - WSIS), qui s'est tenu à Genève puis à Tunis, et où je suis allé faire des photographies. Ce qui m'intéressait dans ces événements, c'était la mise en scène particulière de ces sommets de l'ONU, très protocolaires, mais éga-

lement leur enjeu. Selon la règle que j'ai édictée, ces photographies sont toutes tirées en 128 x 156 cm, c'est-à-dire le format maximal d'une feuille de papier cibachrome en largeur. Mais il me fallait aussi trouver une autre forme, parce que la photographie ne me semblait plus suffisante pour rendre compte de ces événements. J'ai fait donc retour au texte; un texte particulier puisque je n'ai rien écrit, tant pour le travail sur la Corée, avec le livre *Rapport de forces* (2004), que pour le travail sur le sommet sur la société de l'information, avec le livre *Spillovers* (2004). Il s'agit d'un montage de textes. C'est une vraie narration, mais réalisée à partir d'extraits de textes provenant de différentes sources - des textes officiels, des articles de presse, des textes des organisations non-gouvernementales. Ce montage textuel est autonome par rapport à la photographie. Texte et image peuvent être abordés séparément. J'ai voulu les mélanger pour créer des complexités supplémentaires. C'est bien la nature particulière de ces événements qui m'a amené à faire appel à nouveau au texte.

Il y a une forme d'impersonnalité volontaire dans ces travaux. C'est là où réside le paradoxe efficace qui fonde l'originalité de ton style, résultant de la mise en œuvre d'une neutralité de l'image, qui participe a priori d'un retrait de la subjectivité de l'auteur.

Je travaille avec une chambre photographique de grand format, qui donne des négatifs de 10 x 12 cm. Ce qui m'importe le plus quand je fais des photos, c'est la question du point de vue et de la distance. Quelle distance adopter face à un événement ? Chaque photographe apporte une réponse très différente. Les journalistes vont chercher à être le plus proche possible de l'événement, soit par l'emploi du zoom soit en collant au plus près de la personnalité photographiée, quitte à se bousculer. Pour ma part, avec l'utilisation de cet outil différent qu'est la chambre photographique, il y a nécessairement une plus grande distance. Mais c'est une distance qui varie. C'est difficile : il n'y a pas une distance juste, mais il faut la trouver, la déterminer en fonction de ce que l'on veut représenter. La distance qui est la mienne, c'est peut-être effectivement celle du repli du photographe, de la perte d'une subjectivité. Cela donne des images qui pourraient presque être sans auteur. Ce qui est faux bien sûr. Il n'y a pas d'objectivité, tout est calculé. Le positionnement d'un photographe par rapport à un événement relève d'une stratégie consciente. Dans la photographie documentaire, il y a cette idée de régler la distance, qui fait qu'on voit ni trop, ni trop peu. Il faut trouver une distance où la personne ou l'événement photographié « parle ».

Et dans cette recherche de la distance juste, tu trouves sans doute ce qui noue indéfectiblement éthique et esthétique pour un artiste. Quel est ton rapport à la nature de ces événements ? Tous ne sont pas politiques, puisque certains relèvent du spectaculaire. Mais nombreux sont ceux qui relèvent de l'alter-mondialisme. Quel rapport entretiens-tu avec ce mouvement ?

J'essaie de travailler sur des événements qui ont un enjeu global. Comment mettre en forme un événement qui entraîne la présence de milliers de personnes ? Sur un plan politique, c'est la question du futur qui m'intéresse. Le choix de mes sujets se fait sur un potentiel, sur les enjeux que ces sommets mettent en place pour l'avenir.



BRUNO SERRALONGUE,
Groupe (brigade cynophile de la police basque), 2005.
Ilfochrome Classic, passe-partout,
cadre et verre. 67 x 77 cm (image 40 x 50 cm).
Courtesy Air de Paris.



BRUNO SERRALONGUE,
Recherche de drogues, 2005.
Ilfochrome Classic, passe-partout,
cadre et verre. 67 x 77 cm (image 40 x 50 cm).
Courtesy Air de Paris.



BRUNO SERRALONGUE
Exercice d'obéissance, 2005.
Ilfochrome Classic, passe-partout,
cadre et verre. 67 x 77 cm (image 40 x 50 cm).
Courtesy Air de Paris.

DELPHINE COINDET,
Chérie-Chérie, 2006.
Tubes en aluminium laqués, mousse polyéthylène, plastique laqué, inox
poli, miroir. 400 x 300 x 180 cm. Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris /
Galerie Evergreene, Genève. Collection Frac basse-Normandie, Caen.
Photo Marc Damage



HYPOTHÈSE / SYNTHÈSE

Cascades amazoniennes, plages de sable blanc avec palmier, paysages naturels avec reflets de sapins sur lac alpin, adorable sous-bois, vue aérienne de glaciers immaculés : les chromos qui servent de toiles aux tentes de *Campement* offrent une entrée curieuse dans l'œuvre de Delphine Coindet. Placées en ouverture du dernier catalogue de l'artiste, juste après cette énigmatique couverture qui se révèle, en fait, être un coucher de soleil vu depuis son atelier, ces images dressent le portrait d'une artiste sentimentale⁽¹⁾. Dans le même ton, la sculpture éclatée *Chérie Chérie* (présentée pour la première fois à l'automne 2006 au Frac Basse-Normandie), est une *cover* de *Early One Morning* de Anthony Caro (1962). Mais Coindet a choisi d'utiliser des matières plus molles (la mousse), et des couleurs plus douces (rose, orange, vert, jaune, bleu) que celles de la pièce originale de Sir Caro, monochrome, entièrement rouge et en acier. Les œuvres de Delphine Coindet seraient-elles *girly*?

Pas vraiment. Les deux grosses cerises de *Chérie Chérie* disent ce qu'elles ont à dire. Elles sont bien évidemment une référence inversée, *sweet*, aux deux courbes imposantes et viriles de *Clara Clara* de Richard Serra. Mais on ne peut pas ignorer leur dimension narquoise : que l'on puisse penser ne serait-ce qu'une seconde à d'énormes confiseries chocolatées Mon Chéri en voyant la pièce montre bien qu'on est loin de toute forme de *statement* : face aux œuvres de Delphine Coindet, l'hypothèse d'un minimalisme féminin, ou plutôt d'un minimalisme féminisé est à exclure. Ses œuvres n'ont rien de mignon et si elles sont sentimentales, c'est comme par accident. En revanche, la séduction tourne à plein régime, mais on aurait beaucoup de mal à n'associer cette séduction bien réelle qu'au domaine un peu vague et stéréotypé qu'on regroupe généralement sous le terme de « féminin ».

MODES, MOODS ET TURNOVER

Pour Delphine Coindet, chaque exposition doit reposer sur une « *trame romancée* »⁽²⁾. Elle est l'occasion d'explorer un registre, une histoire, belle ou pas belle. Quelques exemples. Au Frac Basse-Normandie, c'est la dimension « *anxiogène* »⁽³⁾ qui prévaut. Avec la colonne noire sur moquette violette de *Rock Hard*, ce serait une forme de sentimentalisme gothique, proche de celui de certains personnages flaubertiens, et pourquoi pas de ce *Cœur simple* de Félicité. Dans *Open for Play*, l'espace, saturé de signes de féminité (boa violet, structure dorée, voilages à la connotation érotique évidente) renvoyait aux charmes du cabaret. Avec *Ce Monde-là* chez Michel Rein (2003), il s'agissait plutôt d'une humeur un peu sèche, violente, qui supprimait tout artifice de scénographie pour montrer uniquement des œuvres indépendantes. Si les œuvres de Delphine Coindet peuvent sembler féminines, donc, c'est parce qu'elle s'amuse avec les signes traditionnels de la féminité, comme elle peut jouer avec une série d'autres signes, par goût, ou par envie, par exemple l'histoire de la sculpture, ou le motif du paysage. Le fonctionnement de *La Belle Hypothèse*⁽⁴⁾ repose d'ailleurs sur ce principe

de changement d'humeur, version paysagère : la lumière qui éclaire ce nymphéa monstrueux (factice, surdimensionné et en acier) passe par toutes les gammes de l'arc-en-ciel. Les étapes successives qu'elle a traversées dans son rapport à l'espace montrent ce même goût de la variation. À Delme, en 2003, pour *New Barocco*, elle s'intéresse à la dimension environnementale et contextuelle de l'œuvre, recréant tout un univers ouaté et excentrique au sein de La Synagogue. Un moment plus tard, c'est la question de l'autonomie de l'œuvre qui prévaut. Delphine Coindet livre alors cette scénographie à la fois plate et choquante chez Michel Rein : « *Les sculptures étaient pensées et montrées comme des produits* », explique-t-elle. Prenant la métaphore mallarméenne du « bibelot » au sérieux, elle pose cinq objets, sans essayer de faire exposition, manière frontale de renvoyer l'œuvre d'art à sa dimension commerciale et le formalisme à son impureté fondamentale. Les œuvres de Delphine Coindet jouent donc un jeu permanent avec l'histoire des motifs, des formes et de la scénographie et son rapport aux signes du féminin est symptomatique, rien de plus, de son rapport au monde : ouvert, ludique, changeant.

SÉDUCTION

Ce goût pour le changement, la « mode » au sens baudelairien, est une technique de séduction parmi d'autres : réactualiser pour plaire. Mais la séduction exercée par les œuvres de Coindet est aussi formelle. Les photos de ses expositions renvoient l'image d'œuvres parfaites, des formes précises, gourmandes et colorées. S'il y a pourtant une dimension que les photographies d'œuvres d'art et/ou d'expositions ne peuvent pas rendre, c'est bien le fini des pièces, spécialement pour les œuvres en 3D. Peut-on déceler la trace du moulage ? Quelle est la luminosité réelle du plâtre, de la résine, du bois, du PVC ?

Les pièces de Delphine Coindet sont certainement parfaites en image. Mais le sont-elles en réalité ? Quelle est la part de trucage, de make-up à l'image ? « *Je n'ai pas envie d'un fini industriel* », explique l'artiste. Elle réfute d'ailleurs toute idée de perfection à propos de son travail : elle rappelle avec pertinence que si le design autorise la réalisation de prototypes jusqu'à obtention d'un exemplaire parfait, le domaine artistique, lui, ne le permet pas. Le prototype, parfait ou imparfait, est toujours l'œuvre finale. L'association un peu rapide (et souvent méprisante) d'une frange de la production contemporaine à du joli design est donc caduque. *Les Diamants* (1994), tout l'attirail du cabaret (des effets de mise en scène aux fourrures, en passant par les chaînes de *New Barocco*, évoquant l'anecdote de Ingrid Caven attrapant une chaîne qui traîne en coulisse avant de monter sur scène), les rubans (*Harpe*, 2005), ces œuvres-bijoux, le charme décadent de *Vide Poche* (fiction : une femme ouvre son sac et le vide et il est rempli d'objets précieux, de jolies vanités), toute cette coquetterie, cette explicitation des codes de la séduction chez Coindet n'est-elle pas une manière, au final, de signifier un état de l'art ?

John M Armleder pouvait sous-entendre avec ses *Furniture*

Sculptures que le destin d'une œuvre est de finir accrochée au-dessus du canapé d'un collectionneur, on pourrait lui répondre qu'elle est surtout d'être photographiée, puis diffusée, en deux dimensions, sur les pages d'un catalogue (option haute), ou d'un carton d'invitation (option basse, avec possibilité d'accrochage artisanal sur mur de non-collectionneurs). Les artistes contemporains savent bien que leurs œuvres vont devenir des images. La modélisation informatique, la multiplication des ateliers virtuels ont habitué les spectateurs et les critiques à des œuvres qui seraient des « *image(s) tombée(s) dans les trois dimensions du réel* ⁽⁵⁾ », comme le décrit justement Michel Gauthier à propos de Delphine Coindet. Mais à l'inverse le recours à des formes génériques facilement visualisables (Veilhan, Marcel, Coindet), ou l'utilisation des effets d'immédiateté que produit la couleur (« *La couleur est frappante, son effet ne dure autant que celui que produit une forme, mais il est plus frappant* », explique Caro, et il faut l'entendre raconter, amusé, que *Early one morning*, en vert, ça ne fonctionnait pas ⁽⁶⁾), sont comme les rétro-effets de la diffusion en 2D des œuvres d'art, des techniques qui rendent les œuvres photogéniques, donc séduisantes.

Chérie Chérie est une œuvre importante dans le parcours de Coindet de ce point de vue. Il y a les deux cerises, photogéniques, certes. Mais l'éclatement formel de l'ensemble fait échapper l'œuvre à sa dimension a priori photographique. « *Vous devez marcher autour, ou marcher à côté* ⁽⁷⁾ ». Et il faut comprendre : la photographie ne suffit pas. Bien évidemment, la photographie, ou la description ne suffisent jamais face à une œuvre. Mais là plus qu'ailleurs, séduction formelle et photogénie ne se recouvrent pas. À Caen, Coindet a d'ailleurs exposé pour la première fois ses dessins. Loin de toute mythologie (« Regardez comme je suis géniale même quand je gribouille »), ils sont des rêveries, la trace de moments de décontraction, de lâcher-prise, des fantaisies : des « *dessins de téléphone* ⁽⁸⁾ » positifs, parce qu'ils respirent la détente, mais aussi parce que leur immédiateté, leur mode de réalisation est immédiat, et plus spontané que celui de ses pièces en 3D, dont la fabrication est sous-traitée. Dessiner c'est gagner. Ce sont les petites échelles de production qui intéressent aujourd'hui Delphine Coindet. Elle bricole de plus en plus. Elle a, par exemple, ajouté des clous sur la planche de *Pinocchio*, présentée à la Fiac (qui évoque un John McCracken pervers) : il semble qu'elle sorte peu à peu de son atelier virtuel.

1 L'artiste évoque d'ailleurs son envie, encore vague, de « *faire quelque chose à partir du coucher de soleil* ».

2 Entretien avec l'artiste, novembre 2006.

3 Ibid.

4 La pièce est dans la collection permanente du MacVal.

5 Michel Gauthier, « L'Irréel du présent », in *Delphine Coindet*, Les Presses du réel, 2006, p. 40.

6 Transcription et traduction d'une vidéo réalisée à l'occasion de la rétrospective d'Anthony Caro à la Tate, en 2005, disponible en ligne.

7 Ibid.

8 Entretien avec l'artiste, novembre 2006.

→ Delphine Coindet, au Frac Basse-Normandie, du 23 septembre au 12 novembre 2006.

→ Exposition collective *Half Square, Half Crazy*, à la Villa Arson, Nice, du 10 février au 10 juin 2007, vernissage le 9 février, commissariat : Vincent Pécoil, Lili Reynaud Dewar, et Elisabeth Wetterwald.
→ Exposition collective *The Freak Show*, au MAC, Lyon, du 8 juin au 5 août 2007, vernissage le 7 juin, commissariat La Salle de Bains.
→ Exposition personnelle *Erotique éther*, à la Galerie Laurent Godin, Paris, du 2 juin au 14 juillet 2007.

DELPHINE COINET
Fogh, 2006.
Bois stratifié et skaï. 65 x 130 x 140 cm.
Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris.
Photo Marc Damage

Atomic, 2005.
Métal laqué, 186 x 146 x 146 cm.
Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris.
Photo Marc Damage



DELPHINE COINET
Pinocchio, 2005.
Caisson, branche en résine laquée. 186 x 100 x 60 cm.
Courtesy Galerie Laurent Godin

Ultralab™

L'Île de Paradis™ (version 1)

un voyage au milieu du temps

avec la participation de Cocoon
et Jean-Baptiste Decavèle

jusqu'au 10 mars 2007

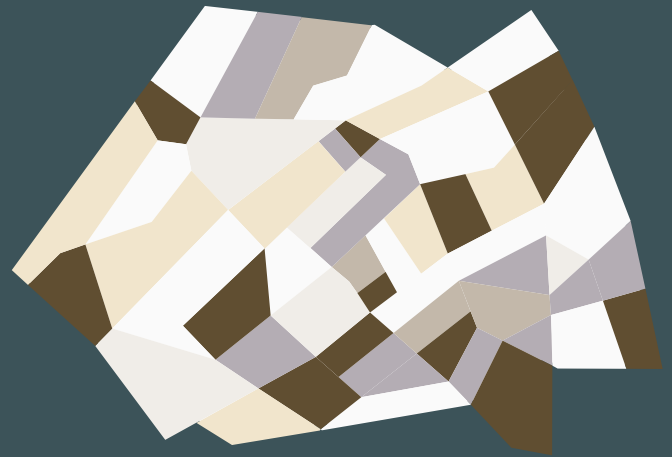
espace arts plastiques

Avec le soutien de Véninov
et la communauté Emmaüs
de Vénissieux

tél. 04 72 50 89 10
ou 04 72 21 44 44
[http : //www.ville-venissieux.fr/
artsplastiques](http://www.ville-venissieux.fr/artsplastiques)

ville de venissieux

Rhône-Alpes



SEBASTIEN VONIER / RAPHAEL ZARKA

Musée de La Roche-sur-Yon
du 10 février au 28 avril 2007

vernissage vendredi 9 février à 18 h 30

Musée municipal, rue Jean-Jaurès
85000 La Roche-sur-Yon
ouvert de 13 h à 18 h du mardi au samedi
02 51 47 49 84

L'espion pionnier
**LA ROCHE
SUR YON**

LE GRAND CAFE
SAINT-NAZAIRE
9 FÉV. / 22 AVR. 2007

Place des Quat'z Hortoges
44600 Saint-Nazaire
tél. + 33 (0) 2 40 22 37 66
grand_cafe@mairie-saintnazaire.fr
www.grandcafe-saintnazaire.fr

ELISABETH BALLET
SEPT PIÈCES FACILES

LAZY DAYS



ANITA
MOLI
NERO
CHUUUUT,
ÉCOUUUTE,
LA CROUUUTE

Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 13 janvier au 18 mars 2007
Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00

LE CARRÉ
*espace relationnel
château-gontier*

GREY FLAGS

Interview with Anthony Huberman and Paul Pfeiffer, the two curators of *Grey Flags*, SculptureCenter, Long Island City, New York, and *Drapeaux gris*, at the capc, Bordeaux.

Judicaël Lavrador. How did *Grey Flags* happen in the first place?

Paul Pfeiffer. It happened over conversations in cafés exactly like tonight.

JL. Anthony, why did you choose to organize the show with an artist like Paul?

Anthony Huberman. I wanted two voices, and the voice of an artist is a voice I am always most interested in. An artist is going to have different ways of organizing ideas and I was interested in making a different kind of exhibition. And I quickly found out the great thing about the artist's voice, which is that it always says: "Wait, but what about...?", it doesn't allow an idea to sit still for too long. An exhibition really profits from the constant and persistent presence of that "but what about...?", whether it's a good idea or a bad idea, whether we agree or not.

PP. You had also told me that you were interested in the fact that I am an artist who does not belong so clearly to a particular school or group. Which is true, and frankly, I accepted to co-curate the show because I thought it would be an opportunity to become more connected to other artists and to what they are doing.

JL. How did you choose the artists in the show?

PP. To include an artist in the show we had to agree that the work remains mysterious in some way.

AH. That's the wrong word...

PP. There we go! [laughter]

JL. Paul, what do you mean by mysterious?

PP. Well, it's about not being able to categorize an artist's work. For example, Walid Raad's work is very obsessed with the history of Lebanon. His piece here is a video made by a security guard who is surveying a part of central Beirut with a hidden camera. At some point, the narrative tells us that he decided to turn away the camera so that he could capture the sunset. So this video is a series of sunsets. He's an example of an artist who is usually very well identified with a kind of political sensibility. And here, the work takes you some place where you didn't expect it to go. Each artist in the show has a way of doing this. They use a kind of language that seems very recognizable but then just when you think you can put your finger on it, it takes

you some place else. That's all I meant by mystery. I didn't mean any kind of transcendence. In a sense meaning becomes the opposite of creativity.

AH. Paul and I shared ideas about information and the process of identification. And about how artists have developed practices that are aware of these mechanics, and are using information and how it circulates in such a way that it subverts or complicates the identification process.

PP. In some way, all the artists in the show are aware of that. More than making objects per se, they are playing with meaning.

JL. So, is the power of information the enemy of *Grey Flags*?

AH. The exhibition is involved in a language of resistance but in a very contemporary way, which has a lot more to do with saying yes to too many things, rather than saying no. So the artists are not trying to refuse, in the sense of saying "fuck you". Doing that is less effective today cause the fuck you resistance is very much...

PP. ... identifiable immediately. I remember we were talking about The Sex Pistols as the ultimate punk resistance to meaning or to identification. And yet today The Sex Pistols have become the highest commodity as a representation of that movement.

AH. If you've been able to generate a situation in which there is too much information, that doesn't allow a process of identification to happen as easily. I can use a metaphor: a friend of mine, a school-teacher, would be writing something on the blackboard, his back to the class, and someone threw a piece of crumpled paper at him. He would turn around and ask who had done it, and all the hands in the classroom would go up. It also relates to the more famous story of Spartacus. The Roman emperor was trying to find out who is the leader of the slave revolution, who is Spartacus. And every single slave would step forward. In these cases, information works in such a way that makes the act of resistance into something that's about saying "yes" rather than saying "no".

JL. If the show deals with resistance, does it propose an alternative? A way of existing outside of information?

AH. Artists are aware of the fact that information will be assigned to what they do. They can't resist this process. The question is not about



Mario Ybarra Jr.
Go Tell It, 2005. Affiche.
 12,46 m x 3,55 m. Courtesy Clockshop, Los Angeles.



Au premier plan :
HELEN CHADWICK
Fleurs de pisse, 1993. Laque et bronze. Courtesy collection Dimitri Daskalopoulos, Athènes, Grèce.

À droite :
JOHN M ARMLEDER
Sculpture d'ameublement (n° 232), 1999. Pieds de lits Louis XV.
 Collection Frac Limousin, Limoges.

À gauche :
ALLEN RUPPERSBERG, *Chérie, j'ai réarrangé la collection pendant que tu étais partie*, 1971-2006.
 Ensemble de sérigraphies, post-it.

Au fond :
CLAIRE FONTAINE, *Strike (K. font V.1)*, 2005.
 Tubes fluorescents, acier, détecteur de mouvement. 256 x 67 x 16 cm.
 Courtesy de l'artiste / Galerie Reena Spaulings, New York.

resisting information by saying “no, I won’t tell you what I do or who I am”. The question is about how can an artist use this information in a way that doesn’t allow it to stick to their work too tightly. John M Armleder has a great way of saying that. He says that he loves being categorized, being labelled and put into boxes or into themes, as long as the categories or identifications that people give him change every few years. So, it’s really not about resisting the process of being called something. It’s more about positioning yourself in a way that it can’t possibly stick and it slides off.

PP. The problem with information is that it informs too quickly. It’s the opposite of poetry. Language is reduced to something quite superficial. I think we all need an alternative, and it’s what all artists or curators are hoping for, which is that the viewer of an exhibition will get a very different experience from the one he would have in the street or in media. In that sense, it’s not about saying “no” to information. It’s about attempting to seduce the viewer, to slow him down and make him accept that he’s not going to understand everything right away. And in fact he might gain something if he manages to get to the point where he can feel comfortable with that.

AH. Not having everything being explained to you becomes a way of looking at art.

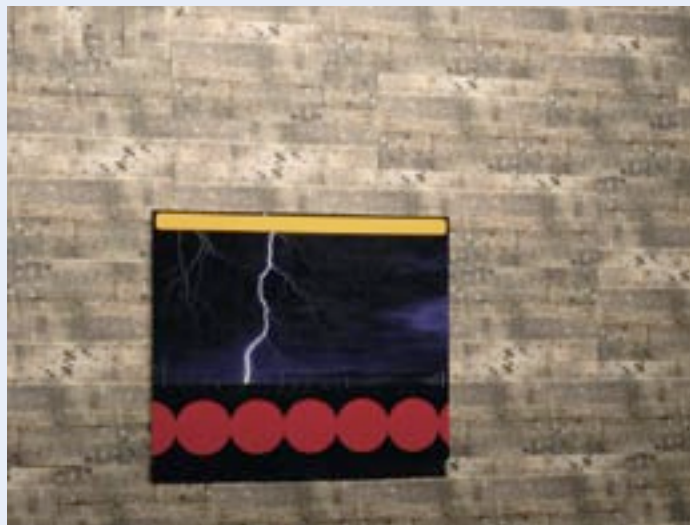
JL. Can you give us examples of works you’re showing?

AH. This is not the kind of show with strange people or objects that you have never seen before. Here you recognize a lot of things: appropriation, “institutional critique”, political strategies, formal decisions, all kinds of systems of representation that are recognizable. But they function like strangers who you mistake, just for a moment, for someone who you thought recognized as a friend. Lutz Bacher’s *Jackie and Me* literally gives us one of the most desirable figures in recent American culture, but we see her only from the back, running away, and although her silhouette is recognizable, we’re never sure it’s her. Or Claire Fontaine’s STRIKE sign offers itself as language, as signage, as communication, as an imperative, but since motion sensors cause it to turn off when people move towards it, the object fails to operate in those ways... or it’s clumsy in how it functions. Mario Ybarra Jr.’s billboard is clearly an activist iconography, with the loudspeaker and fist raised to the sky, but it is completely mute, and so if you expect it to function like activist-art, you’ll be disappointed. What else... The Jonathan Monk painting creates a kind of appropriation vertigo, appropriation on speed, with a conceptual artist hiring a sign painter to paint a photograph of a famous land-art piece, and to paint it in the style of a performance-artist, filmmaker, painter... all of which hangs on top of a wall that is a piece by yet another artist, who himself turned the wall into a sculpture by covering it with posters that represent a scanned piece of the museum’s other brick walls, and on and on and on. It’s as if as a viewer, you are always one step behind, and the work always has its back turned to you.

JL. There are few young New-Yorkers in the show. Is the idea of the show linked to a New York context? I think of the artists involved with Reena Spaulings, for example.

PP. Reena Spaulings is addressing some of these ideas. But the way that they became so quickly identified as a commercial gallery points to what we’re up against, in a way.

AH. Reena seems to be more interested with the secretive, the fake identity, the fiction. And our show has nothing to do with fictional or secret identity. But the idea of many identities - the fact that Reena Spaulings is a character in a book, is a gallery, is an artist who shows in a gallery, all at the same time...that’s something that is very related to our show. You know, Bernadette Corporation made a video called *Get rid of yourself*. I think that that title summarizes some important ideas about our show. It relates to the figure of



JONATHAN MONK
Le Lightning Field de Walter de Maria peint dans le style de Jack Goldstein vers 1986 (version 2), 2006.
Huile sur toile.
Courtesy de l’artiste / Galerie Casey Kaplan, New York.

the dandy, which runs through the show a bit, with Armleder, Krebber, Byars, or even Satie. The dandy is someone who “says yes” to aesthetic conventions to such an extreme degree that he becomes totally empty, totally unpindownable... as if by being so perfect, he can get rid of himself. I love the image of Erik Satie inviting people to hear a concert, and then playing totally gorgeous melodies, but then running around the room desperately asking his audience to stop paying attention, to talk among themselves, to ignore the music.

PP. Yeah, there is a sincerity and a faith in art as something that can be effective and have an impact that is important there... and is important to the show. There’s kind of an important balance between aesthetics and criticality... how both can co-exist... and how, actually, talking about them as two distinguishable sides of a duality is missing the point.

The show doesn’t really allow distinguishable sides... it’s not the black flag of anarchy or the white flag of surrender... it’s a grey flag that changes its mind.

JL. How did you conceive the catalogue? In what way is it part of the show?

AH. I saw a catalogue made for a show at the gallery Air de Paris, called New York Twice. And it was a stack of photocopied pages in A3 format, stapled together. I found it completely effective as an object that tries to get rid of itself as a catalogue, but still presents itself as a catalogue. We invited the editor, Bettina Funcke, and the designer Joseph Logan to re-imagine that process in the context of our show. Bettina asked each artist to contribute something photocopiable, something made by them or about them. Michael Krebber submitted a review he wrote on Richard Hawkins’ exhibition and then submitted a text about him and Picasso. Allen Ruppberg submitted a schedule of a film program he had selected. The beautiful object that looks like a very seductive graphic thing reveals itself to just be a stack of photocopies. And that’s all it is.

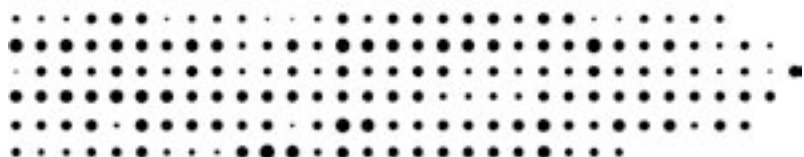
→ *Grey Flags/Drapeaux gris au capc*, Bordeaux, du 20 décembre 2006 au 18 mars 2007. John M Armleder, Lutz Bacher, Helen Chadwick, Tacita Dean, Claire Fontaine, Liam Gillick, Piero Golia, Michael Krebber, Steve McQueen, Jonathan Monk, Gabriel Orozco, The Atlas Group/Walid Raad, Allen Ruppberg, Seth Price, Karin Schneider, Shirana Shahbazi, Kelley Walker, Apichatpong Weerasethakul, Mario Ybarra Jr. Cette exposition *Grey Flags* a été présentée au SculptureCenter à New York, du 7 mai au 30 juillet 2006. Commissariat Anthony Huberman et Paul Pfeiffer.

SI A = B, EN ART COMME EN SCIENCES, ALORS VERS QUELS MONDES ALLONS -NOUS -?

Helvetica 1907 Max Miedinger

^ | * # \$ % ^ () + , . / 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 : ; < = > ?
 @ A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z [\] -
 ` a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z { | } ~ ¨
 Å Ä Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å ç è é ê ë ì í î ï ð ñ ò ó ô õ ö ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã ä å ç è é ê ë ì í î ï ð ñ ò ó ô õ ö ø ù ú û ü ý þ ß

Helvetica Concentrated 2003 Angela Detanico, Rafael Lain, Jafi Skala



ANGELINA DETANICO & RAFAËL LAIN

Helvetica Concentrated, 2003.

Courtesy Galerie Martine Aboucaya.

L'été dernier, on a vu surgir à la une des journaux le faciès hirsute de Grigory Perelman, mathématicien russe, propulsé malgré lui dans la sphère médiatique à l'échelle planétaire et pour cause : il aurait résolu la conjecture de Poincaré, un casse-tête mathématique centenaire. Il est un génie de la topologie, une branche où bien peu de chercheurs se hasardent, qui traite des formes dans des espaces non mesurables, un champ inaccessible au commun des mortels. En gros, Perelman soutient qu'il existe, mathématiquement parlant, bien peu de différences « *entre un cercle et une ellipse, une chambre à air et un beignet, une sphère et un lapin pour peu que l'on sache y faire...* ». Bien que simplette et naturellement suspecte, l'explication du journaliste du *Monde* révèle un système d'équivalence qui n'a pourtant rien d'extraordinaire dans le champ de l'art. Bien au contraire, il est même très répandu. Chez Duchamp, l'urinoir est une fontaine; pour Warhol art is money (ses US \$ sériographiés reproduisent leur propre valeur marchande); pour Gilbert & George « *Gilbert = George* »; Kosuth affirme des déclinaisons tautologiques de type $A = B = C$; Filliou lance la formule « *bien fait, pas fait, mal fait* » comme bien-fondé d'une équivalence généralisée tandis que Buren postule que son travail tient le même discours qu'un store... La piste de cette conjecture s'avère décidément riche. Pensant partager mon enthousiasme, je m'en ouvre à Vincent pour en recueillir aussitôt les écueils tant il sait s'animer d'un esprit de contradiction qui, dans la complicité de nos enseignements, éveille naturellement l'esprit critique de nos étudiants. Sceptique, il préfère concentrer cette fois sa critique sur le rythme renouvelé de mes obsessions, mais s'étonne plus loin que Charles Penwarden ait librement interprété le titre de son article « *Business as usual* », dans le numéro d'*art press 2* consacré au cynisme, par « *Dying like a Dog* » dans la version française. On en revient à la question : peut-on discuter de deux formes différentes et d'un sens commun? La démonstration par l'absurde induit-elle toujours une certaine logique? Et à quelles dimensions ouvrent ces systèmes d'équivalence?

L'ART ADORE LES ÉNIGMES, LES MATHS AUSSI

Cela devient franchement nécessaire de prendre connaissance de la conjecture proprement dite. Revenir à l'énoncé du maestro himself : « *Considérons une variété compacte V à 3 dimensions sans frontière. Est-il possible que le groupe fondamental de V soit trivial bien que V ne soit pas homéomorphe à une sphère de dimension 3* ». Ce que l'encyclopédie Wikipédia résume par « *la question est de savoir si toute variété de dimension 3 fermée, simplement connexe et sans bord, est homéomorphe à une sphère* ». Poincaré ajoute « *mais cette question nous entraînerait trop loin* », commentaire particulièrement clairvoyant...

Là, cela devient terriblement nécessaire de s'adresser à une personne compétente en la matière. Elie sans doute pourra me renseigner. Je décroche mon téléphone. « Allô, bonjour Elie, mon appel va sans doute vous surprendre. Je voulais vous soumettre un problème qui pourrait nous emmener dans une discussion illimitée, c'est la conjecture de Poincaré, impossible de la comprendre globalement. Je n'en saisis que quelques facettes et encore sont-elles toujours fugaces car elles s'écroulent d'elles-mêmes à la découverte d'une nouvelle étape du problème... Pourriez-vous m'expliquer ce qu'il est possible de comprendre, de manière concise, en employant des images universelles? (C'est la première fois que j'appelle Elie, j'espère qu'il ne va pas me prendre pour une folle)... - Votre question extrêmement ardue, me répond-il calmement, seul un mathématicien pourrait vous fournir une explication complète de cette conjecture et je ne saurai vous en donner qu'une perception parcellaire. Pour faire simple, la topologie touche à la géométrie spatiale d'avant la métrique : elle étudie les structures homologues à la sphère et leurs propriétés dans l'espace, en termes de dimensions, de consistance et de connexité. »

La thèse du lacet (ou du lasso), fournie par mon interlocuteur, est éclairante : si on resserre un lacet autour d'une sphère, on peut obtenir une forme réduite quasiment à un point, en faisant le mouvement inverse, on obtient une hyper sphère. La sphère est-elle alors toujours un espace troué ou fermé et, dans ce cas, est-ce le même espace? « *La bouée, par exemple, est pleine et trouée* », me fait remarquer très justement Elie avant de raccrocher.



JIRO NAKAYAMA

Eau douce, eau de mer, 2005.

Installation, 2 socles, 2 aquariums, eau douce, eau de mer.

Vue de l'exposition *Aller/Retour 3 : Roman Signer*

au Centre culturel suisse, Paris.

Photo Marc Damage



KAREN KILIMNIK

Globbed Furniture, 2006. Vue de l'exposition au musée

d'Art moderne de la Ville de Paris.

Photo Marc Damage

LA LOGIQUE DU CHAOS, C'EST BIEN PLUS RIGOLE

Cette conversation est le point de départ d'une enquête d'inspiration topologique dans le champ artistique. Ce système d'équivalence de formes sphériques évoque le transfert opéré par Angela Detanico et Rafaël Lain (avec la collaboration de Jiri Skala) qui consiste à produire une équivalence formelle de l'alphabet Helvetica concentrated : la densité de chaque lettre est réduite à une masse circulaire, variable tant dans son étendue que dans sa couleur, selon qu'elle ait nécessité une masse de noir pour le dessin initial de la lettre. Cette opération de quantification permet d'entrevoir une qualité intrinsèque à la topologie, celle d'échapper à la représentation analogique : les cercles s'étagent comme un champ de signes purement rétinien. Ce système de quantification n'est pas sans rappeler les recherches d'un Marcel Duchamp, informé des thèses de géométrie non euclidienne, passionné par la quatrième dimension et grand lecteur de *La Science et l'Hypothèse* de Poincaré, son contemporain. Visiblement, l'art et la science opèrent au même moment un saut dans l'abstraction et se livrent à d'inédites équations où la difficulté suprême s'entend par une sorte de résistance aux équations logiques issues de la raison pure. Car si Newton est le mathématicien de l'ordre, Poincaré est celui du chaos : il est le premier à constater le comportement chaotique de certaines fonctions en les visualisant sur un plan et sa théorie des méandres est à l'origine des recherches d'Einstein sur la relativité restreinte. Si $A = B$, cela signifie qu'il n'est pas toujours plus facile de relier un point à un autre par une ligne droite. Logique de la courbe, du déraillement et de la relativité, celle assurément de Anna & Bernhard Blume. Dans la séquence *Transzendentaler Konstruktivismus* (1994), le couple subit les assauts de formes abstraites dont il semble être les puissants inducteurs même si celles-ci s'avèrent incontrôlables. Convoquant les emblèmes de la modernité artistique à travers les formes héritées du suprématisme de Malevitch, ils n'hésitent pas à mettre en faillite le bel ordonnancement de leur cadre domestique à coup de volumes géométriques parfaits. Conçues comme des tableaux exutoires, leurs images amplifient la relation du corps à l'objet dans une dimension de violence précisément libératrice de l'inconscient *contre* la raison. « $A = B$ », affirment-ils au terme de leur expérience, manière de renvoyer la cohérence aux oubliettes et de rétablir une formule de parité pour signaler (aussi) qu'Anna = Bernhard.

MÉTA-RÉALISME À TOUS LES ÉTAGES

Au Centre culturel suisse, Jiro Nakayama présente *Eau douce, eau de mer* (2005), installation constituée de deux volumes d'eaux identiques contenues dans des cubes de verre transparent, l'un comme témoin interdépendant de l'autre. Semblable et différent, à l'image d'une paire de jumeaux. Chapi Chapo. De formation scientifique, l'artiste a reconstitué l'eau de mer à partir d'éléments qui la composent. D'infimes différences sont perceptibles, l'adhésion de l'eau douce au contact du verre suit une courbe descendante tandis que l'eau de mer suit une courbe ascendante. Le dispositif s'appréhende sous toutes les coutures, mais peut aussi bien se lire frontalement (les *volumes* agissant comme des *faces* et réciproquement). Nakayama déplace le regard, non sur le périmètre précis qui délimite une œuvre, mais prend en compte une situation globale où la dualité renforce une conscience de la complexité des antagonismes. Son travail penche du côté du précaire, de l'éphémère, de l'impermanence. L'aire de jeu se donne à lire dans un espace à trois dimensions ou sur un seul plan. Ce qui ne serait pas sans évoquer *Flatland*, cette fiction mathématique écrite par Edwin A. Abbott qui propose une introduction romancée à quelques concepts géométriques de base, ou encore *L'Invention de Morel* de Bioy Casarès et de ses êtres « plats » (bidimensionnels) dans un monde pourtant bien euclidien...

Au musée d'Art moderne, une nouvelle expérience d'un espace à n dimensions attend les visiteurs : Karen Kilimnik a disposé, dans un décor de carton-pâte, peintures et pièces de mobilier voisinant de manière volontairement dissonante. Derrière ce monde d'apparences qui mêle passé et présent, invention et copie, anonymes et célébrités, un double jeu se décompose sous le régime d'une fiction exponentielle. Cette fois, c'est l'agent chargé de la surveillance de la salle qui m'éclaire sur *Globbed Furniture* : « Observez, les trois groupes de mobiliers fonctionnent par paire. Le premier s'organise par associations complémentaires : le fauteuil et la chaise d'enfant, la cage et l'oiseau, la carafe (l'eau) et le bougeoir (le feu), la table (pour présenter) et le coffre (pour dissimuler)... Le second rassemble deux objets du même type : deux chaises, deux miroirs, deux commodes, deux patères, seul le lustre est seul, mais il renvoie au lustre éclairé placé au-dessus du troisième groupe d'objets, et le phénomène de duplication s'amplifie : quatre chaises, quatre objets sur le tapis,

quatre objets sur la table... Le dispositif tient des "folies", pur exercice de style du XVIII^e siècle, et du décor factice pour show télé, sans se contredire... - Merci, comment vous appelez-vous ? (il faut que je le mentionne absolument dans mon texte). - Fausto, comme Fausto Copi... » (à cet instant, j'entends « copie », il faut que j'achève rapidement cet article qui est en train d'altérer sérieusement mon sens commun).

VOYAGE AU PAYS DE LA QUATRIÈME DIMENSION

Dans l'espace de la Zoo Galerie, divisé en son centre par une série de colonnes, Lili Reynaud Dewar a disposé deux séries de trois éléments sculpturaux placés successivement dans l'espace. Une bouche, un nez puis deux yeux composent ainsi, dans une symétrie parfaite, un griot noir et un griot blanc, figures tribales de la culture rastafari considérée comme dépositaire de la tradition orale. Les matériaux (bois, affiches, cuir tressé, papier) relèvent d'un archaïsme culturel en adéquation avec la réactualisation d'une mythologie identitaire placée sous le signe d'une dualité. L'exposition se découvre frontalement ou spatialement, sachant qu'elle suppose alors de « traverser » le plan et de faire l'expérience de la coupure (on dissocie alors la tête, le nez et les yeux pour ne les considérer qu'individuellement), ce qui confronte le spectateur à l'expérience de la quatrième dimension, celle du temps. Comment construire du temps sur un seul plan ? L'exercice implique de briser la ligne temporelle pour créer deux espaces-temps distincts (je tiens cette explication de la suite de ma conversation avec Elie, je ne l'ai pas inventée...). C'est l'expérience du *Grand Verre* et des deux registres qui se superposent, créant l'espace, supérieur, de la mariée et celui, inférieur, des célibataires d'où se noue le désir et la dimension temporelle liée à l'acte sexuel. D'ailleurs les masques de Lili Reynaud Dewar ne peuvent-ils pas se décomposer en autant d'organes sexuels ? Ce qui reviendrait à conférer le lieu de l'identité comme double, visage et sexe (comme l'avait induit Jean-Luc Moulène avec *Les Filles d'Amsterdam*). Retrouver Duchamp et la question de la quatrième dimension, cela mérite d'en débattre avec Bernard. « Allô, Bernard, je ne vais pas y aller par quatre chemins, Marcel Duchamp était-il complètement obsédé par la quatrième dimension ou n'était-ce là qu'un bon prétexte pour sortir des références au système pictural rétinien qui le plaçait dans une impasse ? - Duchamp était effectivement informé des nouvelles thèses mathématiques, notamment par ses accointances avec le groupe de Puteaux (Metzinger, Gleizes, Duchamp-Villon...) et leurs recherches cubistes, mais à mon sens, il s'en est très vite démarqué et il est parti à Munich pour aller respirer... C'est Picabia qui lui a fait comprendre que tout ça, c'était des foutaises... Duchamp avait une mauvaise compréhension des mathématiques, mais cette liberté lui a permis de traverser la question de manière fulgurante sans s'appesantir, d'ouvrir des axes de recherches bien plus étonnants au fond, comme de percevoir la quatrième dimension à travers le prisme de l'érotisme, le seul "isme" qui lui paraissait valable... » Sacré Bernard,



LILI REYNAUD DEWAR
The Centre and the Eyes, 2006.
Vue de l'exposition à la Zoo Galerie, Nantes.
Photo Franck Gérard

l'érotisme, voilà un truc bien plus intéressant que les mathématiques. Passer de *Étant donné* au *Grand Verre*, c'est passer de l'enveloppe charnelle (un corps-habitacle) à son organisme interne ouvertement déployé. Le *Grand Verre* revient à rompre définitivement avec le système de représentation analogique : Duchamp lui oppose un monde, non pas parallèle mais perpendiculaire, à partir d'un procédé sous-tractif (le plan) et positif (la dimension topologique), lieu d'inscription par excellence d'une combinaison érotique jouant d'une imbrication des figures « mâles » ou « femelles », et de leur réversibilité. Revoir *Objet-dard* comme la représentation d'un phallus mais aussi l'empreinte intime et profonde d'un vagin, ou reconsidérer l'urinoir, d'un usage typiquement masculin, en un organe proprement féminin. Système en miroir des corps qui suppose, pour qu'il y ait lieu, l'existence d'une quatrième dimension. CQFD.

Merci à Vincent Pécoil, Elie During, Fausto et Bernard Marcadé pour leurs contributions directes ou indirectes (et pour défendre l'idée qu'il existe une dimension orale de la critique d'art).

Je renvoie au texte d'Elie During, « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science-fiction » à paraître en 2007 dans la revue *Alliage*, et remercie l'auteur de me l'avoir confié.

- Bernard Marcadé est l'auteur d'une biographie sur Marcel Duchamp, aux éditions Flammarion, à paraître début 2007.
- Lili Reynaud Dewar, *The Centre and the Eyes*, à la Zoo Galerie, Nantes, du 19 octobre au 19 novembre 2006.
- Jiro Nakayama, au Centre culturel suisse, Paris, du 10 septembre au 12 novembre 2006
- Karen Kilimnik, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 27 octobre 2006 au 14 janvier 2007.
- Angela Detanico et Rafaël Lain, *All that is solid melts into air*, XX^e ateliers du Frac des Pays de la Loire, Carquefou, du 8 novembre 2006 au 14 janvier 2007.
- Anna et Bernhard Blume sont représentés par la galerie Paviot, Paris.

Rachel Reupke

3 février - 7 avril 2007



Espace Croisé
centre d'art contemporain



Grand Place, 59100 Roubaix
T. 33 (0)3 20 66 46 93
espacecroise@espacecroise.com
www.espacecroise.com

ERIC FULLI

VIRGINIE BARRÉ & BRUNO PEINADO
13-02-07...31-03-07

ADN Galeria - enric granados,49 - 08008 Barcelona
+34 93 4510064 info@galeria.com

WWW.ADNGALERIA.COM

Un voyage d'hiver

Tripode présente
une exposition de
Guillaume Constantin
& Raphaël Zarka

du 14 février au 10 mars 2007
vernissage mardi 13 février 2007 à partir de 18h30
Galerie d'exposition de l'Espace Diderot,
8 place Lucien Le Meut, Rezé (44)
ouvert les mercredi et samedi de 15h à 18h
ou sur rendez-vous au 06 61 32 86 41

Tripode a reçu le soutien de la ville de Rezé
et du Ministère de la Culture (DRAC des Pays de la Loire)

exposition du 18 janvier au 25 février 2007
tous les jours de 14h à 18h
Les samedis de l'art, visite de l'exposition samedi 27 janvier à 15h
FRAC BN 9 RUE VAUBENARD 14000 CAEN 02 31 93 93 00 www.frac-bn.org

KBP KHOMBOL BOXING PALACE

Vernissage mercredi 17 janvier 2007 à 18h30 au Frac
SPÉCIAL ENTRAÎNEMENT à 19h CENDRES DELORT et FRANCOIS-XAVIER MALINGRE
COMBAT MONUMENTAL à 19h30 KADER KHALID 120 combats MUSTAFA DERKAOUI challenger
MARIE-CÉLINE NEVOUX photographe STÉPHANE BEX agrégé ALL STARS

BRUNO PEINADO

Radicale buissonnance
_exposition du 3.02 au 29.04.2007



Instantané [60]

GENÈT MAYOR

Speed Stacking
_exposition du 18.01 au 4.03.2007

Instantané [61]

PHILIPPE JACQ

Bike's Gallery
_exposition du 14.03 au 29.04.2007

FRAC DES PAYS DE LA LOIRE
La Fleuriaye
44470 Carquefou
T 02 28 01 50 00
www.fracdespaysdelaloire.com

03.12.06 - 11.03.07 PEINTURES ALLER/RETOUR

EXPOSITION FRANCIS BALDÉVIN, STÉPHANE DAPFLOU, PHILIPPE DECHAUZAT, CHRISTIAN FLOQUET, CHRISTOPH GOSSWEILER, VERENA LOEWENSBERG, RICHARD PAUL LOHSE, LUGI LURATI, OLIVIER MOSSET, LAURENCE PITTET, PETER STAMPELI

PROJECT ROOM ANDRO WEKLA (03.12 - 31.12) / ARMEN ELDVAN (04.01 - 04.02) / DAVID CHIEPPO (08.02 - 11.03)

RENDEZ-VOUS DU JEUDI SOIR:

AVEZ-VOUS QUELQUE CHOSE À LIRE ?

FRANÇOIS DESLUE (14.12) / JEAN-DANIEL BERCLAZ (21.12) / PATRICK WEIDMANN (04.01) / NICOLE RECH-STEINER (11.01) / GILBERT PINGÉON (18.01) / ROSE-MARIE PAGNARD (25.01) / PIERRE-ALAIN TACHÉ (01.02) / DAVID COLLIN (08.02) / PASCAL NORDMANN (01.03) / AMBROISE BARRAS (08.03)

MUSIQUE LES RIDINES PROCHAINES (14.12) /

ONE PLUS ONE (04.01) / **CYCLE VOIX DES ALPES**

DUO LAUTERBURG - NEUHAUS (25.01) /

VOIX VOKALENSEMBLE (08.02) / ERIKA & ROOTS OF

COMMUNICATION (22.02) / BETTY LEGLER (08.03)

PERFORMANCE GASPARD BUMA (01.02) /

ZORRO & BERNARDO (22.02)

THEATRE INVITATION À PETER WYSSBROD (11.01 - 19.01) /

FORMATION POE-SON (01 ET 02.03)

SORREES HOMMAGE À ROBERT WALSER (07.12): AVEC

JÜRG AMANN, PIERRE ASSOLINE, LILIANE GIRAUDON,

FLEUR JAEGLI, ANTONIN MOERI ET ENRIQUE VILA-MATAS,

MYRTO PROCOPIOÛ, HANS-PETER LITSCHER, THOMAS

HIRSCHHORN, GLORIA ISABEL RAMOS TRIBANO, CHRISTOPH

NEIDHÖFER, KATRIN FRAUCHIGER, SUSANNE HUBER,

ERICH PLÜSS

XIV RENCONTRE FONDATION LE CORBUSIER (08-09.12)

42^e JOURNÉES DE SOLEURE (21.12)

LA SÉANCE DU DIMANCHE CINÉMA ZERO DE AMY

GRANAT AVEC BEVERLY CONRAD, STANDISH LAWDER,

TERRY RILEY (10.12), ANN CRAVEN, KENNETH ANGER

(17.12) / HOMMAGE À DANIEL SCHMID (07.01 ET 11.02) /

UËLI MAMIN (14.01) / **LES FILMS ZANZIBAR:**

OLIVIER MOSSET ET SERGE BARD (21.01 ET 28.01) /

CARTE BLANCHE À PHILIPPE DECHAUZAT AVEC :

MARTIN SCORSESE, PETER KUBELKA, ARA PETERSON,

FORCEFIELD, ANTHONY BALCH & WILLIAM BURROUGHS,

BRUCE CONNER TONY CONRAD (04.02), BRIAN DE PALMA,

ANDY WARHOL, DAN GRAHAM (18.02) /

JEAN COUVREU & ROLF WABER, KARL JOST & PETER

MÜNGER (28.02) / JEAN-STÉPHANE BRON (04.03) /

RENE UHLMANN (11.03)

Centre Culturel Suisse
32 et 38, rue des Francs-Bourgeois
75003 Paris France
T +33 (0) 1 42 71 44 50
www.ccsparis.com

pro helvetia - fondation suisse pour la culture



ULTRALAB WARRIORS



**“Capture their minds and their hearts
and souls will follow”**

Major Ed Rouse.

Il existe un endroit tout près de Los Angeles, plus particulièrement à Marina Del Ray, Californie, où de vrais soldats américains s'entraînent sur des jeux vidéo, spécialement conçus pour eux, en étroite liaison avec l'industrie du film hollywoodien. L'Institute for Creative Technologies (think-tank créée en 1999 avec 45 millions de dollars d'investissement par l'Armée), a travaillé avec la CIA sur un jeu de rôle interactif, appelé *Full Spectrum Command* (développé entre autres par Sony Pictures Imageworks) destiné à entraîner les soldats aux combats. D'autres softs sont aussi à l'étude pour soigner les traumatismes dus à la guerre. Question : Si les vrais soldats s'entraînent sur des jeux vidéo, que faisons-nous quand nous jouons ? Serions-nous tous devenus de petits soldats virtuels en puissance ? Prêts à se battre ? Pour quelle guerre à venir ? N'aurait-elle pas déjà commencé ?

Je n'ai jamais vu de morts de ma vie. Je veux dire en réalité. Sous mes yeux. Et pourtant tout cela me paraît normal. Les morts s'effacent. On appelle cela dégommer. Ça fait beaucoup de bruit un bloc de chair trouée, même pixelisée. Le champ de vision est assez étroit. Caméra subjective pour impossibilité d'un sujet pensant. Je n'ai pas beaucoup de cartouches mémoire à ma disposition. Je dois avancer. Coûte que coûte. Ça je ne l'oublie jamais. Je suis prête. À tirer dans le tas. Je cours à toute berzingue, manette à fond. Seulement voilà, rien ne vient. Pas un seul ennemi en vue. Je reste avec la manette en main et mes désirs de carnages avortés.

Il est intéressant de replacer dans le contexte actuel - plus large que celui de l'art contemporain *stricto sensu* - le jeu interactif d'Ultralab™ *Diorama III, Map I*, dans lequel le joueur fait évoluer dans un paysage kaki, pour le moins désolé, un militaire ne rencontrant aucun ennemi à abattre. Et notamment par rapport à la vacuité de certaines déclarations sur la réalité de la menace d'une présence d'armes de destruction massive en Irak : « *As we know, there are known knowns. There are things we know we know. We also know there are known unknowns. That is to say, we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns, the ones we don't know, we don't know.* »⁽¹⁾ (Donald Rumsfeld, *Feb. 12, 2002, Department of Defense news briefing*). Une rhétorique tautologique, confuse pour une guerre psychologique, où ce n'est plus la véracité qui compte, mais la crédibilité⁽²⁾. Où l'on est plus tout à fait sûr de l'ennemi à combattre mais de l'extrême nécessité de son existence - fut-elle créée de toutes pièces.

Si une des questions esthétiques et politiques du siècle dernier a été de représenter le travail, celle de la représentation du travail de la guerre sera un enjeu majeur. Pour nos générations qui n'ont pas connu la guerre directement mais qui sont en contact permanent avec l'idée de conflit généralisé, de menace globale, le jeu vidéo de guerre en représente une des formes les plus épurées et ludiques. Un degré zéro de la représentation guerrière. On peut se poser aussi d'ailleurs des questions quant à l'omniprésence d'une esthétique militaire infiltrée dans la vie de tous les jours et véhiculée par la culture (*Soft Power*⁽³⁾). L'univers militaire au-delà de sa représentation trop couramment répandue (ce que j'appellerai le *syndrome Rambo*, partie visible de l'iceberg qui en gros se résume à une démonstration de surpuissance, et de ce qu'on appelle le *Hard Power*) semble revêtir d'autres aspects bien plus passionnants, hors des représentations binaires et simplificatrices, engageant le psychologisme de propagande et autres théories comportementales n'ayant pas échappé aux membres d'Ultralab™ qui développent un travail complexe, et ramifié sans pourtant toutefois être dénué d'humour.

Dans leur film (*366 Days*), Ultralab™ fait exploser les catégories par une étude quasi archéologique du cinéma et des jeux vidéo. Blindés des références du genre et d'une pratique assidue des jeux de guerre, le groupe infiltre, sabote, mine le terrain. (*366 Days*) - qu'il soit d'ailleurs *Diamond Sea, Borne Cloud Bacteria, Money is Flesh* ou autre (le sous-titre du film changeant autant de fois qu'il existe de jours dans l'année, à la manière d'un camouflage textuel) - émaillé d'images d'un jeu de guerre fictif en réseau appelé *Ruin*⁽⁴⁾, nous entraîne dans la matière immatérielle d'un logiciel névrotique. Réel, virtuel et fictionnel y forment une matière rendue homogène par l'omniprésence d'une voix-off rappelant celle de Godard dans *Alphaville*, pour un texte sable mouvant, sans aucune certitude si ce n'est celle de l'importance du langage : « (*Je*) vais te parler. Tu utilises des mots. (*J*)'en utiliserai aussi. Vous faites des phrases. (*J*)'en ferai aussi. (*J*)e vous parle. M'entends-tu ? (*Je*) l'ignore. Non, c'est faux. (*Je*) n'y crois pas un instant, en fait. Ce sont juste des rapports, des sortes de rapports que (*j*)'enregistre machinalement...(*Je*) reprends la parole, cette parole même que vous délaissent, pour votre perte. »⁽⁵⁾

La véritable nature du personnage principal, appelé Johnny Ray⁽⁶⁾, reste dans le film mystérieuse. Peut-être est-il intéressant de rapprocher ce flou - directionnel ? - de ce que l'on appelle en langage militaire et politique la « déception »⁽⁷⁾. Soit une désinformation intentionnelle dans le but de gagner un avantage sur son ennemi. Au fil du film et des rapports d'activités successifs de Johnny Ray, le spectateur est témoin de l'anéantissement de Mondes divers et variés : « *Rapport numéro 21 : Par exemple, le Monde de Loading@ se replie par strates successives, révolté contre sa propre lumière insoutenable, et s'efface.* » Le spectateur devient complice, enrôlé par la séduction des différentes réappropriations graphiques du monde de *Ruin*⁽⁴⁾, jusqu'à ce soit à notre tour d'être effacé : « *Rapport numéro 32 : Par exemple, Ton Monde™ grésille, s'effrite et s'écroule en gravats invisibles, et s'efface. Ton monde brûle et devient radieux. Tu trembles, trembles, et pleures. Et tu t'effaces.* ». La déception prend corps, s'insinue par le biais d'un langage que nous ne répertorions pas d'emblée comme faisant partie de la communication calibrée et extrêmement codifiée de l'Armée. Nous sommes pris au piège du récit d'un programme d'anticipation, dont nous ne sommes pas les héros, peut-être à l'image de ceux développés - dans le vrai monde d'aujourd'hui - par la CIA.⁽⁸⁾

1 « *Comme nous le savons, il y a ce que nous savons que nous savons, ce sont les choses connues connues. Il y a des choses inconnues connues, c'est-à-dire que nous savons que nous ne les connaissons pas. Mais il y a aussi des choses dont nous ignorons que nous ne les connaissons pas. Ce sont les inconnues inconnues.* »

2 Claude Rinaudi, *Le Triomphe de la déraison*, lundi 23 mai 2005. <http://liberalisme-democraties-debat-public.com>

3 « *Soft power is the ability to get what you want by attracting and persuading others to adopt your goals. It differs from hard power, the ability to use the carrots and sticks of economic and military might to make others follow your will. Both hard and soft power are important in the war on terrorism, but attraction is much cheaper than coercion, and an asset that needs to be nourished.* » *Propaganda Isn't the Way: Soft Power*, by Joseph S. Nye Jr. In the International Herald Tribune January 10, 2003.

4 *Ruin*⁽⁴⁾ est un détournement du jeu existant *Unreal*⁽⁴⁾.

5 Les extraits de (*366 Days*) ont été prélevés du catalogue *Ultralab 3 Projets*, Archibooks & Ultralab éditeurs, 2004.

6 Voir : <http://www.automatesintelligents.com/labo/2000/jan/raiy.html>

7 *Deception 101-Primer on deception*, de Joseph W. Caddell, Décembre 2004.

8 *Mapping the Global Futur : Report of the National Intelligence Council's 2020 Project.*

http://www.dni.gov/nic/NIC_2020_project.html http://www.dni.gov/nic/NIC_globaltrend2020.html



ULTRALAB™
Sans titre (Diorama III™, Map I™), 2005.
Photogrammes extraits de l'environnement virtuel.

→ Sandy Amerio est artiste et travaille en ce moment sur un nouveau film autour des psyops (opérations psychologiques) et de la propagande militaire. Elle présentera *Psyops*, du 2 février au 30 avril 2007 au Mac Val, à Vitry-sur-Seine, lors du second volet de l'exposition *Zones de productivités concertées*, vernissage le 1^{er} février 2007.

→ Ultralab™ est un groupe d'artistes à géométrie variable créé à Paris en août 2000 par F. Bortolotti™, P. N. Ledoux, P. Béjean et D. Lechenne. Aujourd'hui, en 2006, Ultralab™ se compose de Frédéric Bortolotti™, Gosia Galas, Olivier Körner, Jean-Luc Lemaire et P. Nicolas Ledoux. Avec Julien Pommé. Ultralab™ est représenté par la galerie Magda Danysz, Paris. Imaginé pour favoriser une approche originale du travail en groupe, développer selon les projets un principe d'invitations régulières, et rechercher une forme inédite d'autonomie artistique, économique et politique, Ultralab™ est une entité hybride qui a choisi de travailler aux frontières de l'art, de la science et de la communication.

→ Ultralab, exposition *L'Île de Paradis™* (version 1), à l'Espace d'arts plastiques de la Maison du Peuple, à Vénissieux, du 19 janvier au 10 mars 2007. Exposition collective *Dans l'espace, personne ne vous entendra crier* (volet 1), au Transpalette, à Bourges, du 24 mars au 10 juin 2007.

ELODIE LESOURD

POGO

EXPOSITION DU 19/01/07 AU 01/03/07

19, RUE MAZARINE 75006 PARIS

T. 33 (0)1 43 26 26 35 F. 33 (0)1 43 26 05 56

INFO@ALAINLEGAILLARD.COM

WWW.ALAINLEGAILLARD.COM



"Voire meilleur morceau"

galerie alain le gaillard
19, rue mazarine 75006 Paris

GALERIE OLIVIER ROBERT
19 rue mazarine 75006 paris
ALAIN LE GAILLARD

Mathieu Rouget



Sarajevo I

La terre n'est pas ronde...

du 12 janvier au 3 mars 2007

GALERIE ISABELLE GOUNOD

4, rue Fessart - 92100 Boulogne-Billancourt

Tél.: +33 (0)1 46 05 14 10 - www.galerie-gounod.com

du mardi au samedi 12h - 19h et sur rendez-vous



/
IN SITU
FABIENNE LECLERC

Bruno Perramant

GALERIE IN SITU / Re.noir
17.01 / 10.03.07

Armory Show
booth 412
11-16.03.07

Prochaine exposition
Damien Deroubaix
17.03 / 14.04.07



IN SITU /
FABIENNE LECLERC /
19 RUE DUCHATEL/15
75001 PARIS, FRANCE /
T+33 (0)1 53 79 06 13 /
F+33 (0)1 53 79 06 19 /
FABIENNE.LECLERC@WANADOR.FR /
WWW.IN-SITU.FR /
ANGELA BUNT /
LYNNE COHEN /
PATRICK CORLISS /
DAMIEN DEROUBAIX /
MARK HISE /
HARVEY KALITERN /
GORDON LUPAN /
GARY HILL /
MITSUHIKI HIRAKAWA /
LOS CARPINTEROS /
FLORENCE PRADES /
BRUNO PERRAMANT /
THE BLUE NOISE /
LAURENT TEXASSE &
ABRAHAM PRIGERVAL /
PATRICK VAN LAEGHEBERG /
/

Bruno Perramant, En month, 2006

Zoo galerie présente :

ÊTRE-LÀ

une exposition de **Morgane Tschiember**

du 27 janvier au 24 février

Zoo galerie
49, chaussée de la madeleine
44000 Nantes
T/FAX : + 33 2 40 35 41 55
www.zoogalerie.fr

BOOKS

ECCE HOMO

Nous sommes humains, êtres de conscience, de regard, et par là dotés d'une « curiosité aussi malsaine qu'inévitable ». Et si l'on suit Paul Ardenne sur le sujet, il y a, plus forte que notre regard, dépassant notre désir, se jouant de la linéarité du temps, l'image extrême. Tout au long de son dernier opus, Ardenne approche cette notion en constante requalification - et qui d'ailleurs n'existe pas en soi - : l'extrême, dilué dans une consommation esthétique généralisée. Nouvel opium d'un peuple qui s'ennuie mais pas assez dégourdi pour s'y adonner en chair et en os, le spectacle extrême - de la mort, du sexe, de la scatophilie, de l'humain donc - repaît les spectateurs que nous sommes tous sans trop se soucier de notre aptitude à le recevoir. Documentant, faute de pouvoir la penser, une altérité exponentielle, cet essai fait le point sur ce qui nous fascine... jusqu'à quand ? AL.

Paul Ardenne, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. éditions Flammarion. 437 pages. 24 €.



RAPHAËL ZARKA

Comment la forme dérivée d'une vague hawaïenne peut-elle se retrouver figée en béton dans un sous-bois enneigé de Bretagne? Le livre de Raphaël Zarka retraçant par année l'histoire - technique, philosophique, économique - du skate de ses origines à nos jours fournit des éléments de réponse. Des premières planches aux roues en « argile » aux skateparks géants de Californie en passant par les artistes proches des cultures urbaines et un « kickflip backside lipslide » pour finir, Raphaël Zarka revient sur l'évolution de cette pratique de la glisse devenue culture populaire et business médiatique. Après la *Conjonction interdite* (2003) traitant de cette activité sous un angle plus anthropologique, il poursuit à travers cet ouvrage ses interrogations autour de la découverte, de l'appropriation et de la création d'espaces et d'objets générateurs de mouvement. *Skateboarding is not a crime*. YG Raphaël Zarka, *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779 - 2005*. éditions F7. 110 pages. 9.50 €.

Abonnez vous à 02

20 euros 4 numéros annuels

pour 30 euros, recevez en plus des 4 numéros annuels à domicile le catalogue de véronique rizzo, *split screen* (96 pages, 60 ill. couleur, texte de lili reynaud-dewar, itv de pedro morais, éditions zéro2) frais de port inclus.



venez consulter et télécharger les numéros précédents de 02 sur www.zerodeux.fr

**envoyez vos chèques rédigés à l'ordre de l'association zoo galerie à:
patrice joly
82 rue rébeval
75019 paris**

WILFRID ALMENDRA

Live sculptures

Par Mathilde Villeneuve

Des branches, aux allures de tuyaux en aluminium version pot d'échappement, émanent d'un tronc d'arbre sectionné, verni, et aux nervures creusées. Une grosse menotte en acier y est accrochée comme pour sceller la sculpture au sol. Cette œuvre présentée dans l'exposition collective *Zones arides* à la Fondation d'entreprise Ricard est à l'image des récentes pièces de Wilfrid Almendra qui mixent les techniques et les matériaux dans des compositions déjantées. Si l'artiste s'est d'abord adonné, en compagnie du tandem d'artistes Daniel Dewar et Grégory Gicquel, à la reproduction de truques, de pioches ou de BMX, il a progressivement opté pour des sculptures plus abstraites et narratives. En s'appropriant les stéréotypes de pratiques amateurs diverses - surf, équitation, moto, parmi tant d'autres - il élabore des œuvres hybrides qui déploient à l'infini leurs multiples scénarii. Pour sa première exposition monographique au Frac Aquitaine de Bordeaux, *Rock Garden*, Wilfrid Almendra plante le décor d'un jardin zen *barockisé*, tout autant inspiré d'un art de composition japonais que des sculptures de Robert Grosvenor.

Ça démarre plutôt soft : un grand bassin d'eau s'étire dans l'allée principale du Frac. Alors qu'elle constituait à l'origine une piste de lancement de galets, l'étendue n'est aujourd'hui vouée qu'à refléter l'architecture alentour et à y déverser ses vertus méditatives. Sur le mur d'en face, s'alignent sagement des guitares électriques, à leur tour réduites au silence. Car si ces *Hand Made Guitar Bodies* (2004) - également réalisées en collaboration avec Dewar et Gicquel - ont été reproduites à l'identique, elles ont été au passage évidées de leur appareillage. Si bien que dans les creux de ces icônes du rock apparaît le dessin de formes géométriques. Ailleurs, les œuvres, résistantes à une lecture unique et lapidaire, se revendiquent davantage issues d'un « mixe d'attention ». *Wahiawa* (2004) allie un esprit surfien - la vague, la forme en suspend - à l'estampe japonaise - le dessin d'une feuille de figuier. La vague est recouverte de carrelage blanc et dessinée au feutre. Du coup, l'objet glacé (il apparaît même tranchant quand on en fait le tour) affiche des airs de statuettes en porcelaine digne des décorations domestiques les plus kitch. Cette confrontation entre nature et (s)culture, Wilfrid Almendra en fait déjà la démonstration avec *After a Long Day of Riding*, une marée de gravier qui se déploie sur le sol du Lieu unique, comme une dune de désert aux ondes voluptueuses que repousse une grande



WILFRID ALMENDRA
Rock Garden, 2006.
Vue de l'exposition au Frac-Collection Aquitaine.
Courtesy de l'artiste.
Photo Frédéric Delpech

pelles de chasse-neige. Une pelle en acier sablée à la main et tenue par deux bûches en bois, elles-mêmes taillées à la tronçonneuse et veinées au ciseau. Cette précision technique est à prendre au sérieux, quand on sait que, mise à part *VZ310* (2004) - un petit muret d'acier, accolé à des marches de piscine sur lequel trône un ananas géant en céramique - pour lequel l'artiste délégua une partie de la réalisation à une potière, il est l'artisan de toutes ses pièces. Passant du CAP, BEP, Bac pro (maintenance des systèmes de production) à l'école des beaux-arts de Rennes, et travaillant aujourd'hui en plein cœur d'une zone industrielle à Cholet, Almendra n'est pas du genre à jouer les chefs d'orchestre effarouchés. Partisan, au contraire, d'un façonnage artisanal et laborieux de ses pièces, il maîtrise toute une gamme de savoir-faire - de la tronçonneuse, à la fraiseuse, en passant par le chalumeau et le ciseau à bois - qu'il sublime tout particulièrement dans les deux pièces produites pour l'exposition, *Good Bye Sunny Dream* (2006) et *Backflip dans un hangar* (2006). La première - une coque de bateau en aluminium juchée sur un long morceau de bois - ressemble à un radeau de la méduse, ou à une otarie coiffée d'une couronne en fer forgé, à moins que ce ne soit un surf préhistorique tatoué des flammes de l'enfer. Autant de pistes de lectures qui ne s'emmêlent que davantage quand on y ajoute les boules en céramique tout droit sorties d'une peinture surréaliste qui pullulent sur la coque. S'agit-il de casques de moto, de ballons de football, ou de cerveaux en gestation ? Avec la

deuxième pièce, on quitte le bateau pour un trip en bécane. À l'avant, un carter de moto s'écrase sur un socle en béton, lui-même percé par des cristaux brûlés à l'acide, en lieu et place des luxueux bouchons de radiateurs automobiles. À l'arrière, des tentacules en doublure de blouson en jean grimpent le long du mur, esquissant les lignes de fuite de la machine menaçante. Le tout, qui est déposé sur un parterre en bois découpé tel un puzzle, a coûté un bon mois et demi à son créateur. Une moyenne pour cet artiste qui met un point d'honneur à faire prendre forme à ces sculptures dans le temps, en y intégrant les défauts et accidents de fabrication. Chez Almendra, ce n'est plus l'émergence de la forme qui s'avère essentielle mais bien la mise en relation de ses composants. Dans ces systèmes en réseau qui se complexifient au fur et à mesure des éléments rajoutés, des nouvelles possibilités de narration naissent les unes des autres, par dérive de sens et par association d'idées. Tant et si bien qu'on ne se sait décidément plus par quel bout les prendre, et c'est tant mieux.

→ Wilfrid Almendra, *Rock Garden*, au Frac Aquitaine, Bordeaux, du 2 novembre au 13 janvier 2007.

→ Exposition collective *Zones arides*, au Lieu unique, Nantes, du 12 novembre au 7 janvier et à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, du 24 novembre au 7 janvier.

→ Exposition à l'école supérieure d'art de Clermont-Ferrand, du 16 mars au 15 mai 2007, vernissage le 15 mars, commissariat Sylvain Lizon et Elisabeth Wetterwald.

LE WMS



GUY DE COINETET
Tell Me, 2006.
Mise en scène : Bob Wilhite. Avec Denise Domergue,
Jane Zingale, Helen Mendez Bertant.
© Crac Languedoc-Roussillon, Sète.
Photo Marc Domage



GUY DE COINETET

Faire des choses avec des mots

Par Elisabeth Wetterwald

Après *Who's That Guy?*, rétrospective que Marie de Brugerolle a consacrée à Guy de Cointet fin 2004 au MAMCO à Genève, voici en France l'exposition *Faire des choses avec des mots*, réalisée par la même commissaire, autour de cet artiste français resté méconnu en Europe, émigré à Los Angeles depuis 1968, décédé en 1983, et apparaissant comme une figure importante (et surtout influente, bien que moins connue que ses collègues) de la scène californienne des années 1970.

Faire des choses avec des mots prend un parti plus spécifique de l'œuvre de Cointet, en insistant davantage sur la partie scénique que sur la partie picturale, graphique ou écrite. Ainsi, outre des décors de pièces réalisées dans les années 1970, reconstitués avec tous les accessoires de l'époque, on a pu voir au vernissage deux pièces datant de 1978, rejouées par les actrices d'origine, soit trente ans plus tard. *Tell Me*, pièce écrite par Cointet et mise en scène par Bob Wilhite, réunit ainsi trois personnages féminins d'une petite soixantaine d'années, magnifiquement interprétés par les actrices américaines Denise Domergue, Helen Mendez Bertant et Jane Zingale, pouvant susciter d'emblée, au passage, chez le spectateur contemporain, une réflexion troublante sur le temps et la mémoire. On regarde les trois femmes, très *instant characters*, selon l'expression de Susan Sontag^[1], ultra-féminines stylisées, poseuses (images en

elles-mêmes), évoluer sur la scène, censée être la maison de l'une d'entre elles, avant un dîner. Plus que d'un sujet ou d'une histoire, et malgré des apparences de situations quotidiennes, la pièce parle du langage, et semble pousser jusqu'à l'absurde la thèse saussurienne de l'arbitraire du langage, soit le fait que les signes sont autonomes et sans rapport avec des référents extra-linguistiques; ceci par l'intermédiaire de dialogues simples, souvent incensés et hilarants, et par l'utilisation d'ustensiles réalistes ou d'objets aux formes abstraites qui peuvent avoir des fonctions différentes selon les moments.

Extrait :

« Michael : Ohohoh!... Ohoho!!!...

Olive : Michael, qu'est-ce qu'il t'arrive ?

Michael : Ohoh! Mes trois jambes me font tellement mal. C'est horrible! Je ne sais pas ce que c'est.

Olive : Tu as dû trop faire de jogging ces jours-ci.

Michael : Pas du tout. Cela m'est arrivé en allant faire les courses.

Olive : Assieds-toi. Ne bouge pas. Ça va passer. T'ai-je dit qu'hier Mark m'a offert deux marteaux ?

Michael : Vraiment ? J'aimerais en voir un.

(Olive prend deux assiettes).

Olive : En voilà un.

Michael : Un marteau très joliment tourné ». Etc.

En plus des décors et accessoires de quelques pièces, objets fonctionnels, formes primaires aux couleurs vives, tableaux abstraits, tableaux à

lettres, à chiffres ou encore graphiques, l'exposition réunit quelques dessins et livres cryptés de Cointet, qui sont à voir (l'importance du graphisme et de la typographie, jeux sur la matérialité du langage) et à lire éventuellement si on en trouve les codes, ainsi que l'installation-vidéo de Paul McCarthy *Pinocchio* (1994) des objets ayant servi à des performances de Mike Kelley (*Performance Related Objects*, 1977-79), la pièce *Dialogue #1* (1991) de Mike Kelley, célèbre face à face entre deux animaux en tissus, ainsi que *Big Hunt* (2002) de Catherine Sullivan, installation complexe réunissant cinq vidéos en noir et blanc dans lesquelles des acteurs pratiquent de façon obsessionnelle des études de gestes et de styles en s'inspirant de scènes de films célèbres. Autant de pièces ou de traces dont la présence dans l'exposition inscrit l'œuvre de Guy de Cointet dans un contexte, et qui contribuent à montrer son influence, non seulement sur la scène californienne des années 1970, mais aussi bien sur des pratiques performatives ultérieures.

^[1] Voir à ce sujet, et sur l'ensemble de l'œuvre, le texte de Marie de Brugerolle « Guy de Cointet : la mise en scène des objets », 20/27, n°1, décembre 2006.

→ *Faire des choses avec des mots (Making Words With Things)*, au Crac, Sète, du 17 novembre 2006 au 4 février 2007. Avec Guy de Cointet, Paul McCarthy, Mike Kelley, Catherine Sullivan. Commissariat : Marie de Brugerolle.



ALLEN RUPPERSBERG
These Fragments... 1968-2003, 2005.
 Vue de l'installation *One of Many - Origins and Variants*, IAC, Villeurbanne.
 Collection Rheingold, Düsseldorf.
 Courtesy Christine Burgin Gallery, New York. Photo Blaise Adilon

ALLEN RUPPERSBERG

One of Many - Origins and Variants

Par Yoann Gourmel

Honey, I Rearranged the Collection and the Collection Rearranged me.

Dans quelle mesure les objets, les livres et les images qui nous entourent et que nous possédons et collectionnons parfois, finissent-ils par nous posséder? Dans quelle mesure la façon dont nous les agençons physiquement et mentalement construit-elle de nouveaux récits eux-mêmes éléments recyclables de ce processus mnémonique? Dès la première salle de la rétrospective d'Allen Ruppersberg à l'IAC de Lyon, ces questions semblent se formuler d'elles-mêmes. Intitulée *These fragments... 1968 - 2003*, elle met en scène dans des éléments de mobilier de théâtre minimal et coloré conçu par l'artiste, multiples et originaux d'œuvres passées, livres, objets et posters que l'on retrouve présentés sous d'autres formes dans les salles suivantes. Emblématique de sa démarche quasi-obsessionnelle de collection, d'archivage, d'appropriation et de distanciation d'éléments à la provenance et à la nature diverses, elle s'apparente à un cabinet de curiosités à la fois rétrospectif et évolutif. On y retrouve ainsi le menu du célèbre *Al's Café* proposant pendant quelques mois de l'année 1969 ses burgers composés de sable et de pommes de pin dans un espace de convivialité inspiré d'une quelconque cafétéria du Midwest à la communauté artistique de Los Angeles ou encore *Where's Al?* (1972) documentant en 160 photos et presque autant de discours rapportés sur des fiches d'index bibliographiques la disparition de l'artiste. Mais ce qui frappe plus encore que la diversité de ces objets, sculptures, livres et affiches, c'est leur organisation soigneusement élaborée pour former un dense réseau de significations et d'intertextualité. Les problématiques qui nourrissent le travail d'Allen Ruppersberg, la mémoire, le langage, l'histoire, la question de l'identité de l'auteur et celle de l'originalité de l'œuvre, sont ainsi abordées à travers des croisements permanents entre réalité et fiction. Événements historiques et faits divers, éléments autobiographiques et mémoire collective, culture populaire et culture cultivée, histoire de l'art et esthétique pulp et publicitaire participent ainsi d'un même processus de recy-

clage qui invalide toute forme de critères de jugement basés sur des catégories hiérarchisées et pose ainsi subtilement la question de l'intégration de l'art dans la vie quotidienne. Après la traversée d'un couloir montrant sous vitrines des puzzles représentant des images de bibliothèques, cette œuvre mosaïque se déploie alors dans une maîtrise exemplaire de l'accrochage. Entre une série d'hommages à ces amis artistes disparus en 1997 ou aux procédés narratifs de Raymond Roussel, d'Oscar Wilde ou d'Allen Ginsberg, on croise une roulotte-bibliothèque, mémorial aux soldats de la bataille d'Arnhem en 1944, mêlant références avérées de l'histoire à la mémoire collective nourrie d'éléments fictionnels, des extraits de films éducatifs américains des années 1950 et surtout des livres dans lesquels l'artiste compile, accumule, extrait, mélange des éléments de sa vie à ceux de la culture vernaculaire américaine. Magnifiquement présentée dans cette exposition, l'œuvre d'Al Ruppersberg se parcourt comme l'index d'un livre dédié à ce qui doit disparaître mais qui ne cesserait de s'autogénérer. *Honey, I rearranged the collection and left. Au revoir!*

→ Allen Ruppersberg, *One of Many - Origins and Variants*, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, du 16 novembre 2006 au 7 janvier 2007.

PIERRE JOSEPH

U-turn à Angoulême

Par Aude Launay

« *Ce qui gît devant nous est nouveau.* » Cette phrase, extraite du texte de Philip K. Dick dont Pierre Joseph opère aujourd'hui une transposition dans l'espace plastique, semble augurer quelque révolution, et pourtant... Pourtant, tout est déjà connu de nous, puisque tout est ready-made. Du texte de Philip K. Dick apposé au mur en guise de statement, au monceau de canettes vides qui emplit la première salle de l'exposition, et jusqu'à cette piété médiévale soignée de blanc, nous avons



PIERRE JOSEPH
 Vue de l'exposition au Frac Poitou-Charentes, Angoulême 2006.
 Photo Richard Porteau

déjà tout vu de cette exposition, potentiellement du moins. Sans compter les commentaires sur l'art d'anonymes récupérés sur divers blogs. Se matérialise alors sous nos yeux une vision estampillée seventies de l'art du XXI^e siècle, donnant corps à ce vertige que procure à un moment *m*, la lecture d'un vieux texte d'anticipation sur ce même moment *m*. Que se passe-t-il quand le réel rejoint suffisamment la fiction pour en être l'illustration?

Il y a la vie, l'art et les gens; la Budweiser, la piété et les spectateurs. Il y a les gens qui peinent encore à inclure l'art dans la vie, voire la vie dans l'art. Une statuette religieuse, passe encore, mais il n'est pas aujourd'hui communément admis de considérer un amas de détritiques comme de l'art, du moins pour le citoyen moyen. Une fois encore, Pierre Joseph vient troubler la fête de l'art contemporain, pointant les incompréhensions et mettant à jour les strates d'interprétation. Pluralités métaphoriques de mondes de l'art jouxtant celui de chacun, les différents éléments de l'exposition, comme autant d'expositions-bulles, signalent avec force leur intégrité.

Tout est ready-made, donc. Mais par-delà le principe de montrer un objet de vie dans un lieu d'art, exposer un objet d'art déjà existant, comme un éternel retour, est une manière d'exposer l'exposition. Il y a les choses et il y a les mots, les œuvres dans et les discours sur.

Quelle est notre piété contemporaine interroge K. Dick? « *L'art est-il art s'il est vécu au quotidien?* » s'interroge un spectateur sur son blog. Qu'est-ce que l'art aujourd'hui? répond Pierre Joseph dans son dispositif tripartite - trinitaire? -. Peut-être en est-il d'un retour à une certaine dimension culturelle - a-t-elle jamais vraiment été évacuée? -, avec en vedette la canette de bière pour divinité du foyer? Entre contemplation et vécu, il est ici question de l'actualisation de l'œuvre d'art autant que de celle du comportement de spectateur, et surtout de la possible survivance à l'infini de telles relations art/spectateur; interrogation déguisée sur le degré de nécessité de l'art à la vie des hommes. Le XXI^e siècle nous verra-t-il submergés par les œuvres de l'art comme semble le suggérer cette vague de canettes bonnes à recycler, ou devons-nous faire face à un barrage de l'art s'auto-érigeant face aux visiteurs? C'est la faute à l'artiste, en tout cas, pourraient dire les bloggers.

→ Pierre Joseph, au Frac Poitou-Charentes, Angoulême, du 7 octobre au 2 décembre 2006.

ROMAN SIGNER

Zittern (Tremblements, 2006).
Sculpture, moteur, playte, ficelle. Dimensions variables.
Photo Marc Damage

**ROMAN SIGNER*****Oscillation et explosions***

Par Daria Joubert

Dans le cadre du troisième volet de la série *Aller/Retour* initiée par Michel Ritter, le Centre culturel suisse à Paris organise la première exposition personnelle de Roman Signer dans une institution parisienne. Chaque aller-retour est l'occasion de confronter diverses propositions artistiques en jouant des effets de résonances et de *feedbacks* entre les générations. Montrer le travail de Roman Signer dans ce cadre permet de mesurer combien les propositions absurdes et explosives de cet artiste historique ne cessent d'alimenter un répertoire contemporain inspiré par lui.

Dès l'entrée, le visiteur est (ac)cueilli par *Zittern (Tremblements, 2006)*, une machinerie d'apparence complexe et surprenante qui se révèle être un moteur au sol relié par un fil rouge à un pommier à l'étage. Ce fil rouge qui permet de secouer de manière régulière et entêtante l'arbre sert de fil directeur. Une œuvre récente qui donne le ton du travail de Roman Signer, et par là de toute l'exposition : l'art sert à secouer les a priori de manière tout à la fois légère, loufoque, raisonnée et complexe. Une preuve parmi d'autres, le *Vélo (Vélo, 2006)* de Roman Signer est bien un vélo - roues, chaîne, pédalier et chambres à air comprises - mais un vélo en pièces détachées : du nom à la chose, l'artiste a subtilisé toute fonctionnalité.

L'essence du travail de Suisse joue ainsi de micro-oscillations explosives entre l'objet, la fonction et nos attentes : une cigarette que l'on imagine se consumer pacifiquement (*Table fumeur, 2005*) deviendrait, au cas où on l'allume, l'étincelle qui déclenche une fusée. Faut-il d'ailleurs y voir un clin d'œil d'actualité sur les dangers du tabac, ou plutôt, l'énième symptôme d'une fascination de l'artiste pour les chaînes de causalité pyrotechnique ? L'artiste ne répond pas formellement, mais joue d'un suspense et d'une absurdité systématique. Il qualifie par ailleurs l'ensemble de ses actions d'actions-sculptures : « *Je me considère comme un sculpteur* », dit Roman Signer. Ce travail sculptural est surtout un art où l'énergie est déployée en pure perte pour notre pur plaisir. Un peu comme dans cette installation hypnotique, *Kanal (Canal, 2005)* où des ballons virevoltent en boucle dans un circuit carré.

On peut dès lors se plonger allègrement dans le programme vidéo de la salle de cinéma où se croisent chaise noyée, kayak routier, explosions multiples et variées... Roman Signer a d'ailleurs choisi de présenter une sélection de vidéos avec, pour chaque film, une traduction simultanée faite en langage des signes (*Installation vidéo, 2006*). Une manière de rappeler à ceux qui croient voir de leurs propres yeux ce qui se passe sur les écrans combien ils peuvent aussi être sourds à la conceptualité qui anime les œuvres de l'artiste ? Une conceptualité vagabonde, faite de légèreté et d'humour, et qui, sous ses dehors potaches, touche de biais à une gravité poétique toute contemporaine.

→ *Aller/Retour 3 : Roman Signer*, au Centre culturel suisse, Paris, du 10 septembre au 12 novembre 2006.

OLIVIER NOTTELLET

Angles, 2006.
Vue de l'exposition à La Galerie, Noisy-le-Sec.
Courtesy Olivier Nottellet. Photo Cedrick Eymerier

**OLIVIER NOTTELLET*****Voyage au centre du dessin***

Par Aude Launay

Olivier Nottellet aime les puzzles et le cache-cache. Il est aussi wittgensteinien en douce, et surtout montreur. Pour sa dernière exposition à La Galerie, à Noisy-le-Sec, il projette les anaphores et profile les anamorphoses dans un véritable manifeste pour la libération du temps de regard. Les dessins éclatent dans leur transposition au mur, prenant au passage une ampleur à la mesure du lieu, et viennent converser avec les objets invités. Il y a alors une circulation du sens mais pas de sens de circulation.

En s'attachant à la fragmentation du visible, Olivier Nottellet décompose le processus de l'apparition en une description à expérimenter soi-même. Et si la dimension processuelle est ici d'importance, c'est qu'elle ne prétend pas établir quoi que ce soit au-delà d'elle-même. Nottellet montre tout, il n'y aura pas de mystère révélé, juste des traînées noires refulant le blanc et créant des formes possiblement inversibles. On pourrait dire sans se contredire qu'*Angles*, le mural qui ouvre l'exposition est un trompe-l'œil et n'en est pas un. Il se gausse de notre lutte en butte aux bornes du réel, exemplifie la sempiternelle contradiction entre ce que l'on voudrait y voir et ce que l'on voit simplement, mais ne fait pas illusion. Une fuite offerte au regard, une renégociation des

conventions de la représentation qui passe par la figurativité ; Olivier Nottellet détaille, sépare, émancipe pour que le panorama soit possible. Dans cette optique, il construit sa *Réserve* au centre de l'exposition, espace impénétrable si ce n'est par le reflet des visiteurs, mirador d'où les objets embusqués ne nous permettent qu'une vue dérobée sur *Les Égouts du paradis*. Réserve de matériel, de sens ou de blanc, cette arrièreboutique de l'artiste est aussi centre névralgique qui, dévoilant les dessous des dessins, nous offre un passage sans issue par-delà un miroir bien connu. Et la Terre continue de tourner sur elle-même comme ces feuilles noircies s'enroulant sans cesse autour de la caméra. Ou comment effleurer la surface du dessin dans un infini plongeon. Pffffuut...

→ Olivier Nottellet à La Galerie, Noisy-le-Sec, du 16 septembre au 25 novembre 2006.

À noter : Les parutions de *Pffffuut*, recueil de 370 dessins issus des carnets d'Olivier Nottellet, éditions Villa Saint Clair, Sète, 384 pages N&B, 15 x 21 cm, 20 €, et d'un catalogue monographique comprenant des textes d'A. Birnbaum, C. Guézengar et M. Lanavère, bilingue français-anglais, éditions Analogues, Artes, 128 pages, 17 x 24 cm, 26 €.



GITTE SCHÄFER
Vue de l'exposition au Frac Bourgogne, 2006.
Photo Frédéric Buisson

GITTE SCHÄFER

Par Elisabeth Wetterwald

« Kitsch » vient du mot d'origine bavaroise « kitschen » qui signifie « rénover, revendre du vieux ». En regardant toutes les charmantes vieilleries mises en scène par l'artiste allemande Gitte Schäfer, on pourrait imaginer que celle-ci a simplement repris à la lettre cette origine du kitsch, tout en la transposant dans un langage plastique ; faisant, en quelque sorte et paradoxalement, de l'esthétique avec du kitsch, comme on parle de « faire du neuf avec du vieux » et renvoyant gentiment au rencart les distinctions théoriques entre le grand art et le kitsch - vulgaire « *esthétique de la simulation* » (Baudrillard) ou du « *mensonge* » (Eco). Depuis quelques années, le travail de Gitte Schäfer repose essentiellement sur des mises en scènes ultra méticuleuses, d'objets divers, trouvés ici et là dans des brocantes ou des greniers, dont la plupart portent la marque du folklore allemand et souvent plus spécifiquement bavarois. Difficile néanmoins de les identifier précisément puisque l'artiste les empile ensuite les uns sur les autres, pour monter des sortes de totems ou de colonnes de différentes tailles, surmontés en général de ce qui pourrait s'apparenter en architecture à un chapiteau (mais un chapiteau loufoque) : une jambe de poupée miniature, un voilier, un globe terrestre, un soufflet...

Vases, chopes, chandeliers, moulins à poivre (?), fragments de porte-manteaux, pieds de meubles de toutes origines, tablettes sont ainsi assemblés les uns au-dessus des autres, classés en fonction des matériaux, des couleurs, des formes et constituant des séries bizarrement à la fois hétérogènes et harmonieuses. Les ornements des objets sont très variés : on reconnaît vaguement des sortes de bas-reliefs égyptiens, des vases peints de paysages montagneux, des amphores grecques, un motif de danseurs de flamenco... de même que les matériaux : bronze, bois, étain, porcelaine... Sur les

murs, faisant écho aux sculptures, sont accrochés des tableaux et quelques objets, là encore de toutes provenances. Mais les tableaux, c'est l'artiste qui les peint elle-même, recopiant plus ou moins fidèlement des toiles, images, sculptures ou motifs existants trouvés dans des brocantes, des livres ou des magazines. Natures mortes, monochromes, tableaux abstraits vaguement cubistes, sculpture japonaise du XVII^e siècle peinte, collages, grattages, marquetteries, dessins, estampes, peinture à l'huile, autant d'images vieillottes et sans statuts, mais minutieusement reproduites, et visiblement sans la moindre ironie (de celle qui pourrait faire passer le travail de l'artiste pour une « critique post-moderne » de l'art du passé). Ce qui est intéressant dans le travail de Gitte Schäfer, c'est qu'il consiste précisément en une remise en scène de tout ce qui classiquement en esthétique n'est pas l'essentiel, à savoir l'ornement, le décoratif, qui sont en principe des opérations ajoutées, censées représenter un plus, mais sans jamais accéder à une quelconque autonomie. Ici, c'est l'agencement de l'ornement qui fait œuvre, appuyé par une mise en scène finement élaborée. Le placement des colonnes peut évoquer une forêt, parfois touffue, parfois interrompue par des clairières. Sur les murs, les tableaux sont accrochés en séries plus ou moins longues, qui laissent place par moments à des vides, comme des silences. Dans une grande salle adjacente, seule une pièce est installée (*Pot pourri encyclopédique*, 2006) qu'on aperçoit à peine au fond quand on entre. Un vidéo-projecteur installé sur de vieilles encyclopédies, entouré de deux plantes vertes diffuse un diaporama d'images hétéroclites qu'on devine être les sources d'inspiration de l'artiste.

→ Gitte Schäfer, au Frac Bourgogne, Dijon, du 25 novembre 2006 au 27 janvier 2007.



JON MIKEL EUBA
Neska la noche, 2005. Vidéo, 27 min.
Courtesy Galeria Soledad Lorenzo, Madrid.

TERMINATOR

Hasta la vista, baby!

Par Étienne Bernard

L'exposition *Terminator* nous propulse dans l'univers ultra codifié de l'angoisse au sens cinématographique du terme. Tout est là, à commencer par le décor, un manoir urbain au faste tombé en désuétude, planté dans un petit jardin clos de muraille. À l'intérieur, les œuvres s'égrainent dans les pièces et recoins de la bâtisse, de part et d'autre d'un escalier central aux faux airs hitchcockiens. Les très « gothiques » sculptures murales de Delphine Lecamp entre trophée de chasse et marteau-piqueur en acier trempé font face au ciel torturé d'un dessin d'Angélique Lacaille sous l'œil bienveillant des omniprésentes caméras de surveillance factices de Rodolphe Huguet en matériaux de récupération. À l'étage, Jon Mikel Euba met en scène dans un terrain vague à la leur de phares automobiles, une femme à la merci d'un groupe d'hommes qui comme avec un pantin, lui font adopter différentes postures aussi surprenantes que pathétiques, de l'amazone moderne Nikita à la valeureuse Jeanne d'Arc ou encore l'évaporée Marilyn Monroe. Cette étrange tourmente très eighties prend alors des allures de Starmania, représentation d'une violence urbaine fantasmée, esthétisée et théâtralisée à l'extrême qu'entérine un fond de scène criblée de grenaille d'Hubert Duprat. Curieux objet de facture minimale, cette cimaise blanche sobrement maculée d'une constellation d'impacts de balles témoigne d'une spectaculaire férocité passée en ces lieux sans pour autant la suggérer jamais. « *I like insecurity, I like to feel insecure!* » (*J'aime l'insécurité, j'aime me sentir en insécurité!*), comme l'assène NG sur fond de musique punk. *Terminator* fait montre d'une intrigue aspirée, d'une frayeur confortable et bien souvent désirée, d'un confort de l'inconfort. L'exposition serait-elle une métonymie ironique de notre société désormais régie par des codes télévisuels imposés qui instaure un sentiment global d'insécurité en martelant médiatiquement le virtuel danger qui guette chacun de nous au coin de sa rue ? La crainte du peuple dans laquelle se brouille la frontière entre violence fictive et menace réellement vécue, possède bien son imagerie et ses mots. « *I like to feel insecure!* » est le nouveau credo d'une communauté en mal d'homélie dont la caméra de surveillance est le nouveau bâton de berger.

→ *Terminator*, à 40mcbc / Le Château, Rennes, du 30 septembre au 16 décembre 2006



LÉTARIS

Sans titre, 2003.

Sérigraphie issue du portfolio *Iconic* composé de 7 affiches.

80 x 60 cm, 60 x 40 cm, 40 x 30 cm. Impression Carpentier. Édition Cneai.

CNEAI X GRAVELINES = ESTAMPES, LIVRES D'ARTISTE, MULTIPLES, ÉPHÉMÉRAS, 1997-2006

Libérez la police

Par Jérôme Diacre

Le commissariat proposé par Sammy Engramer à l'occasion de l'exposition *Cneai x Gravelines = estampes, livres d'artiste, multiples, éphéméras, 1997-2006* présente une sélection importante des multiples produits depuis près d'une décennie par le musée de Gravelines et le Cneai. La rétrospective est présentée sur un mur de vingt-six mètres. L'accrochage a été conçu d'après une idée simple et plus audacieuse qu'on ne pourrait l'imaginer : la logique des contenus par-delà toute spécificité technique. Ainsi on trouve des ensembles de séries, constitués a posteriori, révélant des problématiques communes à un grand nombre d'artistes. Dans toutes ces occurrences d'images apparaît une forte dimension critique : de la structure économique, des emblèmes sociaux, de la déconstruction du sujet, des représentations du corps... Pour les artistes, l'affiche, la gravure, l'impression numérique sont autant de moyens d'affirmer une position critique, une ligne politique qu'un procédé efficace pour les diffuser. Le monde de l'édition est toujours déjà perceptible avec sa logique du livre, de l'affiche, du tract et du slogan. En ce sens, la totalité des images sont posées sur un papier peint réalisé par Sammy Engramer qui reprend les conjonctions de coordination servant à la construction syntaxique : mais, où, et, donc, or, ni, car. Les images sont donc reliées entre elles, opérant ainsi une chaîne de signifiants. À l'étage inférieur, d'immenses cubes RVB présentent les éphéméras et les éditions d'artistes.

De cette polyphonie et cette pluralité de regards, ressort la multiplicité des expressions de ce que Sammy Engramer appelle « l'esthétique négative ». Une grande majorité des propositions utilise l'ironie. Elle témoigne du souci permanent de résister à la standardisation des représentations et des lectures. Ainsi, l'affiche controversée de l'exposition, sérigraphie de Létaris présentant le buste du Christ Roi surmonté de la tête d'un Mickey Mouse hilare, met en exergue le trauma actuel de la caricature. Parmi les pièces exposées, on peut noter les slogans sérigraphiés de Philippe Cazal, *Le Vide est ailleurs* (2000) ou *La Victoire de l'économie* (2000), l'impression numérique de Anne-James Chaton *Le Barman* (2005), un transfert de Paul-Armand Gette, *Des Roses pour l'origine* (2005) - un ravissement pour les post néo-fascistes bordelais - ou encore une photographie de Allen Ruppersberg, *23, 24 & 25 pièces* (2000).

À cette rétrospective, s'ajoute une réflexion intéressante sur le statut de cet art dit mineur qu'est le multiple. Parmi les interventions lors du colloque qui s'est tenu le 25 novembre est ressortie une division

nette entre deux perspectives. D'un côté, ceux qui affirment, dans la logique historique de la conservation, le rôle fondamental, statutaire, du procédé technique dans la réalisation du multiple. De l'autre, peut-être plus intempestifs, ceux qui s'intéressent au sens non moins historique mais plus essentiellement économique et politique de la diffusion directe via ce type de support.

→ *Cneai x Gravelines...*, au musée du Dessin et de l'Estampe originale de Gravelines (59), du 15 novembre 2006 au 4 février 2007. Display de la collection « Multiples » du Cneai. Commissaire Sammy Engramer. Avec le soutien du Fram (Fonds régional d'acquisition des musées).

L'ÉGOSYSTÈME

Par Yoann Gourmel

« *La sexualité de groupe (...) constitue un terrain essentiellement favorable à l'apprentissage de la politesse. Les expositions de groupe aussi, sauf qu'on y est jamais obligé d'y être poli avec tout le monde à la fois.* » Si l'invitation faite à la Station de fêter ses dix ans d'activités au Confort moderne n'a que peu à voir avec une partie fine, la « politesse », pour reprendre le terme de Petra Schelm, critique d'art fictive infiltrée dans ce collectif d'artistes niçois, semble bien être le réjouissant principe de cette exposition. Conçu en collaboration avec la quasi-totalité des artistes invités, l'accrochage se construit en effet davantage sur des relations de bons voisinages entre les œuvres que sur une formulation chronologique ou strictement thématique. Reprenant la forme en L des locaux niçois originaux (une station-service), la scénographie de *L'Égosystème* dessine un parcours en zones aux intensités variables laissant libre cours à la déambulation et aux associations visuelles du spectateur. L'entrée de l'exposition donne le ton avec une sculpture ludique aux couleurs vives, sorte de terrain de jeu pour chat d'Émilie Perrotto, associée à une fillette démesurée peinte sur un large rideau noir de Paul Nicolas Ritter. Un peu plus loin se dessine une zone consacrée à la peinture géométrique minimale prise en compte par les artistes fondateurs du collectif (Cédric Teisseire et Marc Chevalier en tête) : deux monochromes de Mosset dialoguent avec une cible en demi-teintes de Baudevin. En contrepoint à cet ensemble, la salle réalisée par Julien Bouillon aux murs « Brun Tour Eiffel » communs à de nombreux musées des Beaux-arts et sa série de peintures photographiées, agrandissements de toiles pompières de tout petit format marque une prise de recul critique face au médium pictural et à ses modalités traditionnelles d'accrochage. D'une



ÉMILIE PERROTTO

Comme le chat n'est pas là, les formes glissent, 2006.

Bois aggloméré, aggloméré stratifié, médium, contreplaqué, pied de lampe, métal. 500 x 300 x 200 cm.

Vue de l'exposition *L'Égosystème*.

Courtesy Confort moderne.

relecture de la peinture, on passe à celle du mobilier et de la décoration intérieure, avec les suicides d'objets de Philippe Ramette, les bibelots précieux de Bruno Pelassy, la sculpture blanche aux formes inspirées d'un pavillon Bouygues de Caroline Boucher ou encore les balcons jumeaux d'Ingrid Luche. Ponctué par les apparitions ton sur ton de tags amoureux collectés dans les rues de Rome par Jean-Baptiste Ganne, le parcours se poursuit avec un sol en tomettes rouges défoncé par un motoculteur de David Ancelin, avant de se terminer par une salle noire au display élégant (spécialité de la maison) dans laquelle un caddie en résine transparente de Pierre Vadi côtoie une phrase en bâtonnets luminescents de Fayçal Baghriché pointant la vanité du néon dans les expositions d'art contemporain. Des premiers artistes invités aujourd'hui largement reconnus aux plus jeunes tout juste diplômés d'une école d'art, La Station n'a cessé d'élargir son orbite artistique et de poursuivre sa trajectoire à la rencontre d'autres structures indépendantes telles que CIRCUIT à Lausanne ou ALaPlage à Toulouse. Rétrospective et prospective, l'exposition donne ainsi autant l'occasion de revenir sur ses activités passées que de se réjouir de ses années à venir : la politesse comme éthique et esthétique de l'exposition collective.

→ Exposition *L'Égosystème*, au Confort moderne à Poiriers, du 30 septembre au 17 décembre 2006. Avec ALaPlage, David Ancelin, Fayçal Baghriché, Francis Baudevin, Caroline Boucher, Julien Bouillon, Stéphane Bouquet, Marc Chevalier, Colin Cook, Béatrice Cussol, Jean-Robert Cutta'a, Vincent Ganiwet, Jean-Baptiste Ganne, Axel H. Huber, Oliver Imfeld, Lang & Bauman, Dustin Larson, Natacha Lesueur, Ingrid Luche, Maxime Matray, Philippe Mayaux, Olivier Mosset, Olivier Nottellet, Marion Orel, Bruno Pelassy, Emilie Perotto, Philippe Ramette, Didier Rittener, Paul Nicolas Ritter, Christian Robert-Tissot, Edouard Ropars, Stéphane Steiner, Cédric Teisseire, Pierre Vadi, Emmanuelle Villard, Alexia Walther.

RACHEL FEINSTEIN

Master HL, 2005.Vue de l'exposition *Tropical Rodeo* au Consortium.

Collection particulière, New York.

Photo André Morin/Le Consortium



RACHEL FEINSTEIN

Tropical Rodeo

Par Elisabeth Wetterwald

Enfin, quatre tables d'orientation dessinées par le graphiste Pierre Di Sciullo sont dispersées aux carrefours des ruelles. Elles représentent la généalogie ou encore les déplacements des habitants. Bien que la réalisation de ces pièces se soit faite avec la coopération de ces derniers, la plupart des tables ont été vandalisées, signe de la difficulté de toute tentative de greffe artistique au sein d'une communauté non spécialement disposée à l'endroit de l'art ou bien selon une toute autre interprétation le signe d'un atterrissage réussi du fait de sa non sacralisation, au choix.

Enfin, les œuvres de Simon Boudvin et Jessica Label, réunies sur le site www.synesthesie.com⁽²⁾ sous le titre *Visions d'aires* dépassent les questionnements précédemment envisagés et appréhendent l'espace de la Seine-Saint-Denis à travers des plans et des images vues du ciel. Le département y devient un décor de jeu vidéo, sorte de cartographie interactive prenant la Seine-Saint-Denis comme le modèle-type de toute ville occidentale. Ici le risque est évidemment moindre de se retrouver face à un sentiment de colonisation « culturelle » de la part des habitants de la cité : la hauteur aidant, les difficultés de la vie quotidienne s'estompent et les hypothèses de frictions disparaissent immanquablement...

1. Dora Garcia, *Cellule Cité Lénine*, septembre 2006, p. 55.

2. Le travail de Synesthésie se manifeste aussi à travers la création du site de la manifestation et l'édition d'un livre rassemblant des textes théoriques et des traces des expositions, à paraître après la clôture de la biennale.

→ *Art Grandeur Nature*, en Seine-Saint-Denis, du 16 septembre au 19 novembre 2006. *Cellule Cité Lénine*/ www.cclblog.org, Laboratoires d'Aubervilliers. *Déambulatoire*, Cité Pierre Séward, au Blanc-Mesnil. *Suites baroques*, La Brasserie Bouchoule, Instants Chavirés, à Montreuil-sous-Bois.

On entre, et on tombe sur *H*, une sculpture d'un blanc gris (plâtre, bois, tissu, peinture), posée sur un grand socle ovale. En fait, ça ne se voit pas tout de suite, mais *H* « représente » une licorne. Affaissée (mourante?), on lui reconnaît une corne, des jambes, des sabots, et pas grand-chose d'autre. *H* n'est pas à la hauteur de son mythe. La licorne, animal merveilleux, élégant, censé symboliser la pureté, et souvent utilisé pour des produits destinés aux enfants, est ici désossée, montrant sous un tissu fripé une apparence de fesses (humaines) au spectateur. D'emblée, on peut prendre *H* comme un avertissement : dans cette exposition, les choses ne seront sans doute pas forcément dans le bon ordre ; les époques et les références vont s'em mêler ; on va avoir affaire à un spectacle, avec ses stars et ses clichés, mais tout cela va être un peu décalé, pas clair, pas très orthodoxe.

En France, on ne connaît pas Rachel Feinstein. Il paraît (dixit le non-communicé de presse signé par Éric Troncy et disponible sur le site du Consortium) que dans son pays, les États-Unis, elle est une star, d'une part parce qu'elle a été mannequin, d'autre part parce qu'avec le peintre John Currin, ils forment un couple très glamour, enfin parce que depuis le début des années 1990, elle réalise des sculptures et des peintures qui ne ressemblent à rien dans la production plastique contemporaine et qui se vendent très bien.

Il paraît aussi qu'elle est née à Miami, près de Disneyland... et ça, par contre, on connaît. Comme Disney, Rachel Feinstein possède en effet un sens ostensible de l'artifice, du fallacieux, du festif, de la mièvrerie et du goût international. Comme Disney, elle semble s'inspirer beaucoup des XVII^e et XVIII^e siècles européens : de l'époque baroque, de son goût pour le théâtre, le décor, le trompe-l'œil, les masques et les travestissements ; du rococo, ensuite, des fastes de ses palais, de la profusion de ses ornements, de sa fantaisie légère, de ses teintes pastel et de ses dorures outrées. *The Schack*, par exemple, entre la sculpture et l'architecture, apparaît à la fois comme une synthèse et un morceau d'un palais rococo revu par Disney et par l'iconoclasme de

l'artiste : un petit escalier aux teintes mièvres, une statue en plâtre recouverte d'une étoffe plissée - petites bizarreries : un semblant de bras s'en échappe, le visage est masqué par une sorte de voile -, un simili toit en bois dans lequel se découpe un croissant de lune, un grand miroir en fond, épousant les formes de l'architecture biscornue, et des dorures, évidemment, pour agrémenter le tout. Seul le côté face de la pièce est travaillé ; il s'agit donc d'un décor dont, si tout allait bien, on ne devrait pas voir l'envers.

Malgré la diversité des styles adoptés, un certain nombre des sculptures de Feinstein jouent ainsi sur la « dé-figuration » : on est presque simultanément dans le décor et son envers, dans l'illusion et dans le désenchantement. Une autre sculpture, *Master HL*, fonctionne sur ce principe, mais d'une toute autre manière, et vient clôturer l'exposition sur un clin d'œil : côté face, une énorme masse en plâtre, posée sur un socle, qui ressemble à une statue du Bernin pas terminée ; malgré l'abstraction, on devine vaguement une femme portant un chapeau fleuri et un animal dans chaque bras. Côté pile, la même masse, mais encore moins mise en forme, dont sortent (oh stupeur) deux fesses, très parfaitement figurées.

À travers ces jeux multiples sur le montré et le montrable, sur les formes, les époques, les hiatus et les emprunts, les œuvres de Rachel Feinstein ne proposent aucune « morale » (contrairement à Disney) et du coup parlent, *malgré les apparences*, du monde contemporain : de l'autre côté du spectacle, de l'illusion, du clinquant, on sait qu'il y a le plat, le vide ; voire la déformation, la dégénérescence et la mort (des notions très présentes dans le baroque, d'ailleurs). L'endroit peut très vite devenir l'envers et vice-versa ; reste dès lors à composer. (Faut-il préciser que *Master HL* est à la fois le nom d'un sculpteur allemand du début du XVI^e siècle et un message d'erreur en informatique ?)

→ Rachel Feinstein, *Tropical Rodeo*, au Consortium, Dijon, du 28 octobre 2006 au 14 janvier 2007.

**VINCENT BEAURIN***Enseigne, chien, 2006.*Polystyrène, paillettes, polyester.
160 x 35 x 72 cm.Vue partielle de l'exposition *The New Tate à Ivry, avant la panique*,
Le Crédac, Ivry-sur-Seine. Courtesy Galerie Frédéric Giroux, Paris.
Photo André Morin / Le Crédac**VINCENT BEAURIN***Khéops in Crédac*

Par Patrice Joly

On saura gré à Vincent Beaurin d'avoir modifié temporairement l'architecture du centre d'art d'Ivry, non pas que celle-ci soit ingrate ou un tant soit peu compliquée - un ancien cinéma transformé en centre d'art avec les inadaptations que cela engendre - mais plutôt pour avoir révélé ou redonné à ce lieu sa qualité de temple dédié à la vision. Un simple déplacement de l'ouverture - trapézoïdale - de la galerie centrale du Crédac a donc suffi pour transformer un centre d'art en une espèce de néocrypte aux allures de tombeau des Pharaons; et effectivement ça marche plutôt bien : dès l'entrée de ce pseudo mastaba, on se retrouve plongé dans un autre espace-temps que la nature, hiératique et fantastique des œuvres présentées, ne fait que confirmer.

Passé cet effet de seuil, nous voilà en effet confrontés à un univers dépouillé où seules deux sculptures/apparitions réussissent à peupler l'espace de leur présence « sphynxienne ». La première impression que l'on ressent face aux « créatures » de Vincent Beaurin est celle de *jamaïs-vu* : les deux sculptures ressortent d'un genre « figuratif chimérique », c'est-à-dire que leurs contours sont familiers jusqu'à un certain point, mais échappent à toute identification passé un certain stade. Prenons, par exemple, le drôle d'animal qui trône au-dessus d'une rampe qui vient barrer l'espace de la galerie en son milieu : le corps de la bête est celui d'un banal chien dont le cou se termine par une protubérance lisse et galbée, dénuée de tête et donc de tout organe - aveugle, sourd et muet, comme la négation de toute possibilité de rapport sensitif au monde -, son élan stoppé et statufié en une pose menaçante, sous l'effet d'un coup de baguette magique. La bestiole est recouverte d'une véritable « peau » de paillettes qui la renvoie vers une condition chimérique tout à fait moderne pour le coup, celui de la mondanité, du brillant, du glamour, etc. On est bien dans l'ordre

d'un fabuleux revisité et si l'on voulait y lire une quelconque allégorie, il est certes facile d'y voir celle du vivant transfiguré et réifié par l'ordre du « mondain ».

L'autre sculpture présente ne contredit pas cette lecture tant est que l'on s'acharne à y voir une quelconque orientation. L'inspiration de l'artiste ne semble pas obéir à une véritable logique mais relever de l'onirisme. Un onirisme chargé de démons transhistoriques où d'antiques modèles viennent colorer un répertoire tout à fait contemporain. Ainsi de l'autre pièce qui fait face à notre animal : on y voit un monstre hurlant, une murène au corps voluptueux de starlette ou bien une protomégère dont le seul organe résistant à l'abominable transformation est celui de la parole, du cri, au choix. Là encore, la chimère réapparaît, mélangeant les contours familiers à ceux de la distorsion monstrueuse. Les interprétations se surchargent dans ce cas d'une vision quelque peu misogynne si l'on accepte de traverser l'apparence pailletée de la star pour y trouver la figure d'un éternel féminin diabolisé.

Une autre pièce cependant, échappe à cette dimension « gargouillesque » que l'on retrouve dans les deux sculptures précédentes, c'est celle qui se situe dans l'« antichambre » de la galerie, en prélude au bestiaire de la salle principale. Ici, on retrouve le travail du designer sous la casquette de l'artiste, le créateur de formes plus abstraites que l'on avait déjà rencontré à Gennevilliers : une fausse ellipse en bouton qui dépasse du mur à la façon d'une enseigne. C'est, par ailleurs, le titre générique de toutes les pièces présentées : des enseignes qui renvoient à la publicité, à la marchandise et à son fétichisme et encore à un tas d'autres choses insoupçonnées.

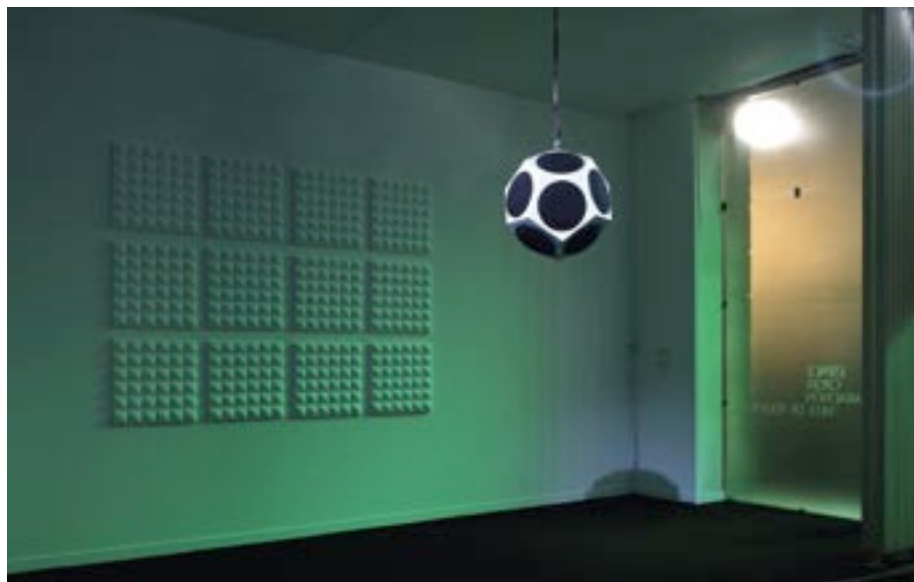
→ Vincent Beaurin, *The New Tate à Ivry, avant la panique*, au Crédac, Ivry-sur-Seine, du 17 novembre 2006 au 7 janvier 2007.



PRINTEMPS DE SEPTEMBRE 2006

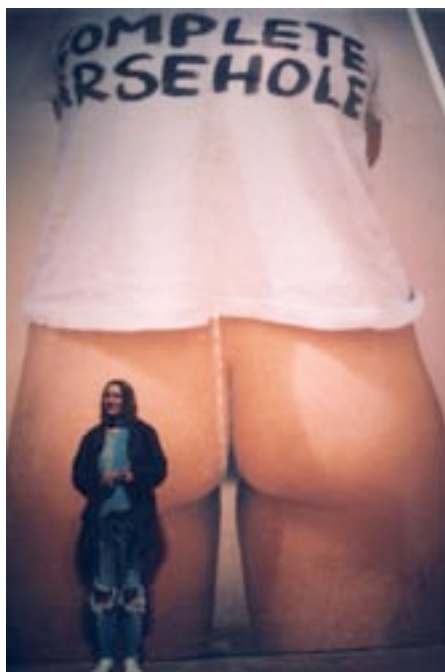
Par Patrice Joly

Régulièrement, à la même époque de l'année, on se rend en septembre à Toulouse vérifier l'hypothèse de la persistance de cet anachronisme langagier qu'est le printemps de septembre : de fait, au-delà de ce qui apparut comme un gag à sa naissance : un printemps en septembre, aka un iceberg au Sahara, l'hypothèse improbable commence à prendre les aspects d'une durable réalité. Chaque année donc à la même époque, la bonne ville de Toulouse se mue en une capitale de l'art contemporain, parée de toutes les attentes et de toutes les retombées médiatico-glamoresques qu'un tel investissement est censé lui rapporter ; jusqu'à maintenant, il planait sur l'événement un doute quant à sa capacité à atteindre les hautes sphères de la contemporanéité maximum et à retrouver le brio qu'avait atteint la défunte édition cadurcienne. Or le *Printemps de septembre*, difficilement accepté à ses débuts voit désormais les édiles et les mécènes toulousains se précipiter sur les « podiums » en signe de ralliement car il est désormais indispensable pour toute métropole régionale de se doter d'un événement de cette taille ; surtout quand par ailleurs on joue dans la cour des grands en défrayant régulièrement la chronique (cf. revue de presse Airbus). Mais l'époque est revêche qui voit justement toutes les grandes villes de France se doter de semblables événements : biennale de L'Estuaire par ci, biennale du Design par là, quand d'autres font déjà figure de référence internationale. Pour exister dans ce genre d'entreprise, il faut, soit que la manifestation acquière un réel statut international grâce à l'exigence de sa programmation, soit qu'elle s'appuie sur un terreau et une énergie locale dont elle ne serait que le prolongement au risque sinon de verser dans ce provincialisme abhorré. Or, Toulouse n'est pas Berlin, ni New York, même pas Nantes ou Nice... Jusqu'à maintenant Toulouse avait privilégié le côté « art dans la ville » et « animations nocturnes » pour se forger une image insolite et déviante, le tout couplé à une programmation musicale plutôt réussie. Or là encore il est difficile de sortir des sentiers battus et d'acquiescer l'avantage concurrentiel définitif face à des machines telles que *Nuit Blanche*. Reste l'hypothèse d'un travail de fond, sur la durée, et l'idée d'implanter durablement dans le paysage de l'art contemporain mondialisé un événement qui ne soit pas qu'une ultime manifestation plaquée au beau milieu d'un calendrier favorable. Il faut rendre hommage à la persistance d'une Marie-Thérèse Perrin d'avoir réussi à tirer le *Printemps* vers le haut en lui insufflant une énergie hors du commun et surtout d'avoir su choisir des com-



LAURENT MONTARON

Vue de l'exposition à l'espace Croix-Baragnon.
Courtesy schleicher + lange, Paris.



Portrait de Sarah Lucas devant *Complete Arsehole*, 1993.
Courtesy de l'artiste et Sadie Coles HQ, London.
Photo Alain Thomas

missaires qui ont su eux-mêmes s'entourer des bras droits ad hoc. Pour la troisième et dernière session de son commissariat, Jean-Marc Bustamante s'était adjoint les services de Mirjam Varadinis qui a, entre autres, ramené une flopée d'artistes plutôt rares en France, tels que Dana Schulz, Markus Schinwald, Cathy Wilkes ou encore Andro Wekua. Sans vouloir rabaisser le niveau des exigences de JMB, force est de constater que l'apport de ces artistes a contribué à rendre le *Printemps* dans son ensemble plutôt sexy et d'un haut niveau international. Surtout que le reste de la programmation proposait un ensemble assez étourdissant de peintures : de Francis Alÿs à Anish Kapoor en passant par Art and Language, Rodney Graham, Christoph Büchel, Runa Islam, etc. Et quand bien même ces pièces avaient déjà été déjà vues ailleurs (Runa Islam à Venise par exemple ou encore la pièce de Kapoor qui effectuait une véritable tournée



FRANCIS ALÿS

Guards, 2005

Projection vidéo DVD. Production Artangel avec le soutien de Bloomberg et The Duset Contemporary Art Fund.
Photo Francis Alÿs et Thierry Bal

européenne), elles contribuaient cependant à composer un bouquet rarement égalé en France. Enfin, il faut noter pour compléter le tableau la présence de jeunes artistes français, en particulier Laurent Montaron qui s'en sort particulièrement bien dans son exercice d'habitation d'un lieu impossible en réussissant la prouesse de surjouer la dupl(i)ex(c)ité de ce même lieu. Seule ombre notable au tableau, l'acharnement à vouloir coller à une thématique-prétexte (laborieusement justifiée à longueur de préambules interminables dans le somptueux catalogue) quand il serait bien plus simple d'oser un principe d'invitation des artistes hors de tout artifice de réunification...

→ *Printemps de septembre à Toulouse, Rendez-vous des images contemporaines, du 22 septembre au 15 octobre 2006.*

STRIP POKER




CHRISTOPHE RUCKHÄBERLE
Strip Poker, 2005.
Huile sur toile. 190 x 280 cm.
Courtesy de l'artiste et Sutton Lane, Londres.

Une des questions que soulève cette toile de Christophe Ruckhäberle c'est : quand ? Quand a-t-elle été peinte ? Et puis à quelle époque se déroule la scène ? Certes la toile est datée en bonne et due forme 2005, mais tout dans le cadre semble travailler à renvoyer la scène dans un passé plus ou moins défini. Le calendrier ouvert sur la page du 30 avril et puis ce qui ressemble vaguement à un journal constituent des marqueurs temporels. Comme images, ils renvoient au passé, celui des tableaux cubistes où ces indices abondent, de même que la guitare ou les restes du déjeuner. Sans parler de l'objet même de *Strip Poker*, soit la partie de cartes, scène de genre traditionnelle, au moins depuis Cézanne, sinon depuis de La Tour. Tout donc semble renvoyer ce tableau aux calendes grecques, au passé de la Peinture, à ses vestiges et trahit la nostalgie de son auteur pour une époque où la figure tient encore la corde.

De fait, on est entre filles. Des filles qui fument crânement et tapent la belotte gaillardement. Elles ont un peu le profil de garçons qui se passent des garçons partis à la guerre. C'est donc une peinture qui feint de s'encanailler : non seulement dans son sujet (des filles à moitié à poils entre elles) mais aussi dans son traitement : les ruptures de plans - miracle de la composition -, la multiplication des motifs décoratifs - le damier bleu de la table, les veines du bois, les grilles de la tapisserie, auxquelles répondent les manches des parapluies - qui font surgir des pans abstraits dans une saynète a priori toute figurative.

Ce n'est pas un hasard si ces personnages sont vus d'en haut et semblent engoncés dans un intérieur minuscule : prisonnières désœuvrées de cet intérieur daté, elles semblent habiter là depuis des lustres. C'est comme si Ruckhäberle avait soulevé le couvercle d'une boîte, d'une cage, d'où jaillissait, intactes, ces nanas quasi-momifiées à la raideur de poupées désarticulées. Mais il ne les sort pas du formol, ou du cadre. C'est bien là une partie du programme de l'école de Leipzig dont Christophe Ruckhäberle fait partie : rouvrir la boîte à souvenirs, sans jamais, au grand jamais, remettre les pendules à l'heure.



Antoine Dorotte

Sur un coup d'urin

26 janvier - 30 avril 2007

Musée
des
beaux
arts
BORDEAUX



Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

20, cours d'Albret - 33000 Bordeaux - 05.56.10.20.56 - www.bordeaux.fr

DIDIER FIUZA FAUSTINO
17 NOVEMBRE > 15 DÉCEMBRE 2006

LAURENCE DERVAUX 2006

JEAN-MICHEL ALBEROLA 2006

YANN KERSALÉ 2006

CHRISTIAN ASTUGUEVIEILLE 2005

HREINN FRIDFINNSSON 2005

CAROLINE DE LANNOY 2005

RICHARD FAUGUET 2005

MATHIEU MERCIER 2004

CHARLEY CASE 2004

GOTTFRIED HONEGGER 2004

ANNE ET PATRICK POIRIER 2004

JEAN-FRANÇOIS FOURTOU 2003

SALVATORE LICITRA 2003

SUSANNA FRITSCHER 2003

DAVID SALTIEL 2002

BEAURIN DOMERCQ 2002

EMMANUEL SAULNIER 2002

ROMAN OPALKA 2001

PHILIPPE RAMETTE 2001

ÉRIC DUYCKAERTS 2001

PIERRE SAVATIER 2001

MARIN KASIMIR 2000

DANIEL BUREN 2000

la verriere
HERMÈS

50 boulevard de waterloo, bruxelles 1000
tél. + 32 (0)2 511 20 62
waterloolaan 50, brussel 1000
Hermes.com/expositions