

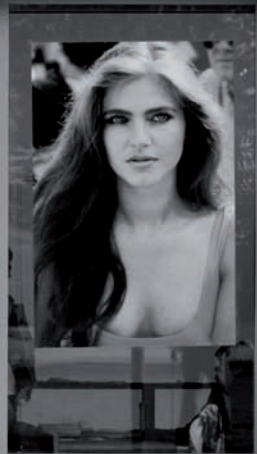
bs n°7

Le journal de Bétonsalon

03/2010 - 06/2010

Gratuit / *Free*

béton









LA MOITIÉ DES CHOSES

Par Mélanie Bouteloup

La Moitié des Choses est un projet regroupant cinq artistes dans trois expositions successives, accompagnées de deux publications. L'espace de Bétonsalon servira tout à la fois de lieu de production et d'exposition : les invités pourront s'y installer directement pour travailler, rester dans la distance et jouer des possibilités d'évolution d'un accrochage ou se manifester ponctuellement par des performances longuement réfléchies. Ce sera l'occasion pour chacun d'entre eux de tester, dans la durée, des aspects fragiles de leurs pratiques, ou de consolider leurs options. Les deux publications proposeront des entretiens, des écrits d'artistes, des textes critiques différemment orientés (littéraires, théoriques etc.), des scénari... *La Moitié des Choses* offre la possibilité d'une rencontre approfondie et critique avec l'activité de quelques artistes d'une même génération.

Les artistes choisis pour ce projet ont pour point commun, bien qu'à des degrés différents, d'aborder l'exposition comme un lieu-charnière pour la réalisation de l'œuvre. Il est possible de rendre accessible son processus ou de le dissimuler, de proposer des objets réifiés ou au contraire d'affirmer le caractère performatif de sa pratique... Chaque proposition pourra favoriser une option plutôt qu'une autre, selon les voies prises par le projet, ou réviser ses perspectives au cours de l'exposition. Face à de telles pratiques, il devient difficile de réduire l'œuvre à un objet physique, ou de vouloir la cerner empiriquement. Son identification devient complexe puisqu'elle n'est pas réductible à une chose simplement présente ici et maintenant : les gestes et actions qui ont précédé la mise en exposition d'objets ou la réalisation d'une performance, ou l'annonce d'événements à venir, ou encore la production de documentation deviennent autant d'éléments décisifs dans l'articulation du propos de l'œuvre. *La Moitié des Choses* met en avant des pratiques qui s'intéressent aux déterminations que la durée et le processus génératif font peser sur la définition d'une œuvre, que celle-ci soit objet ou performance. L'espace d'exposition, avec toutes ses limites, rendra plus ou moins compte de ces processus. Ou comment un objet peut glisser vers l'événement et vice-versa, sans que l'on s'en aperçoive.

Pour son diplôme de fin d'études, **Simon Fravega** a présenté deux performances : *Just Do It* et *Rock In Progress*. *Just Do It* est une sorte de conférence performée avec laquelle l'artiste semble vouloir nous enseigner des stratégies d'inadaptation¹ au monde. Il utilise, pour soutenir ses démonstrations physiques - qu'il exécute lui-même - de nombreux accessoires : projections d'images trouvées sur Google, ballons de baudruche, collants en lycra, pistolets en plastique, paillettes... Il s'auto-définit lui-même comme un « imposteur » : un personnage qui se glisserait dans des rôles ou des situations lui permettant de mettre en œuvre des compétences qu'il a ou qu'il n'a pas, mais qu'il désire tester. Echec ou réussite deviennent alors des notions tout à fait relatives. La chute du patineur à glace côtoie l'anecdote mythique (Guillaume Tell), pour engendrer une histoire alternative du monde.

1. Expression empruntée à Marie de Brugerolle au sujet du travail de l'artiste Pierre Joseph. <http://www.enba-lyon.net/conferences/fiche.php?a=04&tid=191>

Rock In Progress est une courte performance née d'un atelier mis en place par l'artiste au sein de l'école des Beaux-Arts de Grenoble, et dont l'objet était la réinstanciation d'attitudes-types issues de l'univers du rock et de ses vedettes. Il essaie ainsi de reproduire la position des jambes de différents rockeurs, photocopiées sur des feuilles A4. Les feuilles volent et les jambes collent au sol, éclairées par de petites lampes torches accrochées sur ses mollets ; l'ensemble donne l'effet d'une petite scène de fortune équipée de projecteurs *low-tech*. Simon Fravega utilise des objets issus de différentes pratiques amateurs ou de la culture populaire pour composer des reprises subversives et poétiques qui peuvent rappeler le projet d'histoire secrète du vingtième siècle de Greil Marcus (*Lipstick Traces*). Pour *La Moitié des Choses*, Simon Fravega souhaite mener un atelier de recherche sur l'exploit sportif : ses activités seront quotidiennement documentées pendant la durée de la première exposition et donneront lieu à la présentation d'un bilan par la suite.

Lors de la première édition de *Playtime* à Bétonsalon, Jean-Charles de Quillacq a présenté une performance intitulée *Spectre Citron*. Habillé de son costume du dimanche, il a brandi à l'extérieur du lieu pendant deux heures une sorte de totem dont le manche en branche de mimosa portait à son extrémité une planche de bois recouverte d'une image d'une œuvre de Roman Signer exposée ailleurs dans une galerie. Au verso était fixée, au centre d'une tâche de spray jaune, une marqueterie représentant la *Colonne Sans Fin* de Brancusi. A l'arrière-plan, l'artiste avait préalablement scotché deux autres photographies sur les vitres de Bétonsalon : une jeune fille posant de manière nonchalante devant un lac et un portrait au cadrage plus rapproché d'une autre jeune fille, cette fois en maillot de bain. Jean-Charles de Quillacq a tout le temps de la performance gardé les yeux fermés mais avait peint sur ses paupières des yeux grand ouverts comme pour évoquer les « smoky eyes » de la fille au maillot de bain. Jean-Charles de Quillacq poursuit une recherche sur la capacité des images à créer des espaces physiques éphémères. *Spectre Citron* se voulait comme une percée architecturale. Pour *La Moitié des Choses*, l'artiste exposera quelques uns des éléments préparatoires à cette performance. Il profitera également de ce contexte pour reformuler différemment des œuvres anciennes. L'artiste écrit : « Je ne considère pas mes installations comme des objets finis mais comme des producteurs de rapports, au sein desquels les tensions restent maintenues dans leur écart sans tendre vers leur solution ».

Chloé Quenum travaille avec un réservoir d'objets : des chaises, des cadres, des papiers, des miroirs... D'un accrochage à l'autre, ces objets changent de place, d'inclinaison, de grammage, de format... Ils sont découpés, photocopiés, photographiés, assemblés, défaits puis redistribués encore. Lors de chaque installation, ils sont (au moins partiellement) requalifiés par l'usage que l'artiste en fait. L'exposition correspond pour l'artiste à la mise en place d'une situation, et la performance d'installation des objets fait partie de l'œuvre. Les processus sont donc au cœur de sa pratique : performance d'installation (accessible ou non au spectateur), variations de la situation, documentation comme produit supplémentaire et non réductible à une fonction de « trace ». Les listes que Chloé Quenum présentera sous la forme de posters installés dans l'espace d'exposition se jouent

de la liste définie comme outil documentaire ou organisateur. De fait, ces listes sont censées « décrire » certaines caractéristiques des assemblages qu'elle réalise. Les termes ou les catégories qui régissent l'organisation de ces listes sont pourtant difficiles à rendre intelligible. Le refus d'une dénotation claire et précise vient « opacifier » encore un peu plus ces listes. *La Moitié des Choses* sera l'occasion pour Chloé Quenum de travailler la mise en scène, sous forme d'allers-retours entre différents états de l'œuvre.

Benjamin Seror a été invité en résidence à Bétonsalon en septembre 2009 pour travailler sur les formes de récit à l'œuvre dans l'activité de médiation d'un centre d'art. Comment rendre compte d'une activité en cours ? Peut-on rendre compte d'une pensée en train de se faire ? Benjamin Seror dit « chercher à articuler un récit et les conditions de son expérience dans ce que l'on pourrait nommer un spectacle de la pensée. » Tout à la fois poète, chanteur et conteur, Benjamin Seror aime se mettre en scène. Dans des apparitions qui font date, il est capable d'inventer des histoires épiques à des objets chinés aux puces, de faire ressortir de l'oubli un groupe de rock en interprétant ses chansons sur scène, de chanter des chansons d'amour en collants léopard rose fluo... La performance lui sert à raconter la pensée en train de se faire (donc à la représenter). Il explore la possibilité d'un glissement entre le champ de la performance et l'objet. Pour *La Moitié des Choses*, Benjamin Seror nous annonce une série d'événements liée à un opéra intitulé *Cinq Semaines* : un livre qui raconte un voyage à Bruxelles, une soirée de discussion entre amis, la présentation des personnages, passer trois jours à écrire la fin de l'opéra... Le récit de *Cinq Semaines* émergera progressivement, à travers des objets et des actions.

Clément Rodzielski aime faire circuler les images par-delà l'espace d'exposition. *Finis les pieds plats*, *Palme*, *Le Livre Miroir* sont des publications photocopiées et distribuées ici et là au gré des rencontres. *Document* est une œuvre placée en libre accès qui s'en va peu à peu avec ses spectateurs. Constituée d'une pile de feuilles à emporter, l'œuvre voit disparaître la maigre couche de peinture préalablement apposée sur sa tranche. Plus proche de la mise en exposition traditionnelle d'images, *Flash Black* est une série de douze peintures sur feuilles A4, accompagnée d'un livret qui reprend en photocopies noir et blanc les peintures montrées au mur. Les peintures exposées coexistent avec leur support de distribution. « Pour que les choses existent vraiment, c'est important sans doute qu'elles existent deux fois ». Pour *La Moitié des Choses*, Clément Rodzielski entame une série qui s'étendra tout au long des trois expositions, et consistera en l'ajustement de fragments de différents décors muraux. Multiplication des faux-raccords, récurrences : ils apparaissent à l'endroit même où ils sont mal à leur place. Ce travail succède principalement à une autre série : un réagencement d'une infinité de rebuts empruntés à un répertoire que l'ordinateur enregistre seul, sans volonté de son utilisateur, « en roue libre » d'une certaine façon. Clément Rodzielski reviendra aussi sur l'échec d'une commande que Bétonsalon lui avait faite : celle de concevoir une carte de membre pour l'association. Les cartes ont été imprimées, mais en raison d'un problème technique, sont restées dans les cartons.

THE HALF OF THINGS

By Mélanie Bouteloup

The Half of Things is a project that brings together five artists in three successive exhibitions, accompanied by two publications. In this series of exhibitions, Betonsalon will serve both as a place of work and an exhibition space: the invited artists will have the options of working there from day to day or of working at a distance, and playing with the possibilities of a display that continuously evolves or of proposing deeply considered one-off performances. The exhibition will provide an opportunity for them to test some fragile aspects of their practices over a limited period or to go deeper with works in progress. The two publications will include interviews, artists' writings, critical texts (literary or academic), scripts and more. The Half of Things offers the possibility of a deep and critical encounter with the works of several artists of the same generation.

To varying degrees, the artists participating in this project share an approach that conceives of the exhibition as a pivotal site for the realization of the work. Each proposition can either make its process accessible or hide it; it can propose reified objects or, on the contrary, focus on the performative aspects of the artist's practice. Each proposition will furthermore have the opportunity to emphasize one aspect or another, according to the paths taken by the projects and the artists' shifting perspectives over the course of the exhibition. Confronting such practices, it is difficult to limit the work to a physical object or circumscribe it in an empirical way. Identifying the work becomes complex because it cannot be reduced to a thing that is simply present in the here and now: the gestures and actions that preceded the display of objects or the creation of a performance, the announcement of events still to come, and even the production of documentation become decisive elements in articulating the meaning of the work. The Half of Things will shed light on practices that explore how the long-time duration of the exhibition and the generative process determine the definition of a work, be it an object or a performance. The exhibition space, with all its limits, will, more or less, provide us with an account of those processes. Or of the ways in which an object can slip from being an object into being an event, and vice-versa, without anyone noticing...

For the final diploma of his degree, Simon Fravega presented two performances: Just Do It and Rock In Progress. Just Do It is a kind of lecture-performance in which the artist seems to attempt to teach us strategies of inadaptation¹ to the world. In order to substantiate its physical demonstrations—which he himself executes—he uses a lot of accessories: slides projections of images he found on Google, balloons, lycra tights, plastic handguns, sequins... He defines himself as an “imposter”: a character that could slip into roles or situations that would allow him to test his skills, which he either possesses, or not, but which he has the desire to test. Failure or success therefore become highly relative notions. The fall of the ice-skater rubs shoulders with the mythical tale (William Tell), to produce a kind of alternative history of the world. Rock In Progress is a short performance that was

1. This expression is borrowed from Marie de Brugerolle, in reference to the work of the artist Pierre Joseph. <http://www.enba-lyon.net/conferences/fiche.php?a=04&tid=191>

born from a workshop created by the artist in the School of Fine Arts in Grenoble, and the object of which was the re-exemplification of typical attitudes taken from the world of rock music and its stars. Here, the artist attempts to reproduce the position of the legs of different rock-singers, photocopied on A4 sheets of paper. The sheets fly and the legs are stuck down to the ground, lit only by two small torches attached to his calves; the whole thing is like a tiny make-shift stage, equipped only with low-tech projectors. Simon Fravega uses objects issued from various amateur practices or from popular culture to compose subversive and poetic re-enactments that may remind us of Greil Marcus' project of a secret history of the twentieth century (Lipstick Traces). For The Half of Things, Simon Fravega hopes to lead a research workshop about sporting performance: its activities will be documented daily throughout the duration of the exhibition and will be subsequently presented in the form of a report.

For the first edition of Playtime in Bétonsalon, Jean-Charles de Quillacq presented a performance called Spectre Citron (Lemon Spectrum). Dressed in his Sunday-best suit, for the duration of two hours, he wielded, outside the Bétonsalon space, a kind of totem composed of a long wooden handle made from a branch of mimosa with a wooden plank attached at one extremity, covered on one side with a photograph of a work by Roman Signer being exhibited in a gallery, and on the other side, fixed in the centre of a patch of yellow spray paint, some marquetry representing Brancusi's Endless Column. In the background, Jean-Charles de Quillacq had beforehand stuck two other photographs onto the windows of the Betonsalon: a young women posing with an air of nonchalance before a lake, and another portrait, this time a close-up, of another young women dressed in a swimsuit. Jean-Charles de Quillacq kept his eyes closed at all times, but had painted wide-open eyes onto his eyelids, to evoke the "smoky eyes" of the young woman posing in a swimsuit. Jean-Charles de Quillacq is working on the potential of images for creating ephemeral physical spaces. Spectre Citron aims to be a kind of architectural breakthrough. For The Half of Things, the artist will exhibit some of the preparatory elements for this performance. He will also take advantage of the context to present some of his old works in a new way. The artist writes: "I don't think of my installations as finished objects, but as generators of relations, within which tensions are maintained as they stand without moving towards their resolution".

Chloé Quenum works with a reservoir of objects: chairs, frames, papers, mirrors... From one display to the next, those objects change their positions, angles, basis weight, size... They are cut up, photocopied, photographed, assembled, taken to pieces and once again redistributed. In each installation, they are (at least partially) requalified by the use the artist makes of them. The exhibition is, for the artist, like the production of a situation, and the performance of the installation of the objects is part of the work. These processes are at the very heart of her practice: the performance of installation (whether accessible to the viewer or not), variations of the situation, documentation as a supplementary product and not reducible to a "trace" function. The lists that Chloé Quenum will present, in the form of posters installed in the exhibition space, make use of the list, as defined as

a documentary or organizational tool. In fact, those lists are meant to “describe” certain characteristics of the assemblages that she will realize. The terms or the categories that rule the organization of these lists are, however, difficult to make intelligible. The refusal of a clear and precise denotation serves to make those lists a little more “opaque”. The Half of Things will be an opportunity for Chloé Quenum to work on presenting the passage back-and-forth between different states of her work.

Benjamin Seror was invited to undertake a residency in Bétonsalon in September 2009, to work on the forms of narrative at work in the activity of mediation in an art centre. How is it possible to describe an activity that is on-going? Is it possible to communicate an idea that is in the process of being thought? According to Benjamin Seror, he “is looking to articulate a narrative and the conditions of its experience in what could be called a spectacle of thought”. Poet as well as singer and storyteller, Benjamin Seror enjoys the mise-en-scène of himself. In his landmark appearances, he is capable of inventing epic stories about objects that he bought at a flea-market, of resurrecting a forgotten rock-band by interpreting their songs on stage, of singing love songs wearing neon pink leopard-print tights... He uses the performance to communicate a thought that is in the process of being formulated (in other words, to represent it). He explores the possibility of a slippage between the field of objects and the field of performance. For The Half of Things, Benjamin Seror has announced a schedule of events connected to an opera called Five Weeks: a book that tells the story of a trip to Brussels, an evening of discussion with friends, the presentation of characters, three days that will be spent writing the end of the opera... The story of Five Weeks will emerge slowly, through the medium of objects and performances.

Clément Rodzielski likes to circulate images beyond the exhibition space. Finis les pieds plats, Palme, Le Livre Miroir are fanzines distributed here and there, depending on chance meetings. Document is a freely accessible work that departs gradually with its viewers. Formed by a pile of sheets to be taken away, the work disappears along with the slim layer of paint covering its edges. Closer to a traditional exhibition of images, Flash Black is a series of twelve paintings on A4 sheets, along with a leaflet that presents in black and white photocopies the exhibited paintings on the wall. The exhibited paintings coexist with their medium of distribution. “For things to (really) exist, it’s important for them to have existed twice”. For The Half of Things, Clément Rodzielski will initiate a series that will stretch over all three of the exhibitions, adjusting different fragments of a wall decoration—enormous images that are constituted of only eight pieces, which have to be arranged. A multiplication of false connections, reoccurrences: they appear in the very spot where they are out of place. This work largely follows another series: the reordering of an infinity of discards, taken from a directory that a computer has recorded by itself, without the will of its user, “free-wheeling”, in a way. He will also return to the failure of a work commissioned from him by Bétonsalon: the creation of a membership card for the association. The cards were printed but because of a technical problem, remained in their boxes.

UN CHAMP DE BATAILLE PROVISoire

Par Nicolas Fourgeaud

Courte introduction critique

Le projet *La Moitié des Choses* ne valorise pas un regroupement d'artistes sous une vague étiquette, que celle-ci identifie des familles thématiques ou formelles ou les deux à la fois (Robert Nickas s'était autrefois moqué de ce genre d'expositions en rassemblant des travaux dont le seul point commun était la couleur rouge). Ce projet propose à plusieurs artistes de mettre en œuvre leurs pratiques publiquement, donc de les ouvrir à la discussion. Les contraintes les plus évidentes qui leur sont imposées sont pragmatiques : la durée totale de l'exposition, sa division en trois séquences d'une durée à peu près égale, la négociation avec ces contraintes. On ne verra ici aucun culte éculé du processus ou du *work in progress*, mais simplement, du point de vue critique, des conditions intéressantes pour un travail d'accompagnement et d'observation. Le critique est un observateur intégré.

La Moitié des Choses sera peut-être l'occasion d'installer une mise en représentation de la pratique critique et du rapport critique-artiste. Dans le cadre d'une série d'invitations lancées par les artistes, Mélanie Bouteloup et moi-même, des critiques, commissaires, artistes, et universitaires essayeront de dialoguer avec les travaux de chacun des participants, directement ou de biais, sous la forme qui leur semblera la plus adéquate : une conférence, des images, un texte, une discussion publique à deux, à trois, à quatre... où l'on jouerait son propre rôle ou dans laquelle on se ferait représenter... Il s'agira, quoi qu'il en soit, de qualifier notre rapport à des pratiques dont il ne faut surtout pas préjuger, ni fixer les enjeux bien trop tôt, mais soutenir et accompagner.

Chose

« Chose » (comme dans *La Moitié des Choses*, « Chaque chose en son temps ») se prévaut d'une extension assez large : il semble assez clair que « chose » ne renvoie pas simplement à « objet physique », mais peut tout à fait concerner une « action » ou une « série d'actions » ou « un événement » ou « un concept » ou « une idée ». Une « chose », dans le champ de la pratique artistique, nécessite, pour se produire ou être implémentée, une durée, que celle-ci soit dédiée au processus qui l'engendre, ou soit celle de son exposition¹ ou de sa performance. La durée d'exposition pouvant être la durée de son accessibilité.

On pourrait soutenir la thèse qu'une œuvre d'art est par définition égale au produit physique de la pratique artistique, engoncé dans son ici et maintenant. Une approche radicalement empiriste de l'œuvre soutiendrait que seules les propriétés manifestes de l'œuvre sont pertinentes pour comprendre l'œuvre, ou y avoir accès pleinement.

De facto, *La Moitié des Choses* ne laisse au lieu d'exposition qu'une certaine part de l'activité artistique (que celle-ci consiste finalement en un objet ou une performance), et

nous force à considérer une part du processus non manifeste, et non fixé sous forme de traces ou d'indices dans le produit physique (objet ou performance), comme pertinente dans le travail d'identification, d'interprétation et d'évaluation des oeuvres². Bien entendu, l'importance du processus absent dans l'intelligibilité de l'œuvre est variable selon les pratiques et selon les produits. Les fragments d'une image, montés sur panneaux (Clément Rodzielski) et physiquement présents dans l'espace d'exposition, rendent ainsi accessible à l'interprète mobilisé et attentif des marques intelligibles d'occurrences d'opérations (découper, inverser). L'artiste fera varier les places de ces fragments dans le temps de l'exposition, sans mettre directement en exposition ce processus. L'usage d'images stéréotypées comme point de départ³ et la fréquente simplicité des opérations de l'artiste, voire parfois leur faible seuil d'accessibilité peuvent troubler notre accès à l'œuvre ou à son produit. Dans *La Moitié des Choses*, les processus absents peuvent prendre différentes formes. Jusqu'à présent, le travail de Chloé Quenum s'est engagé dans un constant mouvement de balancier entre exhibition du processus d'installation des objets (sous forme de performance) et focalisation sur les produits résultant d'un tel processus⁴. Dans cette lignée, Jean-Charles de Quillacq installera des objets dans l'espace du Bétonsalon, certains ayant déjà été utilisés dans le cadre de performances antérieures (*Spectre Citron*). Ou comment essayer de contrebalancer la posture qui consisterait à simplement valoriser et théâtraliser les propriétés « esthétiques » ou « apparentes » du matériau⁵, par l'accentuation de l'importance donnée au processus absent. On peut le dissimuler ou l'indexer, il peut avoir des implications narratives (JCDQ) ou non (CQ), mais il servira d'une manière ou d'une autre à articuler le propos de l'oeuvre. De son côté, Benjamin Seror travaillera pendant l'essentiel de la manifestation en dehors du lieu, tout en ayant annoncé, sous la forme d'une affiche, la réalisation d'un opéra à la fin de la troisième séquence. Certains de ses épisodes prendront place dans des lieux extérieurs au Bétonsalon. Guidé par la volonté de trouver le cadre le plus adapté possible pour mettre en représentation une pensée en cours⁶, les performances de Benjamin Seror fonctionnent avant tout, dans le format concert le plus souvent, sur l'utilisation de compétences qu'il reconnaît ne pas posséder à un niveau professionnel (le chant, la guitare), sans renoncer à en faire usage. La temporalité du concert dévoile alors plutôt les qualités d'une interprétation qu'un processus, si l'on excepte les situations d'improvisation. Simon Fravega sera, lui, présent au quotidien dans l'espace du Bétonsalon lors de la première séquence de l'exposition. Il essaiera de relever un pari auto-imposé : celui de réaliser un « exploit » par jour, avec les compétences et limites qui sont les siennes, tout en n'hésitant pas à recourir aux moyens de la fiction pour pouvoir tenir ce pari. L'ensemble de sa démarche ne pourra être constatée quotidiennement que par l'équipe du lieu, le spectateur d'exposition étant rarement présent jour après jour dans les murs d'un centre d'art. La mise en place de plusieurs rendez-vous autour de la documentation de telles actions viendra dans la seconde séquence de *La Moitié des Choses*. La mise en représentation du produit de son activité n'obéira pas nécessairement aux règles de la vérité documentaire élémentaire (ou fantasmée), nous enjoignant ainsi à suspendre toute croyance au processus comme accès à la vérité immédiate de l'art.

Aux considérations sur le statut du processus dans l'espace d'exposition ou sur son rapport aux produits de la pratique artistique, on peut ajouter quelques questions rapides sur le statut de la performance comme « chose » d'exposition, ou comme « chose » dans l'exposition. La performance est-elle encore cette pratique qui viendrait mettre en défaut le monde de l'art conventionnel en s'opposant strictement aux lois de la réification ? La performance peut-elle encore se définir comme « un événement pur et non réitérable, non séparé de la « vie » »⁷ ? La complexité du travail d'élaboration et des dispositifs de représentation, le fait parfaitement assumé - chez Benjamin Seror ou Simon Fravega par exemple - d'engendrer des œuvres proposant parfois plusieurs points de focalisation - dont des dispositifs réifiés -, ainsi que, plus généralement, l'importance des questions liées au script et au *re-enactement*⁸ dans le champ de la performance aujourd'hui rendent ces définitions tout à fait non opératoires. La performance peut-elle être désormais considérée comme un objet non-standard ? Une question connexe toucherait au rôle et à la présence des objets au sein même de la performance, et à la manière dont chaque praticien négocie avec eux. Quelques expositions ont déjà largement rendu compte de l'importance de l'usage de l'objet dans les pratiques de performances⁹. La performance est devenue une manière de questionner l'objet et ses modalités d'activation : Benjamin Seror annonce ainsi la présence d'objets qui devraient être mis en exposition dans la structure en bois qu'il construira lui-même lors de la troisième séquence de *La Moitié des Choses*¹⁰. Ils devraient être activés par le récit de l'artiste. Une autre manière de faire intervenir l'objet dans la performance serait celle valorisée par Chloé Quenum dans certains de ses travaux : des objets produits par l'artiste sont installés dans un espace d'exposition puis manipulés par des individus en vue de constituer un assemblage de toutes ces choses, en présence ou non de spectateurs. Ou comment constituer un objet dans une durée contrainte¹¹. Bouclons la boucle. Dans le cas de Clément Rodzielski, une telle manipulation des objets par l'artiste, après installation, semble rarement intervenir dans l'articulation de l'énoncé de l'œuvre : il privilégie les « objets gelés ». Cet artiste délègue le plus souvent la possibilité d'une action à son spectateur, à qui il donne la possibilité d'emporter des photocopies (de peinture, de photographies etc.). Le fait de pouvoir emporter le véhicule de l'œuvre ne relève pas d'une esthétique relationnelle, car, de fait, on ne fera que « peu de choses » avec ces feuilletts. Ce que l'on fera précisément de ce véhicule par la suite ne regarde plus l'œuvre. C'est le fait de pouvoir l'emporter qui compte. Faites alors ce que vous voulez.

1. Le processus de production pourrait être aussi rendu directement accessible dans l'espace de l'exposition. Mais aucun des artistes retenus ne semblent favoriser cette option, sans doute trop littérale dans son traitement de la question du processus (exhiber le processus de travail en temps réel, en *live*). La valorisation du processus en temps réel s'accompagne sans doute en sous-main d'une croyance empiriste non explicitée (donner à voir ce qui se passe=donner à comprendre tout ce qu'il y a à comprendre). Cette option assoit le risque de fétichisation du moment processuel de l'art, faisant ainsi contrepoids à la dénonciation de la réification typique de nombreuses pratiques des années soixante. A la suite de ces remarques, on observera encore que l'investissement esthétique des marques ou indices de processus laissés dans un matériau est une seconde option plutôt négligée par les pratiques « orientées objets » retenues dans le cadre du projet.
2. On se souviendra ici de la critique faite par Yve-Alain Bois à la description et à la compréhension du processus par Naomi Spector dans l'œuvre de Robert Ryman (cf « Ryman's tact » in *Painting as model*, MIT Press, 1990, p.216). Il ne faut ni postuler que les caractères importants du processus doivent nécessairement se marquer dans l'œuvre, ni postuler que, en vue de rendre intelligible le rapport du processus et du produit physique de la pratique, il faille reconstituer très exactement le processus, pas à pas, et désigner la manière dont il se donne à voir dans l'œuvre.
3. Réclames, affiches de cinéma, posters, décors muraux etc.
4. Je renvoie à mon texte « Props, sur un accrochage de Chloé Quenum » (non publié).
5. Ou encore celle qui consisterait à simplement jouer de références à l'histoire des formes artistiques, comme une marque avantageuse d'auto-réflexivité.
6. Il s'agit, selon Benjamin Seror, de mettre en œuvre des situations « à l'échelle un ».
7. Ces lieux communs sont souvent repris par les historiens d'art et les critiques. Ils semblent de toute évidence déjà peu pertinents lorsqu'il s'agit de décrire certaines des pratiques historiques de performance.
8. Pour aller plus loin, on renverra à Frédéric Wecker, « Vers un art de répertoire? », *Art 21*, février-mars 2009, notamment p.56. On notera que l'existence d'un script n'est pas nécessairement accompagnée de sa ré-effectuation. Il est tout à fait possible de la conserver à l'état de simple potentialité.
9. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, (com. Eric Mangion), Villa Arson, 2008.
10. Cette structure aura la capacité d'accueillir du public. Sur le rapport objet et performance dans la pratique de Benjamin Seror, on renverra à l'exposition monographique récente : *Bien qu'il ne soit jamais directement fait référence à la notion de voiture, il s'agit évidemment du principal sujet*, Oui, Grenoble, mai-juin 2009.
11. Soit mettre en représentation un processus de manipulation effectué en temps réel devant le spectateur. La figure tutélaire de Guy de Cointet plane ici.

A PROVISIONAL BATTLEFIELD

By Nicolas Fourgeaud

Short Critical Introduction

The project The Half of Things does not favour the grouping of artists under a vague label, whether it identifies thematic or formal families, or both at the same time (Robert Nickas once mocked such exhibitions by bringing together works in which the only point in common was the colour red). This project invites several artists to publicly put their practices on display, thereby opening them up for discussion. The most obvious constraints that are imposed upon them are pragmatic ones: the overall length of the exhibition, its division into three sequences of more or less the same length, the act of negotiating with these constraints. There is no hackneyed cult of process and of work in progress to be seen here, but simply, from a critical perspective, interesting conditions for the labour of accompaniment and observation. The critic is an integrated observer.

The Half of Things will perhaps be the occasion to put into place a representation of critical practice and of the relationship critic-artist. As part of a series of invitations made by artists, Mélanie Bouteloup and I, critics, curators, artists and members of the university will attempt to dialogue with the works of each of the participants, directly or by way of something else, in the form that to them seems most appropriate: a conference, images, a text, a public discussion with two people, with three people, with four people... in which you could play your own role or could be represented by someone else... It will be the occasion, whatever happens, of qualifying our relationship to practices that above all we should not judge in advance, or fix the stakes of too early, but rather that we should support and accompany.

Thing

“Thing” (as in “The Half of Things”, “Every thing in its own time”) rules over a pretty large territory: it seems quite clear that “thing” does not simply refer to a “physical object”, but can in fact relate to an “action” or a “serie of actions” or “an event” or “a concept” or “an idea”. A “thing”, in the field of artistic practice, necessitates, in order to happen or be implemented, a duration, whether that be dedicated to the process that will engender it, or that of an exhibition¹ or of its performance. The duration of an exhibition might be the duration of its accessibility.

It is possible to support the thesis that a work of art is by definition equal to the physical product of the artistic practice, held fast by its here and now. A radically empiricist approach to the work would claim that only the manifest properties of the work are relevant to our understanding of the work, or in order to fully access it.

De facto, The Half of Things only leaves a certain part of the artistic activity to the place

of exhibition (whether the activity consists of an object or a performance), and forces us to regard a part of the process as unmanifest, and not fixed in the form of traces or indicators in the physical product (object or performance), as relevant to the work of identification, interpretation and evaluation of the artworks². Of course, the importance of the absent process to the intelligibility of the work varies according to the practices and the products. The fragments of an image mounted on panels (Clément Rodzielski) are physically present in the exhibition space, thereby rendering accessible intelligible marks of the occurrence of operations (cutting, inversion) to the proactive and attentive interpreter. The artists will vary the position of these fragments during the exhibition, without directly exhibiting this process. The use of stereotypical images as a point of departure³ and the simple frequency of the artist's operations, not to say the sometimes low threshold of their accessibility may disrupt our access to the work and to its product. In *The Half of Things*, the absent processes can take different forms. Up to now, the work of Chloé Quenum has been engaged in a constant seesaw movement between the exhibition of the process of installing the objects (in the form of a performance) and the focus on the resulting products of such a process⁴. In this tradition, Jean-Charles de Quillacq will install objects in the space of Bétonsalon, some of which have already been used in previous performances (*Spectre Citron*). Or how to try to counterbalance the posture which consists of simply showcasing and making theatrical the “aesthetic” or “manifest” properties of the materials⁵, by accenting the importance given to the absent process. It is possible to conceal it or index it, it might have narrative implications (JCDQ) or not (CQ), but it will serve in one way or another to articulate what the work is about. For his part, Benjamin Seror will mostly work outside the space during the time of the exhibition, whilst having announced, in the form of a poster, the realisation of an opera at the end of the third sequence. Some of the episodes will take place in places outside Bétonsalon. Guided by the will to find the most suited setting possible for the representation of a thought in process⁶, the performances of Benjamin Seror function first and foremost, particularly in the format of a concert, using skills that he admits to not possessing on a professional level (singing, playing the guitar), without giving up on making use of them. The temporality of a concert therefore reveals the qualities of interpretation rather than a process, with the exception of improvised performances. As for Simon Fravega, he will be present every day in the Bétonsalon space during the first sequence of the exhibition. He will try to rise to a self-imposed challenge: to realise one “feat” a day, with the particular skills and limitations that he possesses, without ruling out the possibility of resorting to fictional measures to complete this challenge. His action as a whole will only be witnessed from day to day by the Bétonsalon team, as the exhibition viewer is rarely present at an art-centre day after day. The scheduling of several meetings around the documentation of such actions will take place in the second sequence of *The Half of Things*. The representation of the product of his activities will not necessarily obey the rules of elementary documentary (or imagined) truth, thus encouraging us to suspend all belief in process as a way of accessing the immediate truth of art.

*Along with a consideration of the status of the process in the exhibition space or of the relationship of products to artistic practice, we can add several quick questions about the status of the performance as an exhibition “thing” or as a “thing” in the exhibition. Is performance still that practice that came and placed the world of conventional art in the wrong by putting itself in strict opposition to the laws of reification? Can performance still be defined as a “pure and none-reiterable event, inseparable from ‘life’”⁷. The complexity of the work of elaboration and the means of representation, the perfectly taken-for-granted fact—in the work of Benjamin Seror or Simon Fravega, for example—of engendering works that on occasion offer several points of focus—of which some of the means are reified—, as well as, more generally, the importance of questions linked to script and to re-enactment⁸ in the field of performance today—all render these definitions entirely none-operational. Can performance from now on be considered as a non-standard object? A connected question might touch upon the role of and the presence of objects at the very heart of the performance, and upon the way in which each practitioner works with them. Several exhibitions have already to a large extent given an account of the importance of the use of objects in performance practices⁹. Performance has become a way of questioning the object and its modalities of activation: Benjamin Seror thus announces the presence of objects that are meant to be exhibited in a wooden structure that he will have built during the third sequence of *The Half of Things*¹⁰. They are meant to be activated by the artist’s narrative. Another way of making an object intervene in a performance could be that favoured by Chloé Quenum in some of her works: the objects produced by the artist are installed in an exhibition space, then manipulated by individuals with a view to creating an assemblage from all these things, in the presence of spectators or not. Or how to constitute an object in a limited length of time¹¹. Let’s go full circle. In the case of Clément Rodzielski, such manipulation of the objects by the artist, after installation, seems a rare intervention into the articulation of the object’s statement: he favours “frozen objects”. More often than not, this artist delegates the possibility of an action to its spectator, to whom he gives the possibility of taking away photocopies (of a painting, of photographs etc.). The fact of being able to take away the vehicle of the work is not part of a relational aesthetic, because, in fact, only “not very much” will be done with these sheets of paper. What precisely will be done with this vehicle afterwards no longer has anything to do with the work. It is the fact of being able to take it away that counts. After that, you can do whatever you want.*

1. *The process of production might also be rendered immediately accessible in the exhibition's space. But none of the artists involved seem to favour this option, without doubt an overly literal treatment of the question of process (exhibiting the process of work in time, live). The valorisation of process in real-time is without doubt secretly coupled with an inexplicit empiricist belief (showing what happens=showing everything there is to understand). This option runs the risk of fetishizing the moment of process in art, thereby counterbalancing the denunciation of reification that was typical of many practices of the 1960s. Following these remarks, we can also observe that the aesthetic investment of marks or indicators of process left upon a material is a second option, which is rather neglected by the "object-orientated" practices that are part of the project.*
2. *Here we may recall the criticism made by Yve-Alain Bois on the description and the understanding of process in the work of Robert Ryman by Naomi Spector (cf "Ryman's tact" in *Painting as model*, MIT Press, 1990, p.216). One must neither postulate that the important characteristics of process must necessarily be marked in the work, nor postulate that, with a view to rendering intelligible the relationship between the process and the physical product of practice, the process should be reconstituted very exactly, step by step, and that the way that it can be seen in the work should be indicated.*
3. *Advertisements, cinema adverts, posters, wall decorations etc.*
4. *See my text Props, sur un accrochage de Chloé Quenum (unpublished).*
5. *Or a posture that might consist of simply playing with references to the history of artistic forms, as a flattering mark of self-reflexivity.*
6. *According to Benjamin Seror, it is a case of turning situations into works "on the first level".*
7. *These commonplaces are often repeated by art historians and critics. They now seem quite obviously of little relevance even when describing historic performance practices.*
8. *To go further, see Frédéric Wecker, "Vers un art de répertoire?", Art 21, February-March 2009, particularly p.56. Notice that the existence of a script is not necessarily accompanied by its re-application. It is completely possible for it to remain in a state of simple potentiality.*
9. *Ne pas jouer avec des choses mortes, (curator Eric Mangion), Villa Arson, 2008.*
10. *This structure will be able to accommodate the public. On the relationship between object and performance in the practice of Benjamin Seror, see the recent exhibition monograph: *Bien qu'il ne soit jamais directement fait référence à la notion de voiture, il s'agit évidemment du principal sujet, Oui, Grenoble, May-June 2009.**
11. *Or to represent a process of manipulation done in real-time before the viewer. The permanent figure of Guy de Cointet is hovering here.*

LE JOUR OÙ BS ARRETA DE DIRE LA VERITE

bs est né en France en 1979. Après quelques années de travail et de maturation de sa vie adulte, il pris l'habitude de considérer que sa vie avait réellement commencé le jour où il obtint son diplôme dans une école d'art. Il commença à ce moment à écrire plusieurs performances qu'il situait dans un registre proche de la conférence se permettant, dans ce champ d'habitude dédié à la rigueur, d'ouvrir un espace pour le spectacle dans ce qu'il aimait imaginer être un spectacle à un degré de dramaturgie zéro. Le modèle de la conférence a cela de particulier qu'il n'est tenu que par très peu de conventions, si ce n'est celle, comme au théâtre, d'avoir un public, qui attend un certain nombre d'informations de la part de l'interlocuteur invité pour l'occasion. Sur cette base, il est facile de faire basculer à tout moment l'auditoire dans un spectacle trépidant, comme il est tout aussi possible de ne pas utiliser cette carte et de simplement énoncer le contenu de sa réflexion.

Sur ce principe, il écrivit une réflexion sur les interactions possibles avec l'informatique, un court essai sur les Kammerspiel d'August Strindberg, une pièce sur le rire, la violence et le commerce, qu'il enregistra sans jamais l'interpréter en public. Il commença aussi à réfléchir sur la possibilité d'utiliser ce système de réflexion et de mise en scène de la réflexion à la véritable échelle d'un spectacle, accompagné cette fois-ci par plusieurs comédiens et parfois même d'autres musiciens. Il réalisa dans la foulée deux spectacles de ce type qu'il rangea dans une catégorie qu'il nommait « opéra », un premier sur la fascination d'un ami sculpteur pour les volcans, l'autre sur la vie supposée d'un groupe de musique des années 80 dont la carrière se serait stoppée nette après la disparition du chanteur du groupe en 1986. Entre 2008 et 2009, alors qu'il approchait la trentaine, il eut l'occasion de vivre une année de travail très agréable et très dense dans une résidence organisée par l'école des Beaux-Arts dans laquelle il eut l'occasion de suivre ses études. Ce fût la première fois de sa jeune vie d'artiste qu'il put apprécier des conditions de vie très bonnes, ce qui lui permit de travailler à son aise, conditions sur lesquelles il espérait pouvoir à présent toujours compter.

Il rencontra cette année deux personnes qui eurent à leurs manières une influence décisive sur le reste de son travail à venir. Ces deux personnes étaient des artistes lituaniens venus en France, l'une pour participer à ce programme de résidence, l'autre pour rejoindre sa petite amie qui se trouvait être cette première personne. Tous les deux étaient très sympathiques et aimaient passer de longues soirées attablés autour d'une bouteille de vin à discuter principalement de certains échecs du monde de l'art dont ils héritaient et à parler de ce qu'il fallait faire pour y remédier de manière définitive. À leurs contacts, bs découvrit l'importance d'autres champs qu'il n'avait pour l'instant jamais envisagés comme espace d'intervention. Ainsi, il se rendit compte qu'une pensée était déjà construite à partir du moment où elle était formulée, ce qui eut pour effet un grand désir d'alléger les gestes qu'il produirait. Il n'y avait pas besoin d'en dire autant : pourquoi toujours construire d'aussi lourdes machineries ? Cela le troubla un temps. C'est alors que s'opéra chez bs un glissement. À partir de ce moment-là, il ne cessa plus de mentir. On ne pourrait

pas vraiment appeler ça mentir en fait, on pourrait dire plus simplement qu'il n'essayait plus de décrire la réalité. Il avait découvert quelques années auparavant en réalisant des pièces radiophoniques que le son enregistré entretenait un rapport très différent à la vérité en comparaison de la vidéo ou la photo. Il n'était jamais question de devoir justifier d'un degré de réalité dans la construction d'une pièce sonore, le micro enregistrant un certain nombre d'informations qui étaient directement retransmises en tant qu'informations qui seules faisaient le sens de ce qui était perçu.

En découvrant à travers ce travail de pièce sonore cet espace simple où la question de la réalité semblait comme déclassée, bs se sentit soulagé, comme il se sentit soulagé au cours de ces discussions avec ces deux artistes lituaniens, en découvrant la possibilité d'aller un pas plus loin dans l'allègement des informations qu'il voulait transmettre. Il découvrit au même moment et par l'intermédiaire de ces deux artistes le film *F for Fake* d'Orson Welles. Ce film fit une très forte impression sur lui. C'est un film très dense, qui nous emporte très rapidement alors que son rythme bégaye. Le film est très curieux dans sa construction car il semble dire que la position même du cinéaste construisant une histoire est une escroquerie. Il y a là encore une chose que j'ai du mal à saisir mais le fait que Welles répète tant de fois cette idée qu'il est en train de nous escroquer me semble esquisser comme une sorte de morale du récit, dans le sens où Welles serait tout le long du film une figure amoral face à notre attente de vérité ou de récit qu'il déçoit sans cesse dans la forme bégayante du film ou de manière exemplaire par la grande mascarade finale. Pour ma part, je serais plus tenté par l'idée d'un contrat qui lierait le narrateur et le spectateur, fondé sur le désir de chacun de croire assez à une histoire pour en arriver jusqu'à sa conclusion. En tout cas, cette question de l'escroquerie resta en tête de bs pour un certain temps, dans un certain sens séduit par cette idée d'être lui-même un escroc, ce qui lui paraissait être un formidable point de distance, tout en sentant une forme de gêne face à toutes les implications que dessinait cette position. Il entrevoyait que pour être un véritable escroc, il devrait mentir toute sa vie, cacher beaucoup de choses, certainement rire très fort, être très riche et porter une longue barbe. Cette optique le faisait sourire, sans être tout à fait convaincu. Il y avait certainement une autre voie à trouver.

UN PROJET

Ils sont allés aux puces pour discuter de ce projet de vendre ensemble un livre. Ce n'est pas n'importe quel livre mais un exemplaire de *Mein Kampf* d'Adophe Hitler que Pierre a hérité après une complexe histoire liée à son grand père. Ils ont l'idée ensemble d'essayer de le vendre à un véritable nazi avec le projet, à travers cet objet, de mener une enquête sur sa valeur symbolique et aussi son essence idéologique. La première réunion de travail pour ce projet est donc une promenade aux puces de Bruxelles situées sur la place du Jeu de Balle. Cet endroit a l'avantage de réunir plusieurs types de puces et plusieurs types de marchands, entre le surplus d'objets usuels en plus ou moins bon état et les objets raffinés d'un point de vue de collectionneur. L'ensemble que forme ces objets ainsi rassemblés pose une question complexe à l'ensemble des objets en général, sur leurs usages, leurs qualifications et leurs valeurs. Un objet, aux puces, a plusieurs qualités et l'un des aspects

qui me plaît le plus est celui d'un musée qui n'aurait pas encore trouvé son sujet et qui dès lors prend la forme d'un stockage, dans le doute, dans l'attente d'une définition de ce sujet.

Évidemment, les modes régulières, comme il y a quelques années la mode des boîtes en métal tend à définir un sujet, mais cela ne dure jamais longtemps et quelques mois plus tard, les boîtes réapparaissent à des prix ridicules, inondant de nouveaux les marchés, perdus au milieu d'autres types d'objets attendant de devenir eux aussi le sujet d'une collection. Le marché de Bruxelles est de toute façon trop multiple pour se laisser déborder par l'objet d'une mode puisqu'au milieu des boîtes en métal, se trouvent aussi des lunettes, des cadres et des chargeurs de téléphones portables dont on sait pertinemment que si quelques-uns des modèles auxquels ils se raccordent sont encore en circulation aujourd'hui, ils seront d'ici peu tous totalement hors d'usage.

Tout cela les conduit en fin de journée à aller boire une bière, pour discuter ensemble du fait que ce projet autour de *Mein Kampf* n'était pas aussi évident qu'ils l'avaient imaginé le soir précédent.

DISPARUS

Disons au départ que nous sommes dans un bar. Au fond d'un bar. Ce n'est pas particulièrement un bar sombre. Ni lumineux d'ailleurs. C'est un bar normal comme on en trouve des centaines dans les rues de Paris. On peut le qualifier de bar à 2,50 Euros la bière, ce qui est une bonne manière pour qualifier le niveau d'un bar parisien, ni au-dessus ni en dessous des espérances que l'on peut mettre dans un bar. C'est un endroit agréable. Un peu plus loin, il y a quelqu'un, une personne dont on ne peut distinguer la couleur des yeux mais dont on peut imaginer qu'ils sont beaux.

À cette heure-ci d'ailleurs, on peut imaginer beaucoup de choses. Que les yeux sont jolis, que dehors il fait froid, que vous êtes seul malgré les illusions de foules, que vous êtes l'unique survivant d'une terrible épidémie et qu'il vous faudra toute votre vie garder ce masque ridicule pour éviter les radiations, que vous serez toujours seul puisque vous êtes le dernier et qu'il vous faudra porter pour toujours le fardeau de cette solitude. C'est vrai, être seul est bien ennuyeux. Même si le monde est à vous, être seul est terriblement ennuyeux.

Quel mauvais sort. N'avez vous pas rêvé, une seule seconde, de ce moment où tout d'un coup la ville se vide, vous vous retrouvez dans ce monde apocalyptique et la ville se livre à vous. Après quelques minutes d'incertitude, l'air est-il respirable dehors, tout continuera-t-il à s'écrouler ? Le gaz s'échappant des canalisations éventrées va-t-il s'embraser ?

Vous vous décidez à sortir. En fait le monde est calme. Terriblement calme. La grande épidémie qui a causé la fin de l'humanité a ceci de curieux qu'elle a fait disparaître les corps de tous les mourants. C'est une épidémie vraiment curieuse, jamais on n'avait vu cela, la disparition des corps. Au début les journaux ont commencé à en parler comme d'une histoire de science-fiction, tout juste bonne pour des magazines à sensations. On ne pouvait pas croire à cette histoire. Puis une équipe de scientifiques sérieux est arrivée

à isoler le gène de la disparition. Difficile à croire. Ensuite des masses plus en plus nombreuses disparaissaient. Tout se mit à mal fonctionner puisque les gens commençaient à manquer. À peine croyable encore une fois. Le championnat de foot dut être annulé, pareil pour le basket, puis ce fut le tour de la poste, puis de l'ensemble des administrations, les écoles changeaient de forme, tout se réorganisait et se désorganisait, une société de réorganisation permanente. Tout le monde attendait son tour.

NOTE POUR UNE INTRODUCTION AU CAS OÙ LE GROUPE PAN SONIC JOUERAIT DANS LA MEME VILLE CE SOIR

J'avoue avoir eu peur un instant que le groupe Pan Sonic joue ici ce soir. J'ai vu qu'ils jouaient ces jours-ci et j'ai vraiment eu peur que ce soit ce soir. Cela m'est déjà arrivé il y a un peu plus d'un an. Ils jouaient un soir où je devais faire une performance, sûrement une des premières performances importantes de ma jeune vie d'artiste, et quand j'ai vu le nombre de personne qui voulait voir un jour Pan Sonic en concert, j'ai été très impressionné. Tout le monde rêve d'avoir vu Pan Sonic, c'est un groupe, parmi les groupes pour un public un peu « spécialisé » qui a vraiment marqué son époque. Jouer le même soir qu'eux, c'est une concurrence très rude. Je les ai vus une fois, il y a un an environ, et c'est vrai que c'est un très grand groupe à voir sur scène. Pour ceux qui ne connaissent pas, c'est un groupe de musique électronique minimale qui joue principalement avec un LFO, un générateur d'onde et une table de mixage. Le plus beau, c'est que pendant leurs concerts, ils diffusent sur un écran le signal sonore émis par le LFO. On voit ce que l'on entend et l'on voit que ce que l'on entend fait mal. C'est une musique qui est principalement composée de variations rythmiques de bruit blanc. C'est très dur et très agressif et en même temps si physique, c'est étonnant de produire une musique si simple et si physique à la fois. Je vous le recommande tout en espérant que vous n'ayez jamais à jouer le même soir qu'eux dans une même ville. Par chance, souvent, leurs concerts coûtent cher, ce qui fait que l'on peut toujours compter sur un public de gens fauchés ou scandalisés par le prix d'un tel concert, ou le fait qu'ils ne soient pas diffusés dans un réseau alternatif, mais en tout cas, je suis content de savoir que le concert n'est pas ce soir mais demain, c'est une très bonne nouvelle. D'ailleurs, je ne vous conseille pas non plus de jouer avec eux le même soir au même endroit. Le soir où je les ai vus, c'était dans un concert dont je faisais la première partie. Je tenais ma revanche en quelque sorte. Enfin, pas vraiment, car c'est passé vraiment inaperçu comme revanche, ils ne se sont rendu compte de rien, ils n'ont pas vu que, ce soir-là, nous n'étions plus en concurrence, mais que nos énergies s'étaient associées pour une seule et même cause. Non, pas d'énergies communes. Ils ne sont pas venus me voir et j'ai partagé une loge avec eux, et vraiment ils ne sont pas très sympas. Non, en fait, c'est ça, je n'existe pas pour eux. Bon, mais ça va, je ne m'en formalise pas plus que ça, simplement, je n'aime pas jouer dans une ville le même soir qu'eux à un autre endroit.

Voilà. Mais en fait je voudrais vous parler de tout autre chose.

By Benjamin Seror

THE DAY WHEN BS STOPPED TELLING THE TRUTH

bs was born in France in 1979. After several years of work, and the ripening of his adult life, he got into the habit of thinking that his life had truly begun on the day that he obtained his diploma from an art school. At that moment he began to script many performances, which he situated in a register close to a conference, allowing himself, in this zone of habitude dedicated to rigour, to open a space for performance in what he liked to imagine to be a performance at a dramaturgical degree zero. The model of the conference is particular in the sense that it is constrained only by very few conventions, apart from, as at the theatre, by having a public, who is expecting a certain amount of information from the speaker invited for the occasion. On this basis, it is easy to make the auditorium slip at any moment into an exciting performance, just as it is also possible to not make use of this card and to simply enunciate the content of one's thoughts.

*On this principal, he wrote a study of the possible interactions with information technology, a short essay on August Strindberg's *Kammerspiel*, a piece on laughter, violence and commerce, which he recorded without ever performing it in public. He also began to reflect upon the possibility of using this system of reflection and of staging reflection on a real level in a performance, this time accompanied by several actors and sometimes even other musicians. He realised, concurrently, two performances of this type which he classified in a category he called "opera", the first about a sculptor-friend's fascination with volcanoes, and the other about the presumed life of a music group in the 1980s, whose career stopped dead after the disappearance of the lead singer in 1986. Between 2008 and 2009, when approaching his thirties, he had the opportunity of enjoying a very pleasant and dense year of work in a residency organised by the fine arts school in which he happened to be studying. That was the first time in his young artist's life that he was able to enjoy very good living conditions, which allowed him to work at his own pace, as he wished to and as he hoped to be able, to this day, to continue to rely upon.*

During those years, he met two people who both in their own way had a decisive influence on the rest of his work to come. These two people were Lithuanian artists who had come to France, one to participate in the very same residency programme, and the other to join his girlfriend who happened to be the aforementioned person. Both were very nice and lovely and liked to spend long evenings sitting around a table with a bottle of wine, discussing for the most part certain failings of the art-world, which they had inherited, and talking about what needed to be done to remedy them once and for all. Spending time with them, bs discovered the importance of other fields, which until that moment he had never imagined to be a possible space of intervention. Thus, he became aware of a thought that was already fully formed from the moment when it was formed, which rapidly found a direct application in the great desire to lighten the gestures that he was making. There was no need to say as much, why always construct such heavy machinery. It troubled him for a time. It is at that time that a shift occurred within bs. From that moment onwards, he did not stop lying. It is not, in fact, possible to call it lying, we could say more simply

that he no longer tried to describe reality. He had discovered several years before, whilst making radio sound pieces, that recorded sound has a very different relationship to reality than the one that video or photo produces. It was never a question of having to justify a degree of reality in the construction of a sound piece, the microphone recording a certain amount of information, which was directly retransmitted as information data that by itself made sense of what was perceived.

By discovering through this sound piece work this simple space where the question of reality appeared as if downgraded, bs felt relieved, oh, how he felt relieved in the course of those discussions with those two Lithuanian artists, discovering the possibility of going one step further in the reduction of the information that he wanted to transmit. He discovered at the same moment and through the intermediary of these two artists, the film *F for Fake* by Orson Welles. This film made a very strong impression upon him. It is a very dense film that carries us along very quickly, although its rhythm stammers. The film is very strange in its construction because it seems to say that the very position of the filmmaker building a story is a scam. There is something else in it that I find difficult to grasp, but the fact that Welles repeats this idea so many times, that he is in the process of tricking us, seems to me to sketch a kind of moral of storytelling, in the sense that Welles is an amoral figure for the entire duration of the film, in the face of our expectation of truth or of a narrative, which he constantly fails to fulfil in the stuttering form of the film and in an exemplary manner in the grand final masquerade. For my part, I would be tempted by the idea of a contract that connects the narrator and the spectator through the desire of each to believe enough in a story to arrive at its conclusion. In any case, this question of swindling stayed in bs's head for a certain time, in a certain sense he was seduced by the idea of himself being a crook, which seemed to him to be a nice point of distance, all the while feeling a form of embarrassment when faced with all the implications that this position entailed. He foresaw that to be a true crook, he would have to lie for the rest of his life, hiding many things, certainly laughing very much, being very rich and sporting a long beard. This vision made him smile, without entirely convincing him. He was sure that there was another path to be found.

A PROJECT

They went to the flea market to discuss a project to sell a book together. It was not just any book, but a copy of *Mein Kampf* by Adolf Hitler that Pierre had inherited from his grandfather following a complicated story. They had the idea together of trying to sell it to a real Nazi with behind this project the idea of being able to conduct, through this object, a survey not only of its symbolic value but also of its ideological essence. The first work meeting for this project was therefore to go and wander around the flea market in Brussels situated on the Place du Jeu de Balle. This place has the advantage of bringing together several kinds of flea markets and several kinds of sellers, between the common objects in more or less good shape and the refined objects, from the point of view of a collector. The totality that these objects form, thus assembled, is a complex question posed to the totality of objects, on their uses, their qualifications and their values. An object in the flea market

possesses several qualities, and one of the aspects that I like most is the idea of a museum that has not yet discovered its subject, and from that point on takes the form of a store, doubtful, waiting for a definition of this subject.

Clearly, the regular fashions like several years ago the fashion for metal boxes tend to define a subject, but that never lasts long and a few months later, the boxes reappear at ridiculous prices, once again inundating the market, lost amongst the other kinds of objects, also waiting to become the subject of a collection. The Brussels market is in any case too manifold to let itself be overwhelmed by a fashionable object, because amongst the metal boxes, there are also glasses, frames and mobile telephone chargers, that we know perfectly well, even if some of the models that they correspond to are still in circulation today, very soon from now will all be completely useless.

All of this led them at the end of the day to go and drink a beer, to discuss together the fact that this project about Mein Kampf was not as obvious as it had seemed the evening before.

DISAPPEARED

Let's say from the beginning that we are in a bar. At the back of a bar. It is not a particularly dark bar. Nor is it well lit either. It is a normal bar, like the ones that can be found in their hundreds in the streets of Paris. We can qualify it as a bar where a beer costs 2.50 Euros, which is a good way of qualifying the level of a bar in Paris, neither above nor below the hopes that we could have for a bar. It's a pleasing spot. A little further away, there is someone, it is impossible to make out the colour of the person's eyes, but we can imagine that they are beautiful.

Moreover at this hour, we can imagine many things. That the eyes are pretty, that it is cold outside, that you are alone despite the illusion of the crowds, that you are the only survivor of a terrible epidemic and that you will have to keep on this ridiculous mask for the rest of your life in order to avoid the radiation, that you will always be alone because you are the last, that it will be hard and that you will always have to carry the load of this solitude. It's true, being alone is very boring, even if the world is yours, being alone is terribly boring. What an awful fate. Have you not dreamed, for a single second, of that moment when all of a sudden the city empties, where you find yourself in an apocalyptic world and the city gives itself to you. After a few minutes of incertitude, is the air outside breathable, will everything continue to crumble, will gas leaks create enormous chain reactions...?

You make up your mind to go outside. In fact, the world is calm. Terribly calm. The enormous epidemic that has caused the end of humanity was strange in a way, in that it caused all the bodies of the dead to disappear. It's a very strange epidemic, because this has never been seen, the disappearance of bodies. In the beginning, the newspapers started talking about it like a science-fiction story, good only for tabloid magazines. No one could believe this story. Then a team of serious scientists succeeded in isolating the disappearance gene. Difficult to believe. After that, more and more numerous masses disappeared. Everything started functioning poorly because there were not enough people.

Again, hardly believable. The football championship had to be cancelled, the same for the basketball and then it was the turn of the post-office, and then general administrations, schools changed shape, everything kept being reorganised and disorganised, a society of permanent reorganisation. Everyone waited for their turn.

NOTE FOR AN INTRODUCTION IN CASE THE GROUP PAN SONIC PLAY IN THE SAME CITY THIS EVENING

I have to admit, for a moment I was afraid that the group Pan Sonic might be playing here tonight. I saw that they were playing on these days and I was really afraid that it would be on this evening. This has already happened to me a little over a year ago, they played one evening when I was supposed to do a performance, no doubt one of the first important performances of my young artistic life and when I saw the number of people who wanted to see Pan Sonic in concert on one day, I was very impressed. Everyone dreams of having seen Pan Sonic, they are a group, amongst the groups for a public that is a bit “specialised”, that have really made a mark on their era. Playing the same night as them, that is a very tough competition. I saw them one time, around one year ago and it's true that they are a really great group to see on stage. For those that do not know them, they are a minimal electronic group that play mostly with an LFO, a wave generator and a mixing desk. The most beautiful thing is that during their concerts, they broadcast the sonic signal emitted by the LFO on a screen. You can see what you are hearing and you can see that what you hear hurts. It's a kind of music that is principally composed of rhythmic variations of white noise. It is very hard and very aggressive and at the same time so physical, it is amazing to be able to produce music that is so simple and so physical at the same time. I recommend them to you, with the hope that you will never have to play on the same evening at them in the same city. By chance, their concerts are often very expensive, which means that you can always count on a public composed of people who are broke, or scandalised by the price of such a concert or the fact that they are not broadcast on an alternative network but in any case I am pleased to know that the concert is not this evening but tomorrow, that's some very good news. Moreover, I don't advise you to play with them on the same evening in the same place. The evening that I saw them, it was in a concert of which I was doing the first part. I had my revenge, after a fashion. Well not really because as revenges go, it went really unnoticed, they weren't aware of anything, they did not see that that evening, we were no longer in competition with one another but that our energies had merged in a single unique cause. No, no communal energies. They didn't even come to see me and I shared a dressing room with them and really they are not very nice. No in fact that's it, I do not exist for them. Well fine, whatever, I don't take any offence beyond this, simply that I don't like playing in a city the same evening as them in a different venue. There we are. But in fact I wanted to talk to you about something completely different.

CIBLES MOUVANTES

Par Clément Rodzielski

Nous sommes l'après-midi du 31 août 2007. Tout à l'heure, les habitants de la maison des secrets - première chaîne, « secret story » - vont quitter le domaine où ils n'auront eu de cesse de *marcher dans les images*. Le sort de chacun d'eux basculera ailleurs. Le document qu'ils constituaient d'une communauté très étrange va exploser. C'est une idée nouvelle : tout le long, il n'aura été question que de l'implosion d'un corps dans une image - quelqu'un apparaît qui est autre chose encore que ce qu'il paraît être -, et d'une image dans une image - le récit qui avait été projeté d'eux dans la maison étant éternellement remis en cause. Les habitants deviennent dès lors, inmanquablement, les ersatz d'une fiction qui n'aura jamais été écrite - celle-là même qui échappe à la télévision - et continue - loin de la télévision, et *sans nous*. On peut imaginer volontiers que dehors, loin des caméras, le caractère des uns et des autres sera semblable à ce qu'on en a vu, les sentiments des uns pour les autres resteront inchangés. Mais quelque chose advient au moment du passage du dedans au dehors et se termine. C'est notre regard qui se termine, qui bute sur du vide et se termine. Devant lui, il n'y a plus rien, quand toujours les habitants ne manquaient jamais d'être au devant, dans les images, et toujours encore lorsqu'il se détournait d'eux.

Tout à l'heure, lorsque la maison, ce seul décor, sera inhabitée, elle sera détruite. Sur ses murs, ce dernier jour, les habitants avaient été invités à inscrire les grandes dates de l'aventure. Ce devait être un récit très lapidaire sans doute, mais aussi très instructif, et il est probable qu'il ait été en tout point différent de ce qui a été diffusé à la télévision durant les deux mois qu'a duré l'émission. Qu'il s'écrive sur le lieu même de l'action est une situation très étonnante, mais celui-ci sera sans lecteur. La mémoire ainsi constituée allait aussitôt être effacée.

Il est 23 heures, la nuit est partout. Les feux ont été éteints. Et il ne semble plus possible de revenir en arrière. Ainsi, a-t-on vu le passage, pièce par pièce, de la lumière aux ténèbres ; c'était le réel qui s'invitait et l'écran de mon téléviseur était presque entièrement noir. Seul le logo de l'émission subsistait dans un coin de l'image. Tout basculait hors-champ, les habitants allaient rejoindre le même monde que celui des forums internet et des ordinateurs dont ils avaient été les sujets récurrents. Parce que si tout a beau avoir été plein champ tout le temps, le hors-champ gonflait beaucoup aussi - les forums justement, qui alimentaient surtout le pire. La télévision en matière de hors-champ fabrique du texte, des parodies - parce que c'est toujours la réaction instantanée à un premier modèle - ; le cinéma fabrique des fantômes.

Ici, on ne reviendra pas sur l'épanchement théorique qui avait accompagné la diffusion de la première occurrence de ce type d'émission, ni non plus sur ce qu'il devait à la modernité, à l'art contemporain, au cinéma expérimental, sur ce qu'il nous apprenait de ce qui pouvait advenir d'extraordinaire au royaume des images. Et inversement, sur ce que l'art contemporain etc. lui devait. C'était un temps très délétère de la pensée critique, et il semble que la bataille ait été âpre. Avait-on joui d'avoir convoqué cet objet supposé

ingrat ou bien avait-on joué d'avoir mêlé grilles critiques à un réel infiniment brutal ? Un instant pourtant, je voudrais revenir sur un objet particulier aperçu *ici*. Dans l'émission apparaissait dix commandements que chaque habitant devait respecter absolument. Parmi ces commandements, l'un d'eux concernait une cible dessinée sur le sol du salon et sur laquelle il était rigoureusement interdit de marcher. C'était évidemment sans raison, c'était le jeu ; et une lubie. Il y a quelque part - à la télévision - un interdit, c'est une cible. Elle est parfaitement illégitime. Sans quoi, il s'ensuivrait punition ou perte d'argent. Le premier ou deuxième jour, un étourdi posa le pied dessus, et la sanction fut dite. Laquelle ? Je ne le sais plus. Dès lors, la cible semblait avoir sa place dans la maison, puisque l'interdit qu'elle dessinait pouvait occuper beaucoup les esprits. La première semaine du jeu, une mission consistait à inventer une danse. Deux équipes s'affrontaient : *les filles contre les garçons*. Les filles répétant dans le jardin, les garçons restèrent dans le salon. Prétextant que la place manquait pour se mouvoir correctement, ils estimèrent que cette fois-ci, il ne devrait pas être fait cas des infractions qu'ils pourraient commettre et passèrent et repassèrent allègrement sur la cible. Mais aucun prétexte n'était valable pour déroger aux commandements et la punition tomba - trois jours d'eau froide. Puis, très vite après leur arrivée, dès la première semaine, ils découvrirent un matin la maison envahie de cibles semblables à la première. Le sol était miné. On peut s'étonner que déjà, si tôt, l'émission atteigne son climax. Evidemment, la règle qui valait pour une, valait pour toutes. Elles avaient été placées à des endroits stratégiques: devant le frigo, devant la plupart des portes. Il fallait faire preuve de beaucoup de souplesse et d'adresse ce jour-là dans la maison. Seule Nadège, mal réveillée, marcha sur l'une d'entre elles à la sortie de la chambre. Le lendemain, tout rentra *dans l'ordre*, les cibles nouvelles avaient disparu. Il n'en resta qu'une, la première, *l'originale*, et ce jusqu'à la fin du jeu sans que personne, il me semble, n'y marcha jamais plus. On l'oublia vite. Les esprits étaient ailleurs. Parmi les jeux proposés, l'un d'eux consistait à tester les connaissances des habitants à propos de la maison. A la question « de quelles couleurs est la cible ? », personne ne sut répondre. C'est que la production avait fait des raccourcis rapides entre ce que peut un œil et ce que peut une cible. Une cible évidemment, c'est ce vers quoi tous les regards convergent. Ici, elle pouvait apparaître comme une planète interdite, un gouffre noir. Mais non, son effet aura été quasi nul. Et pourtant, elle ne manquait jamais d'être là, dans l'image. Et toujours nécessairement pile au centre, puisque le centre, c'était elle. C'est à travers elle qu'on mesurait l'écart entre l'émission de télévision et l'invisible et vaste réel. C'est l'impression tenace que deux surfaces glissaient l'une sur l'autre, et avec elles : deux temps, deux intensités. Le hiatus entre le document que constituaient tous ces corps, et le scénario idéal que projetait la production était irréparable, irrécyclable, immense. Sans doute agissait-elle plus fortement sur le téléspectateur que sur les habitants. Elle dédoublait le centre des images qui défilaient, elle balisait la traversée des images. Imperceptiblement, elle contraignait les corps. Et c'est parce qu'elle n'aura eu que très peu de conséquences tout le long du jeu, que ça aura été un exemple formidable de ce que peut être un plan de cinéma à la télévision. C'est-à-dire une aberration du temps, une présence caduque et pâle.

La saison suivante, une cible immense occupait le jardin. C'était encore beaucoup présager d'elle, mais sans lui prêter pourtant ni attention, ni qualité particulières. Elle ne participait en rien au récit. Et cette année-là encore, elle fut sans conséquence. Si bien que le dernier été, conclusion fut faite qu'il n'était plus indispensable de trop insister, et l'on ne vit plus rien qui puisse s'apparenter à quoi que ce soit de la sorte.

Ce texte a été écrit à la fin de l'été 2007, puis légèrement corrigé et augmenté à la fin de l'été 2009.

MOVING TARGETS

By Clément Rodzielski

It is the afternoon on the 31st August 2007. Very soon, the inhabitants of the house of secrets—first channel, “secret story”—are going to leave the domain where they have incessantly been walking in images. The destiny of each one of them will carry on elsewhere. The record that they constituted of a very strange community is going to burst. It is a new idea: the whole time, it will only have been a question of the implosion of a body into an image—someone appears who is something else again to what he appears to be—, and of an image into an image—the narrative which was projected, of them in the house being eternally reconsidered. The inhabitants become, from that moment, unmissably, ersatzes of a fiction which will never have been written—the very one that escapes television—and continues—far from the television, and without us. We can happily imagine that outside, far from the cameras, the characters of certain people and of others will resemble those that we have seen, the feeling of some for the others will remain unchanged. But something happens at the moment of transfer from the inside to the outside, and comes to an end. It is our gaze, which comes to an end, which is met with a void and comes to an end. Before it, there is no longer anything, when before the inhabitants had always been in the foreground, in the images, and even when he turned away from them.

Very soon, when the house, this lone décor, will become uninhabited, it will be destroyed. On its walls, on this final day, the inhabitants were invited to write the grand dates of the adventure. It was meant to be a very succinct story no doubt, but also very instructive, and most probably it was different in every way from what was broadcast on the television during the two months that the programme lasted. That it could be written on the very place of action is a very surprising situation, but this one will be without a reader, and the memory that was thus constituted is to be immediately effaced.

It is 23 o'clock, night is everywhere. The lights have been turned off. And there no longer seems to be any way back. Thus, we witnessed the passage, piece by piece, from the light to the shadows; it was reality flooding in and the screen of my television was nearly entirely black. Only the programme's logo remained in the corner of the image. Everything dropped out of shot, the inhabitants were on their way to rejoin the world of Internet forums and computers, of which they were recurring subjects. Because if everything had already been in the frame all the time, off-camera also expanded—precisely, the forums, which fuelled the worst things. The television in terms of the off-camera produced text, parodies—because it is always an instantaneous reaction to a first model—; the cinema produces ghosts.

Here, we will not return to the theoretical outpouring that accompanied the broadcast of the first instance of this type of programme, neither to what it owed to modernity, to contemporary art, to experimental cinema, to what it taught us about what extraordinary things could happen in the kingdom of images. And inversely, to what contemporary art

etc. owed to it. It was a very injurious time for critical thought, and it would seem that the battle has been fierce. Was the enjoyment from summoning up this supposedly thankless object or rather was the enjoyment from mixing critical models with an infinitely brutal reality?

Wait a moment, however, as I would like to return to a particular object noticed here. As part of the programme, there were ten commandments, that each inhabitant had to respect absolutely. It was clearly for no real reason, it was a game; and a whim. Somewhere—on the television—there is a taboo, it is a target. It is perfectly illegitimate. Otherwise, punishment or a loss of money would follow. On the first or second day, someone absentmindedly put their foot upon it, and the penalty was pronounced. What was it? I no longer remember. From that point on, the target seemed to have a place in the house, because the taboo which it illustrated was able to much preoccupy minds. In the first week of the game, one of the tasks consisted of inventing a dance. Two teams faced one another: the girls versus the boys. The girls practiced in the garden, the boys stayed in the living room. With the pretext that there was not enough room to move around properly, they decided that in this instance, it would not be taken as a case of infractions committed by them, and they lightly stepped and re-stepped on the target. But no such pretext was acceptable to deviate from the commandments and punishment fell upon them—three days of cold water. Then, very rapidly after their arrival, in the very first week, one morning they found that the house had been invaded by targets, similar to the first. The floor was full of mines. It may seem surprising that already, so early on, the programme reached its climax. Clearly, the rule that applied to one, applied to them all. They had been placed in strategic spots: in front of the fridge, in front of most of the doors. That day, it was necessary to show a lot of flexibility and care in the house. Only Nadège, still sleepy, walked over one of them when exiting the bedroom. The next day, everything returned to normal, the new targets had disappeared. Only one was left, the first one, the original, and so it remained until the very end of the game without anyone, as I remember, walking on it again. It was soon forgotten. Attention was turned elsewhere. Amongst the games on offer, one consisted of testing the inhabitants' knowledge about the house. To the question "what colours is the target?", nobody knew the answer.

That's because the production made quick shortcuts between what an eye can do and what a target can do. Clearly, a target is something towards which all gazes converge. Here, it might appear like a forbidden planet, a black hole. But no, its effect was practically non-existent. And yet, it never stopped being present, there in the image. And always, without fail, right in the centre, because the centre was actually it. It is by means of it that the gap between the television programme and the invisible and vast reality was measured. It's the lasting impression that two surfaces were sliding over one another, and along with them: two times, two intensities. The hiatus between the document that all these bodies constituted, and the ideal scenario that the production projected, was irreparable, irreconcilable, immense. Without a doubt it had more of an effect on the television viewer than on the inhabitants. It divided the centre of images that were unfolding, it marked the passage of images. Imperceptibly, it constrained the bodies. And, because it was of very

little importance throughout the whole game, it will have been a perfect example of what a cinematic take on television can be. In other words, an aberration in time, an obsolete and pale presence.

The following season, an enormous target occupied the garden. It was once again very portentous, but without attracting any attention, or possessing any particular function. It did not participate in the narrative in any way. And this year once again, it was without consequence. To the extent that last summer, the conclusion was stated/drawn that it was no longer necessary to focus on it too much, and it was no longer to be seen, anything that could be said to belong to these sorts of things.

This text was written at the end of Summer 2007, and then corrected and augmented a little at the end of Summer 2009.

Par Simon Fravega

L'artiste ressaisit son projet pour La Moitié des Choses en partant d'une rencontre avec sa voisine.

Ma voisine du dessus s'appelle Maria, elle a 78 ans.

L'autre jour, elle me racontait qu'elle ne sortait plus de chez elle.

Que depuis qu'elle habitait seule, elle avait très peur.

Que d'aller acheter du pain tous les jours était un exploit pour elle.

Et que, la semaine dernière, elle avait réussi, grâce à un courage surhumain, à prendre le métro jusqu'à la gare.

Face aux difficultés de cette femme, mes incapacités diverses m'apparurent comme une aubaine. Je me dis que cette femme ne devait pas avoir la vie facile, mais que sa capacité d'accomplissement au quotidien devait la renforcer.

L'exploit ne peut être lié qu'à des critères personnels. Ce qui est un exploit pour les uns ne l'est pas forcément pour les autres. Tout exploit se définit à partir de nos propres capacités physique, mentale et intellectuelle. Il n'y a pas une forme prédéfinie à l'exploit. Elle reste ouverte.

Je vais chercher à identifier de multiples formes de coups d'éclat, mais surtout essayer de transformer mon temps de recherche au Bétonsalon en une succession d'épreuves formatrices. Si mes capacités physiques sont limitées, elles m'offrent malgré tout la capacité d'accomplir un nombre incalculable d'exploits.

Je fais souvent référence au sport dans mon travail, avant tout parce que c'est une activité où la tête n'est pas reliée au geste.

Ainsi lorsque l'on court, on ne pense pas à mettre un pied devant l'autre, mais plutôt au sens que l'on donne à cette course.

Mon travail s'articule autour de cette idée de donner du sens à des situations sur lesquelles pèsent la limitation de nos compétences. C'est ce que j'appellerais, pour parodier Jacques Rancière, « l'émancipation du performer ».

La performance sportive, qui inspire largement le modèle social dominant, soulève, à mon avis, de nombreuses questions à propos des valeurs qui fondent notre société (rentabilité, efficacité, dépassement à tout prix).

La performance sportive est aussi un embrayeur pour le récit. Elle génère formes et histoires chez son spectateur (qu'il ait été directement présent ou non), ce qui crée chez chacun d'entre d'eux une micro-aventure intellectuelle et personnelle.

Ce n'est pas tellement l'action sportive en elle-même qui m'intéresse mais plutôt la façon dont cet événement est reçu. Ce que je propose est une lecture supplémentaire de ce genre d'événements, à travers le prisme de mon expérience.

By Simon Fravega

The artist explicits his project for *The Half of Things* starting from an encounter with his neighbour.

My neighbour, who lives below me, is called Maria, she is 78 years old.

The other day, she was telling me that she no longer leaves her apartment.

That since she has been living by herself, she has been very afraid.

That to go and buy bread everyday was a real feat for her.

And that, last week, she succeeded, with superhuman courage, to take the metro to the train station.

Confronted with the difficulties faced by this woman, my various inabilities seemed to me to be a godsend. I said to myself that this woman must have a difficult life, but that her capacity for everyday accomplishment must give her strength.

A feat can only be attached to personal criteria. What constitutes a feat for some people is not necessarily a feat for others. Every feat is defined according to our own physical, mental and intellectual capacities. There is no predefined form for a feat. It remains open.

I will try to find multiple impressive forms, but most importantly try to transform my time into a succession of formative challenges. Even if my physical capacities are limited, they nonetheless provide me with the capacity of accomplishing an incalculable number of feats.

I often make reference to sport, in my work more than anything, because it is an activity where a person's head is not linked to their gestures.

Therefore, when a person runs, they do not think about putting one foot in front of the other, but more about the direction they are running in.

My work is articulated around this idea of giving a meaning to situations upon which the limitations of our competences have an impact. It is what I will call, to parody Jacques Rancière, "the emancipation of the performer".

Sporting performance, because it is closely linked with the dominant social model, raises, in my mind, numerous questions about the values that it is based on (profitability, efficiency, overtaking at any price).

Sporting performance is also a catalyst for stories. It generates an enormous amount of forms and stories for the spectator (whether they are directly present or not), which creates a small intellectual and personal adventure for every one of them.

It is not exactly sporting activity in itself that interests me, but rather the way in which this event is received. What I am offering is a supplementary reading of this kind of event, through the medium of my own personal experience.







bétonsalon

Centre d'art et de recherche

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris

Adresse postale / *Postal address*:
37 boulevard Ornano
75018 Paris

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Équipe / *Team*

Directrice / *Director*: Mélanie Bouteloup
Chargée des publics / *Educator*: Agnès Noël
Administration : Juliette Courtillier

Conseil d'administration / *Advisory board*:

Cyril Dietrich
Bernard Blistène
Paolo Codeluppi
Yves Couder
Marie Cozette
Laurent Le Bon

Publication

Traductions / *Translations*: Elizaveta Boutakova
Conception éditoriale / *Editor*: Mélanie Bouteloup
et / *and* Nicolas Fourgeaud
Impression / *Printer*: Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés / *Copyright*: Bétonsalon

Nous remercions chaleureusement / *We warmly thank*:

les artistes et les participants de *La Moitié des Choses* / *the artists and the participants of La Moitié des Choses*; l'équipe de Bétonsalon / *the team of Bétonsalon*; les partenaires des événements et de l'exposition / *the partners for the events and the exhibition*: Gaëlle Gautier & le magasin Leroy Merlin de Ivry/Seine; Hiscox Assurances; Les coulisses du vin. Et tout particulièrement / *And especially* : Nicolas Prache, Bernard Blistène, Komplot, Elizaveta Boutakova

Bétonsalon bénéficie du soutien de / *is supported by*: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot - Paris 7, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox et Leroy Merlin (Ivry/Seine).

Bétonsalon est membre de / *is a member of*: tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France.



LA MOITIE DES CHOSES

Simon Fravega, Chloe Quenum, Jean-Charles de Quillacq, Clément Rodzielski, Benjamin Seror

Une proposition de / *A proposal by*: Mélanie Bouteloup & Nicolas Fourgeaud

02/03 - 03/04 /// 13/04 - 15/05 /// 25/05 - 26/06

Trois vernissages de 18h à 21h : mardi 2 mars, mardi 13 avril, mardi 25 mai

Trois openings from 6pm to 9pm: Tuesday 2 March, Tuesday 13 April, Tuesday 25 May

Sommaire / *Summary*

p.1, 2, 3, 4 Images sélectionnées par / *Images selected by* Jean-Charles de Quillacq

p.5 *La Moitié des Choses* (The Half of Things) - Mélanie Bouteloup

p.11 *Un Champ de Bataille Provisoire* (A Provisional Battlefield) - Nicolas Fourgeaud

p.19 *Notes* - Benjamin Seror

p.27 *Cibles Mouvantes* (Moving Targets) - Clément Rodzielski

p.33 Texte et images / *Text and images* - Simon Fravega

Inserts de / *Inserts by* Chloé Quenum