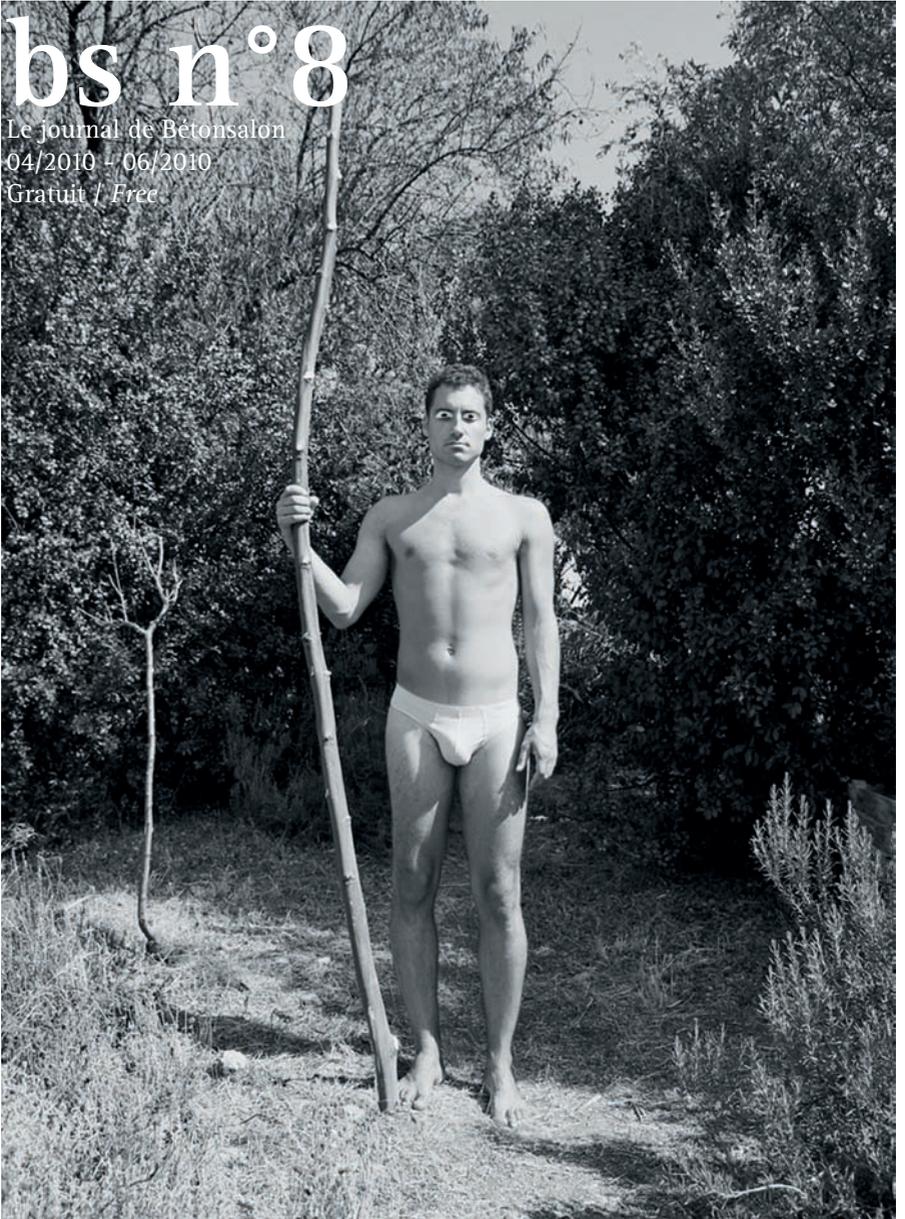


bs n° 8

Le journal de Bétonsalon

04/2010 - 06/2010

Gratuit / Free



LA MOITIE DES CHOSES

Simon Fravega, Chloé 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*

1ère de couverture / *Front cover*: sans titre / *untitled* - Jean-Charles de Quillacq

pp.1-6 : texte / *text* - Dominique Gilliot

pp.7-12 : *Seror de mars à mai* - François Aubart

pp.13-18 : texte / *text* - Lou Forster

pp.19-24 : *Cartographie des carnets de Malte* - Didier Valescure

pp. 25-30 : *Clément Rodzielski, des cailloux dans la machine* - Hélène Meisel

pp.31-36 : *Props* - Nicolas Fourgeaud

4ème de couverture / *Back cover*: carte sans titre de / *untitled map* by Opicino de Canistris
in *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n° 26, Presses
de l'Université Paris – Sorbonne, 2009

Par Dominique Gilliot

Donnez-moi un **P** donnez-moi un **I** donnez-moi un **N** donnez-moi un **D** donnez-moi un **A** donnez-moi un **R** donnez-moi un **E**

Parlons d'un poète immémorial, décrié, olympien, chanté par les dieux grecs même, un lyrique entre tous, dont on dit qu'un rayon de miel lui fut déposé sur les lèvres, alors qu'il dormait, enfant, et qu'il en aurait hérité une poiésis inimitable, une voix particulière, vouée à chanter les exploits des athlètes d'Olympie. Chargée de dire la magnificence d'une goutte de sueur ruisselant sur le torse glabre d'un athlète de 20 ans, sans sous-texte homo-érotique mais « érotique », tout de même, car nous parlons ici d'un certain rapport à la vie, fun-fun-fun, fin-fin-fin, fan-fan-fan. On a beau être grec, athlète, demi-dieu presque on en est pas moins homme, sensuel et inaccessible, starifié, pas pindarisé. Passer d'un rapport concret, terrestre, ancré dans le sable chaud du terrain de lutte à un niveau autre, du domaine de l'esprit, et voici Pindare.

Pindare exalte les vertus olympiques. C'est un poète leni riefenstahlien antique. On a dû se dire il ne faut pas que certains événements sombrent dans l'oubli que permet la simple mémoire. Certains événements qu'on pourrait juger futiles, si l'on n'était qu'un contemporain triste, et à la visée courte (donc non), un anti jouisseur primaire. Pindare sonne le plaisir simple du javelot qui vient se planter un peu plus loin que le javelot précédent. Et l'amont de ce résultat : un gars fort, soupèse l'instrument de sa victoire supposée, se met à courir, parfait équilibre de l'instrument dans sa dextre, malgré les soubresauts de la course, arrêt soudain, parfait, juste sublime, tension musculaire à de multiples endroits, tension de tout le corps en un arc vertical souple, et le javelot s'échappe. Le lanceur ne bouge plus, tout entier contenu dans la chose échappée. Disons qu'il voudrait ne faire plus qu'un avec cet objet, prolonger l'effort musculaire fourni précédemment, en vol pour gagner quelques centimètres. Pindare chante ces quelques centimètres, il trouve les mots, les agence, et en fait une oeuvre, *jette des poèmes à pleines mains*. Quatorze Olympiques, douze Pythiques, huit Isthmiques et onze Néméennes. Superbement lyrique. Lyrique choral.

Enjoliver certaines vertus guerrières rendues ludiques, extraites du champ fumant de la guerre, possibles uniquement en temps de paix, pour éviter les redondances, *just for sport*. Et il en parle en connaissance de cause, car c'est un winner. Il a écrasé d'autres poètes dans des concours de poésie à la régulière. Une bête à concours, ciblée par/pour les gens qui se mesurent. Une affaire de centimètres. Ces quelques centimètres qui établiraient un certain différentiel marquant un certain avantage, propriété du gagnant. Et c'est ce que Pindare chante. Je suis un homme, un héros, un dieu, presque, et j'ai accompli cette différence. J'y suis, je le tiens, pas toi, chuis trop un winner. Hail to the hero. Shame on the other. Get lost.

(Homère, c'est autre chose.)

KISS AND CRY

Parlons d'un lieu. Un espace. Une surface géométrique, un vide à même d'accueillir un certain nombre d'affects, qui iraient d'un extrême à un autre. D'un pic émotionnel haut

à un pic émotionnel bas, feeling low/feeling high, feeling bad/good/ok. De la joie la plus profonde et irraisonnée à la tristesse la plus insondable, se rejoignant dans l'expression de ces deux affects, rendus presque similaires, dans leur démonstration, à un moment. S'y retrouvent les patineurs, couple ou solo, après leur prestation pour attendre les résultats des délibérations internes des juges (les fameux 5.7/5.5/5.9 égrainés pendant que le sportif malaxe une peluche balancée sur la glace par quelque fan énamouré, ou agite une fleur flapie, ayant trop attendue).

Le patineur y pénètre, il est fourbu, il marche maladroitement sur ses patins, guère conçus pour pratiquer la moquette cheap d'une fin de rouleau rajoutée pour la circonsance, il a pris soin d'en protéger la lame. Il prend place sur un canapé, fin de rouleau, lui aussi. Derrière lui, un mur de fleurs. Son entraîneur est là aussi. Son inquiétude est presque palpable. Le gros plan ne lui fait pas de cadeau. Sa lèvre inférieure tremblote. Il se mordille l'intérieur de la joue gauche. Il a le visage huileux de l'après-compète. Le patineur vit le pire moment de la compétition. Tout lui échappe. Il est trop tard. Les jeux sont faits. Juste il attend, pas très doué à ça. De temps en temps, il fait des signes à la caméra, ou envoie des baisers, agite sa peluche, mange une banane. Il cherche sa contenance. Il sort d'une partition qu'il pouvait suivre, une colonne vertébrale d'occasion, et se retrouve brutalement livré à lui même. Ne sachant pas s'il finira par embrasser son entraîneur ou peut-être juste... pleurer, dans ses bras. Si le kiss and cry est pratiqué en duo, on assiste à des serremments de mains vibrants, entre les partenaires, des tapes dans le dos, des mots à l'oreille, parfois, des échanges de peluches. Le couple sur-vit le kiss and cry, l'empathie exagère ses effets. Il convient de se conformer, d'être à l'aune de son partenaire, spécialement ici. Le public vous juge, spécialement ici. Vous redevenez humains. Il y a d'abord cette attente, puis vient le moment de l'annonce des résultats. Sur la glace, ils sont beaux, gracieux et acrobatiques, aériens, tandis que le kiss and cry, c'est l'attente des résultats du Bac. Les sportifs ont de l'acné, ce sont des ados mal assurés. Nous assistons ici à tout ce qui nous est refusé dans la retransmission télévisée des autres sports. Nous sommes les spectateurs privilégiés du moment précis où l'athlète assiste à son triomphe ou à sa chute, ou pire à un entre-deux tiède, et filasse, comme la chevelure d'un patineur ukrainien. C'est le lieu du rien, tout est déjà arrivé, et pourtant, c'est une matière spectaculaire inattendue.

Je pense à des néologismes supers qui viendraient désigner les différentes manifestations de ces affects dans toutes leurs diversités. Envisager un triple lutz extatique, ou un triste flip lacrymal, voire un salchow pessimiste arrière, à la beauté vénéneuse, oh la boucle joyeuse zygomatoco-piquée ! Ce serait un sport dans le sport, de la post compétition larvée.

Kiss and cry, un lieu selon mon coeur, vide, mais, fascinant – comme la neige dans nos téléviseurs d'enfants. Kiss and cry, jolie formule, je te vois comme une utopie télévisuelle sportive microscopique, une jolie bulle de rien et de n'importe quoi. Pensons à ce rien, et à ce n'importe quoi. C'est bon. On est humain. On passe le bac. On est des enfants. On a 6 ans. (Hurllements). (Le kiss and fly, c'est autre chose.)

*****<http://tinyurl.com/yaoypca>

POULIDOR, COUSU D'ARGENT

Parlons maintenant au nom des petits, des ruisselants, des passeurs de bidon, des moins que numéro un. Parlons de ceux qui forcent l'admiration par une espèce de volonté farouche et irréductible à continuer à courir, vaille que vaille, vers une hypothétique victoire, vers on ne sait pas trop quoi. On l'appelait Poupou. Est ce qu'on appelle un vainqueur Poupou ? Son chien, peut être, une chose pour laquelle on éprouve quelque affection, moins un type qui vous impressionne par ses aptitudes à triompher.

Poulidor ne lâche jamais, sisyphé l'effort fourni, sans peut-être beaucoup d'espoir que le Tour soit sien, miraculeusement, un jour, peut-être en 1964, en 1967, en 1971, 72, 75. Il a vaincu dans d'autres épreuves aux noms évocateurs et jolis comme des destinations prometteuses sur le catalogue d'une agence de voyage inventive : Milan San Rémo, Tour d'Espagne, Semaine Catalane, Flèche Wallonne, Montjuich, et d'autres, encore. Preuve que la défaite n'était pas inscrite dans la fibre même de ses grands adducteurs. Il savait le goût du podium, il savait les délices de se faire remettre un bouquet de fleurs odorantes par une reine de beauté locale.

Mais le côté champion de Poupou pèse faiblement dans la balance pour expliquer son immense popularité, regardons plutôt du côté de sa troublante obstination à paumer les étapes décisives, les coups de Trafalgar ultimes, les stratégies à deux roues rendant possible une victoire en cyclisme. Le résultat, c'est que jamais, ô grand jamais il n'a endossé le maillot du vainqueur, le Jaune. La grande boucle, pas pour lui. Il y a Anquetil, d'abord, toujours devant, indubitablement jaune, et Poupou riant jaune, faisant contre mauvaise fortune bon coeur, connu pour son grand coeur, d'ailleurs, pour sa fidélité à toute épreuve, jamais changé de marque de vélo, Mercier forever, loser tendre. Merckx, le belge dans les années 70, ce sera le 2ème rival, toujours un point d'avance, un caillou dans la pompe à Poupou.

Poulidor, par un intéressant phénomène de renversement des valeurs sportives unanimement admises (tu gagnes des trucs, tu deviens célèbre, plus tu gagnes des trucs, plus tu deviens célèbre), se construit une fame de fou, une aura à décorner les boeufs sur le bord d'un col des Alpes. Il est célèbre, sur un ratage.

Et le public le plébiscite, hurle « vas-y Poupou!!! » à tout poumon pour l'encourager, pour s'encourager lui-même, plus probablement, parce que Poulidor, c'est toi, c'est moi, c'est bien connu. On s'identifie plus, par empathie, au mec qui en bave, pas sûr d'y arriver, sûr de pas y arriver, fasciné par l'hypothèse de son probable ratage, attiré par le vide, provoquant chutes, crevaisons, renversements par des motos, accrochages d'un ou deux spectateurs, fringales diminuantes, coups du sort en pagaille pour être sûr de ne pas, au final. Car, au regard de l'histoire, comme on dit, Poulidor, s'il avait gagné ne serait-ce qu'une seule fois le maillot jaune tant convoité, fini la légende, fini le gentil Poupou popu. Désormais, on en est sûr, Anquetil et Merckx ne marqueront pas plus que lui. Poulidor, c'est le style appliqué à la défaite. Oh j'ai envie de hurler : « Vas-y Poupou ! La lose, c'est trop la gagne ! ». (Jeannie Longo, c'est autre chose.)

****<http://tinyurl.com/yb2us29>

By Dominique Gilliot

Give me a **P**, give me an **I**, give me an **N**, give me a **D**, give me an **A**, give me an **R**
Let us talk about a poet who was immemorial, decried, olympian, praised by the Greek gods themselves, a lyric among all others, of whom it was said that a streak of honey had been placed on his lips as he slept as a child, and that from this he inherited an inimitable poesis, a special voice, dedicated to singing the exploits of the athletes of Olympus. Charged with describing the magnificence of a drop of sweat streaming down the smooth body of a 20-year-old athlete, without a homo-erotic subtext but “erotic” nonetheless, because here we are talking about a certain relationship to life, fun-fun-fun, fin-fin-fin, fan-fan-fan. It’s not enough to be Greek, athletic, a demi-god almost, you are still a man, sensual and inaccessible, starified, pindarised. Pass from a concrete relation, earthly, anchored in the hot sand of the battle ground to another level, the domain of the spirit, and there you find Pindar.

Pindar exhalts the olympisan virtues. He is an ancient Leni Riefenstahlian poet. People must have said that certain events should not fade into the darkness that simple memory permits. Certain events that might be judged as futile, if one were nothing but a sad contemporary, who is short sighted (therefore no sighted), a primary anti sensualist. Pindar rings the simple pleasure of the javelin that has just landed a little further than the javelin before it. And the source of this result: a strong lad, weighing up the instrument of his supposed victory, sets off running, the perfect equilibrium of the instrument in his right hand, despite the jolts of the run, the sudden halt, perfect, just sublime, muscular tension at multiple spots, the tension of the entire body in a supple vertical arc, and the javelin flies away. The thrower is still, everything entirely contained in the thing that has been thrown. We could say that he wanted no more than to become one with this object, to prolong the muscular effort previously provided, in flight to gain several centimetres. Pindar sings of these several centimetres, he finds the words, organises them, and makes and artwork from them, throws the poems with all his might. Fourteen Olympians, twelve Pythians, eight Isthmians and eleven Nemeans. Superbly lyrical. A choral lyric.

Embellishing certain warrior virtues rendered playful, extracted from the fuming field of battle, possible only in peace-time, in order to avoid redundancies, just for sport. And he speaks about them with full knowledge of the facts, because he’s a winner. He has crushed other poets in poetry competitions quite fairly. A beast in competition, targetted by/for people who are testing themselves. A matter of centimetres. These several centimetres that establish a certain difference mark a certain advantage, the property of the winner. And that is what Pindar celebrates. I am a man, a hero, a god, almost, and I have accomplished this difference. I am there, I hold it, not you, I’m such a winner. Shame on the other. Get lost. (Homer, that’s another thing entirely.)

KISS AND CRY

Let us talk about a place. A space. A geometric surface to welcome a certain number of affects, that would go from one extreme to the other. From an emotional high peak to

an emotional low peak, feeling low/feeling high, feeling bad/good/ok. The deepest and most irrational joy to the most infathomable sadness, that meet in the expression of these two affects, rendered almost similar, in their demonstration, for a moment. Skaters find themselves there, couples or solo, after their performance waiting for the results of the internal deliberations of the judges (the famous 5.7/5.5/5.9 enumerated while the sportsman kneads a teddy bear thrown onto the ice by an enamoured fan, or waves a wilted flower, having waited for too long).

The skater enters, he is exhausted, he walks awkwardly on his skates, hardly designed for dealing with the cheap carpet from the end of the roll placed there by chance, he has taken care to protect their blades. He takes a seat on the sofa, also the end of the roll. Behind him, a wall of flowers. He trainer is also there. His worry is almost palpable. The close up doesn't do him any favours. His lower lip trembles. He chews on the inside of his left cheek. He has the oily face of post-competition. The skater is experiencing the worst moment of the competition. Everything is out of his hands. It is too late. The cards have been played. He can only wait, not very gifted at that. From time to time, he makes signs to the camers, or sends kisses, waves his teddy bear, eats a banana. He is trying to regain his composure. He has left behind the script that he could follow, the borrowed back-bone, and finds himself brutally left to himself. Not knowing if he will end up kissing his trainer or maybe just... crying, in his arms. If the kiss and cry is performed as a duo, we witness excited shaking of hands between partners, pats on the back, words in the ear, sometimes an exchange of teddy bears. The couple survives the kiss and cry, empathy exaggerates its effects. It is advisable to conform, to match one's partner, especially here. The public is judging you, especially here. You have become human once again. First, there is this wair, and then comes the moment of the results being announced. On the ice, they are beautiful, graceful and acrobatic, ethereal, whereas the kiss and cry, that's like waiting for exam results. The sportmen have acne, they are insecure teenagers. Here, we are witnessing everything that we are denied in the televised retransmission of other sports. We are the privileged spectators of the precise moment when the athlete witnesses his triumph or his fall, or worse, something between the two that is tepid and ropey, like the hair-do of a ukrainian skater. It's no-man's land, everything has already happened, and yet, it's unexpected watching material. I am thinking of super neologisms that might describe the different manifestations of these emotions in all their diversity. Imagine an extatic triple lutz, or a sad lacrymal flip, see a pessimistic back salchow, of a poisonous beauty, oh the joyful zygomatic-sting twist! It would be a sport within a sport, a wimpy post competition.

Kiss and cry, a place close to my heart, empty but fascinating, - like the snow in our televisions when we were children. Kiss and cry, a pretty formula, I see you as a microscopic televisual sporting utopia, a pretty bubble of nothing and whatever. Let us think about this nothing, and this whatever. It's good. They are humans. They sat their exams. They are children. They are 6 years old. (Sobs).

(The kiss and fly, that's another thing entirely.)

******<http://tinyurl.com/yaoyzca>*

POULIDOR, MADE OF GOLD

Now let us speak in the name of the little ones, the dripping ones, the bogus runners, those that are less than number one. Let us talk of those who make us admire them by force of a kind of proud, hardline will to continue to run, whatever it may cost, towards a hypothetical victory, towards its not entirely clear what. They called him Poupou. Would a winner be called Poupou? His dog, maybe, something for which one feels a certain affection, not so much a person that impresses you by their aptitude for success.

Poulidor never gives up, sysiphises an abundant effort, without much hope perhaps that the Tour will be his, miraculously, one day, perhaps in 1964, in 1967, in 1971, 72, 75. He triumphed in other tests with evocative and pretty names, like the promising destinations on the catalogue of an inventive travel agency: Milan San Rémo, Tour d'Espagne, Semaine Catalane, Flèche Wallonne, Montjuich and others, more. The proof that failure is not inscribed in the very fibre of his retractor muscles. He had knew the taste of the podium, he knew the delights of receiving a bouquet of fragrant flowers from a local beauty queen.

But Poupou's champion side weighs lightly in the balance in terms of explaining his immense poupopularity, let us look rather at the side of his troubling obstinancy in losing the decisive stages, the ultimate trafilgar moments, the two-wheeled stratagies that make a victory possible in cycling. The result is that never, oh great never, did he put on the winner's jersey, the Yellow one. The great finish, not for him. First, there was Anquetil, always ahead, undoubtedly yellow, and Poupou laughing a hollow yellow laugh, remaining brave in the face of bad luck, known for his brave heart, in fact, for his fidelity in any ordeal, never changing the brand of his bicycle, Mercier forever, a tender loser. Merckx, the Belgian in the 70s, he was the 2nd rival, always one point ahead, a pebble in Poupou's plimsoll.

Poulidor, by an interesting phenomenon of the reversal of universally admitted sporting values (you win things, you become famous, the more you win things, the more famous you become), became insanely famous, had an aura to take the horns off bulls on the side of an Alpine mountain. He is famous on the basis of failure.

And the public unanimously votes for him, shouts "go, Poupou!!!" at the top of their lungs to encourage him, to encourage themselves, most likely, because Poulidor, that's you, that's me, that's well known. People identify more, empathise, with a man who salivates for it, not sure of getting here, sure of not getting there, fascinated by the hypothesis of his probable failure, attracted by the void, provoking falls, punctures, being knocked down by cars, collisions with a spectator or two, a diminishing hunger, blows of fate in a mess, to be sure of not, in the end. Because, as far as the story goes, as they say, Poulidor, if he had won, even just once, the so coveted yellow jersey, the legend would be over, the brave popular Poupou would be over. From then on, for sure, Anquetil and Merckx would not make more of a mark than him. Poulidor, that's style applied to failure. Oh I really want to shout: "Go, Poupou! To lose really is such a victory!"

*(Jeannie Longo, that's another thing entirely). *****<http://tinyurl.com/yb2us29>*

SEROR DE MARS À MAI

Par François Aubart

Le temps d'exposition est celui pendant lequel l'obturateur d'un appareil photo laisse pénétrer la lumière jusqu'à une surface sensible qui fait office de capteur et transforme un instant en une image. L'une des caractéristiques de la photographie est ainsi de réduire un environnement et une situation à une fine tranche temporelle. Il est donc logique que ce temps de représentation soit aussi appelé le temps de pose. On peut entendre par ces termes deux phénomènes, loin d'être incompatibles, celui de conserver une position flatteuse pour se présenter de la meilleure façon possible et celui d'implanter, comme on le dit de la première pierre d'un bâtiment. Dans les deux cas, on assoit. On pourrait ainsi dire que ce temps affirme, campe, dispose et formule. Car tous ces synonymes du verbe « poser » expriment le fait de construire une affirmation autant que celui d'énoncer un agencement. La tranche temporelle sélectionnée par une représentation photographique correspond ainsi à une fixation affirmative de l'objet de sa représentation.

Le temps d'exposition n'est donc pas le temps de l'exposition. Rémi Parcollet dans sa thèse sur *La photographie de vue d'exposition* démontre comment le curateur s'est adjoint les services du photographe pour diffuser une image des plus valorisantes de son travail¹. Ils lui sont nécessaires pour que ses expositions soient vues par un nombre de personnes plus grand que celui des spectateurs ayant franchi le seuil du lieu qui l'accueille. La photographie d'exposition, étant plus facilement diffusable que les objets qu'elle pétrifie, permet de retransmettre une présentation de leurs agencements au-delà de l'endroit où ceux-ci ont lieu. Elle le fait selon ses propres codes qui, bien maîtrisés, garantissent une image scrupuleusement construite par l'œil qui se trouve derrière l'objectif. Elle propose donc à strictement parler un point de vue volontairement construit, posé. Face à une photographie d'exposition on est donc face à une idéalisation produite par un photographe, voulue et pensée par le curateur afin de promouvoir sa réalisation. On est donc en droit de la regarder en se demandant quel fantasme d'elle-même elle nous propose. On pourrait ainsi paraphraser Godard qui à propos du cinéma demande « un homme filmé est-il un homme réel ou déjà la fiction d'un homme ? » en remplaçant « homme » par « exposition » et « filmer » par « photographier »².

Dès lors, quel pourrait être le temps de l'exposition qui ne soit pas seulement un temps d'exposition ? La réponse, logique, passe par la présence. Si l'on ne peut confier l'expérience esthétique au seul œil de l'appareil photographique, il faut s'en remettre à celui du spectateur.

Puisque les expositions sont faites avant tout pour être visitées, nul doute qu'en retour la visite contribue à les faire. Avant l'avènement du *white cube* tout puissant, on trouve

1. Rémi Parcollet, *La photographie de vue d'exposition*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 2010.

2. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule*, 42 min, Canal+, 1989.

un certain nombre d'exemples où les corps étaient présents. Tony Bennett nous rappelle ainsi que le début du XX^{ème} siècle a vu se développer des principes architecturaux d'exposition qui ne faisaient pas que réguler la foule mais incluait celle-ci pour en faire une partie du spectacle³. Lors de l'exposition *Pan-American*, en 1901, dans un document intitulé « petit laïus à l'intention des visiteurs » (*Short Sermon to Sightseers*), l'une des consignes enjoignait ceux-ci à se rappeler que dès lors qu'ils en avaient passé les portes, ils faisaient partie de l'exposition⁴. À la même époque les grands magasins intégraient dans leurs architectures des points de vues permettant d'observer l'activité qui les traversait. Evidemment, prendre en compte celui qui voit en le donnant à voir en retour oblige à envisager une réception qui s'étale dans le temps.

Dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman se livre à une étude scrupuleuse de ces petits gestes et comportements à peine perceptibles qui parsèment nos relations aux autres⁵. Il les considère avec précision pour démontrer en quoi ils relèvent d'une forme de présentation de soi plus ou moins assumée et consciente. Le sociologue analyse scrupuleusement de quelles façons les mains se tendent pour saluer, ce que disent les corps quand ils se croisent et s'esquivent dans la rue ou encore pourquoi les types de relations changent selon la durée depuis laquelle deux personnes se connaissent et ce que cela signifie. Rapidement, le lecteur se retrouve confronté à une situation angoissante, à ses yeux se dévoile un spectacle quotidien dans lequel chaque geste des acteurs involontaires, dont il fait partie, est hautement signifiant. Regarder une exposition depuis le point de vue de Goffman revient à en faire le plateau d'une représentation ayant lieu dès qu'un spectateur en a franchi la porte. A l'extrême opposé de la prise de vue de quelques millièmes de secondes, l'exposition s'observe ainsi depuis son vernissage jusqu'à son dernier jour. Et, contre le point de vue cyclopéen, elle s'appréhende depuis autant de paires d'yeux qu'il y eut de corps à l'arpenter. Elle se multiplie autant de fois qu'elle est vue et son souvenir est floué par autant de mémoires défaillantes qu'elle a connu de visiteurs. Car, si la vision humaine a le grand avantage d'être binoculaire et d'être, de fait, plus précise dans le rendu de la perspective, elle est stockée sur un support beaucoup moins définitif que la photographie. La mémoire, contrairement au document, atteste de façon équivoque. Elle se compose selon les aléas des ressentis de son propriétaire, selon ce qu'il y investit. Ainsi le spectateur quittant l'exposition continue de la composer en la pensant, en la redécouvrant mentalement. Peut-être pouvons-nous donc dire qu'une exposition ne se reçoit réellement qu'après avoir été vue, une fois que le visiteur n'en fait plus partie et qu'il a pu prendre un peu du recul indispensable à la position de spectateur. Ce serait donc en prenant le métro que l'exposition a lieu.

En 2008, Bétonsalon accueille une exposition de Sarah Tritz. Dans le cadre de celle-ci, Benjamin Seror est invité à réaliser une performance intitulée *Plusieurs chansons*

3. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Bruce W. Ferguson (ed.), New York, Routledge, 1996, pp.81-112.

4. « Please remember when you get inside the gates you are part of the show ». Cité dans *Ibid.*, p.90.

5. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de minuit, 1973.

d'amour, un meurtre et un poème élégiaque sur le métro. Comme c'est souvent le cas, il chante des chansons. Ce soir-là, ce sont des chansons d'amour. Au fur et à mesure du concert, le ton devient de plus en plus tragique, les paroles de plus en plus sombres. Le vernis de l'amour mièvre craquèle pour laisser place aux déchirements du désir. Soudain, c'est le rapport entre évocation et vécu qui se fend. Le chanteur boit un verre d'eau qui s'avère empoisonné et s'écroule. Sa mort donne lieu à un dialogue entre la meurtrière et une amie commune de la victime. Ensuite, le public se lève. Le chanteur aussi. Il dit un poème à la gloire du métro écrit pour un concours de poésie organisé par la RATP. Le public présent lors de cette performance a assisté à un enchaînement de déplacements des enjeux de la représentation. L'interprète est happé par les évocations produites par sa parole. Le temps de la représentation se mêle à celui de la réception.

Au même endroit, deux ans plus tard, Benjamin Seror reconduit l'expérience, à l'échelle d'une exposition cette fois-ci. Les trois temps qui composent *La Moitié des Choses* lui permettent de construire une scène ainsi que le spectacle qui s'y joue. Du 2 mars au 3 avril, on pouvait voir la maquette d'une scène. Du 13 avril au 15 mai, des objets viendront l'habiter et seront le point de départ d'un scénario que Benjamin Seror écrira chaque jour en continu. Du 25 mai au 26 juin, la scène sera réalisée à échelle réelle et le scénario sera mis en scène dans le sens inverse de son écriture. C'est-à-dire que la partie écrite en dernier sera la première interprétée, jusqu'à remonter au scénario écrit le premier jour qui viendra clore ce spectacle à la temporalité à l'échelle d'une exposition. Ce dernier jour sera l'occasion d'un grand spectacle correspondant, dans cette chronologie inversée, au jour du vernissage de la deuxième partie de *La Moitié des Choses*. Ainsi, ce spectacle en trois actes ne présentera rien d'autre que lui-même. Il sera la mise en scène de sa propre conception. Celle-ci étant l'acte même de sa réalisation. Ce récit en temps réel dans lequel la vie quotidienne de Benjamin Seror sera en même temps sa mise en scène, aucun spectateur ne pourra se permettre de le suivre intégralement. Il ne sera rien de moins que les pensées, actions, hésitations et digressions ayant conduit à son accomplissement. Mais à n'en pas douter, les spectateurs n'ayant été exposés qu'à un extrait le seront à double titre, car de spectateurs du temps de l'écriture, ils deviendront probablement acteurs de la mise en scène. Et ce *script in 5 weeks* (retranscription en 5 semaines), puisque c'est le nom de cette pièce, aura, autant dans son processus de préparation que dans celui de sa réalisation, épousé la temporalité de l'exposition qu'elle habite, faisant coïncider le temps d'exposition au temps de l'exposition.

SEROR FROM MARCH TO MAY

By François Aubart

The time of exposure is the time during which the shutter of a camera allows light to penetrate to the sensitive surface that plays the role of sensor and transforms a moment into an image. One of the characteristics of photography is therefore to reduce an environment and a situation into a slender slice of time. It is therefore logical that this time of representation could also be called posing time. By these two terms, we could understand two phenomena, far from being incompatible, that of conserving a flattering pose in order to present oneself in the best possible fashion and that of implanting, as people say, the first stone of a building. In the two cases, one sits. It is therefore possible to say that this time affirms, depicts, positions and formulates. Because all of these synonyms of the verb to pose express the fact of constructing an affirmation as much as that of expounding an arrangement. The slice of time selected by a photographic representation therefore corresponds to an affirmative fixing of the object of its representation.

The time of exposure is therefore not the time of exhibition. Rémi Parcollet in his thesis on La photographie de vue d'exposition [Photographing views of exhibitions] shows how curators have enlisted the services of photographers in order to distribute the most valorising image possible of their work.¹ They are necessary to the curator so that his or her exhibitions are seen by a larger number of people than the number of spectators that cross the threshold of the spaces that host them. The exhibition photograph, being more easily distributed than the objects that it petrifies, permits a retransmission of the presentation of their layout schemes beyond the space where they took place. It does so according to its own codes which, when mastered, guarantee an image scrupulously constructed by the eye behind the lens. It therefore offers, strictly speaking, a point of view that is voluntarily constructed, posed. Faced with an exhibition photograph, we are therefore faced with an idealisation produced by a photographer, willed and thought out by the curator in order to promote his or her creation. We are therefore within our rights to look at it and ask ourselves what fantasy of itself it is offering us. We could thus paraphrase Godard who in relation to cinema asks "is a man who is filmed a real man or already the fiction of a man ?" by replacing "man" by "exhibition" and "to film" by "to photograph".²

Consequently, what might a time of exhibition be that is not only a time of exposure? The logical answer lies in presence. If we cannot trust aesthetic experience to the lone eye of the camera, we must fall back on that of the viewer. De facto, because exhibitions are made first and foremost in order to be visited, there can be no doubt that in return, a visit contributes to their making. Before the dawn of the almighty white cube, we find a certain number of examples where bodies were present. Tony Bennett thus reminds us that

1. Rémi Parcollet, La photographie de vue d'exposition, doctoral thesis in History of Art, Université de Paris Sorbonne – Paris IV, 2010.

2. Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule, 42 min, Canal+, 1989.

the beginning of the XXth century saw the development of the architectural principles of exhibitions that not only regulated the crowd, but also included it in order to make it part of the spectacle.³ During the exhibition Pan-American, in 1901, in a document titled Short Sermon to Sightseers, one of the instructions encouraged the sightseer to remember that as soon as he or she passes through the door, he or she becomes part of the exhibition.⁴ In the same period, large department stores integrated viewing points into their architecture, which facilitated the observation of activities on the shop floor. Clearly, taking into account the person looking whilst giving him or her something to look at in return necessitates the presupposition of a reception that unfolds over time. In *La mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman carries out a detailed study of these little gestures and behaviours that are barely perceptible and that are scattered throughout our relations to others⁵. He considers them precisely in order to demonstrate how they are part of a form of self-presentation that is more or less assumed and conscious. The sociologist analyses in detail the ways in which hands are held out to say hello, what our bodies are saying when they cross one another and dodge pass one another in the street or why the kinds of relations change according to how long two people have known one another and what that means. Very quickly, the reader finds himself confronted with a worrying situation, before his or her eyes an everyday spectacle is revealed in which every involuntary of the actors, including himself, is highly significant. Looking at an exhibition from Goffman's point of view comes back to turning it into a set for representation that takes place as soon as a viewer steps through its door. At the extreme opposite to the snapshot of several millionths of a second, the exhibition is thus observed from its opening until its final day. And contrary to the cyclops-like point of view, it is apprehended by as many pairs of eyes as there are bodies to wander around it. It multiplies every time that it is viewed, and the memory of it is blurred by all the failing memories of the visitors that have viewed it. Because if human vision has the great advantage of being binocular and of being, *de facto*, more precise in the rendering of perspective, it is stored away by a much less definitive support than photography. Memory, contrary to documents, attests in an equivocal fashion. It is composed according to the vagaries of the feelings of its owner, according to what they invest in it. Thus the spectatir on leaving the exhibition continues to compose it by thinking about it, by mentally rediscovering it. Perhaps we could say, therefore, that an exhibition is only really received after it has been seen, once the visitor is no longer part of it, once they have been able to gain the distance necessary to the position of spectator. It would therefore be whilst taking the metro that the exhibition takes place.

In 2008, Betonsalon hosted an exhibition by Sarah Tritz. As part of it, Benjamin Seror is invited to make a performance titled Plusieurs chansons d'amour, un meurtre et un poème

3. Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Bruce W. Ferguson (ed.), New York, Routledge, 1996, p.81-112.

4. "Please remember when you get inside the gates you are part of the show". Cited in *Ibid.*, p.90.

5. *Erving Goffman, La mise en scène de la vie quotidienne, Paris, Les éditions de minuit, 1973.*

élégiaque sur le métro. As is often is the case, he sings songs. That evening, they are love songs. As the concert goes on, the tone becomes increasingly tragic, the words more and more sombre. The veneer of soppy love cracks and gives way to the rendings of passion. Suddenly, it is the relation between evocation and the loved that cracks. The singer drinks a glass of water that turns out to be poisoned and collapses. His death gives way to a dialogue between the murderer and a mutual friend of the victim. After that, the public stand up. The singer also. He proclaims a poem to the glory of the metro written for a poetry competition organised by the RATP. The public present during this performance witnessed a chain of shifts of the stakes of representation. The performer is swallowed up by the evocations produced by his words. The time of representation merges with the time of reception.

At the same venue, two years later, Benjamin Seror is repeating the experience, this time in the form of an exhibition. The three time periods that make up *The Half of Things* allow him to construct a stage as well as a spectacle to be played out there. From the 2 March to the 3 April, we will be able to view the model of a stage. From the 13 April to 15 May, object will come to inhabit it and will be the point of departure of a scenario that Benjamin Seror will write each day, continuously. From the 25 May to the 26 June, the stage will be realised in full-scale and the scenario will be staged backwards in relation to how it was written. In other words, the part written last will be the first staged, all the way back to the scenario written on the first day that will conclude this temporal performance staged in the form of an exhibition. This final day will be the occasion for a big performance corresponding, in this reverse chronology, to the opening day of the second part of *The Half of Things*. Thus the performance in three acts will present nothing more than itself. It will be the *mise en scene* of its own conception. Which itself is the very act of its realisation. This story in real time in which the everyday life of Benjamin Seror will be simultaneously its *mise en scene*, no spectator will be able to allow themselves to follow it in its entirety. It will be nothing less than the thought, actions, hesitations and digressions that have lead to its accomplishment. But no doubt, the spectators, having been exposed only to an extract, will be doubly spectators, because they will probably become the actors of the *mise en scene*. And this script in 5 weeks, because that is the name of this piece, will have, as much in the process of its preparation as in that of its realisation, espoused the temporality of the exhibition that it inhabits, making the time of exhibition coincide with the time of exhibition.

« *J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.* », Charles Baudelaire

Par Lou Forster

Le modernisme a voulu faire de l'espace d'exposition un dispositif neutre qui permettrait une relation strictement optique au tableau, aussi a-t-il entériné une ellipse du corps du spectateur. Malgré les remises en cause qui ont bouleversé son fonctionnement depuis les années 70, cet espace peut encore, bien souvent, être appréhendé comme un espace spirituel et désincarné qui cherche à objectiver le regard. En cela, il s'oppose radicalement à d'autres espaces artistiques comme, par exemple, l'espace théâtral qui est traditionnellement un espace mondain, festif et illusionniste. Cette fiction de l'oeil que construit la galerie est assez résolument saisie par Jean-Charles de Quillacq qui se joue de cette fonction en la théâtralisant et en la détournant. JCQ investit les seuils de l'exposition dont il montre, avec une certaine ironie, la sacralisation, tout en en déconstruisant les fonctions.

Ainsi, dans la performance *Spectre citron*, réalisée à Bétonsalon en 2008, JCQ portait à l'entrée de la galerie un long bâton de bois, sur lequel était montée une photographie de l'installation *Windhose (wind trousers)* de Roman Signer prise à travers les vitres de la galerie Hauser & Wirth à Londres. JCQ jouait ainsi le rôle du héraut censé annoncer l'exposition aux visiteurs, puisqu'il lui empruntait ses attributs médiévaux. Mais cette fonction d'annonce était dans le même temps détournée car la photographie représentait une autre exposition.

La performance construisait, en fait, un environnement fictionnel qui prenait la forme d'une sorte de tableau vivant. Ainsi, la texture du sol de la galerie photographiée (un lourd marbre nervuré) correspondait à la texture du lac présent dans l'un des deux portraits de jeune fille qui encadraient le performeur, tandis que les yeux peints sur les paupières de JCQ rappelaient les yeux bleus de l'autre portrait. Le performeur incorporait ainsi le monde de ces photographies, dont il prélevait certains signes caractéristiques. En outre, JCQ niait l'existence du public en gardant les yeux fermés, tandis que les yeux peints sur ses paupières étaient mis en exposition. La distance et la séparation avec le public qui permettent d'autonomiser « le tableau » coexistaient, ainsi, avec l'impossibilité de neutraliser la « convention primordiale » suivant laquelle la performance est faite pour être regardée (ce que thématise les yeux peints sur les paupières) jouant, ainsi, la synthèse moderne que Michael Fried a lu dans les tableaux de Manet. Il serait, selon le critique américain, le premier peintre moderne car il aurait à la fois reconnu l'impossibilité de nier la convention suivant laquelle les peintures sont faites pour un spectateur tout en intégrant une séparation entre les spectateurs et la peinture afin d'éviter de théâtraliser

cette relation¹.

Mais en même temps, la performance investit pleinement le lieu spécifique où elle se déploie. Elle prend en charge une forme d'annonce et construit parallèlement un portique ou un péristyle symbolique. Le performeur joue, en effet, le rôle d'un Janus² puisque qu'il possède le don de « double vue » et qu'il veille sur l'entrée de la galerie (toute personne voulant y entrer doit passer devant lui et traverser l'espace pictural qu'il a dessiné) tandis que les femmes photographiées qui encadrent l'entrée, en rôle et place de caryatides, transforment la galerie en une espèce de temple sécularisé.

Avec une ironie certaine (les caryatides de JCQ relèvent, plutôt, du registre des photos de vacances que de la pureté classique grecque), cette performance rappelle l'analogie entre le dispositif de la galerie et celui du temple. Découper et isoler du champ du regard, instaurer une rupture dans le flux du réel pour transformer un champ isolé en lieu de constitution des signes, n'est-ce pas là la fonction de l'espace d'exposition? Et si l'on ajoute qu'il devrait permettre, en même temps, au « réel » de s'y manifester, alors ne peut-on pas y lire son réinvestissement par les pratiques performantielles ?

Cette ritualisation des seuils prend dans les oeuvres de JCQ de multiples formes. Pour le premier volet de *La Moitié des Choses*, il réactive un certain nombre des symboles de *Spectre citron*, qui rejouent ainsi, sur le mode indiciel, la précédente performance. Le bâton et la photographie argentique fixée à son extrémité sont négligemment posés contre l'un des murs de la galerie, et sont visibles surtout depuis l'extérieur. La photographie intitulée *Christelle* - la même jeune fille était représentée à gauche du performeur lors de la performance de 2008 - vient, quant à elle, investir un nouveau seuil puisqu'elle est collée sur la porte menant aux bureaux de Bétonsalon. L'espace global s'en trouve ainsi redivisé, ce qui a pour effet de surdéterminer l'espace spécifique de l'exposition.

« L'épitéxte » de l'exposition se trouve, lui aussi, pris dans cette forme de spectacularisation des seuils. Le numéro 7 du journal de Bétonsalon s'ouvre sur une photographie de *Spectre citron*. De la performance qui investissait la façade au frontispice éditorial qu'est la photographie de la performance, il y a, ainsi, une continuité qui place l'espace du journal et de la galerie sous le même symbole. L'imprimé avait, en outre, déjà été conçu selon une modalité architecturale dans l'ouvrage collectif *Je n'sais pas moi j'aurais sauté avec King Kong plutôt*³ où l'espace consacré à JCQ avait été pensé en terme de murs (les pages) et d'angles (les doubles pages). Une carte postale d'une femme nue de dos introduisait (comme dans le cas des caryatides de *Spectre citron*) l'ensemble de la section.

Une série d'images apparaissait, ensuite, dans l'espace construit par la photographie d'une galerie qui, imprimée sur double page, encadrait tout un feuillet d'images. Au centre de la photographie de la galerie, une télévision dont l'écran était mangé par la reliure du livre. Dans le cas de cette publication, le dispositif invitait donc à se promener dans « l'espace » de la télévision. De la même manière, lors de la performance de *Spectre citron*, l'entrée dans la galerie ne pouvait se faire qu'en pénétrant littéralement dans l'espace « pictural »

1. Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, 1996, trad. française, Gallimard, 2000.

2. Cette divinité romaine possédait le don de double vue et veillait sur les ouvertures: ouverture de l'année, de la guerre...

3. *Je n'sais pas moi j'aurais sauté avec King Kong plutôt*, le Flac, 2007.

que le tableau vivant dessinait. Dans les deux cas, cet « absorbement » du spectateur dans le « tableau » permet une promenade dans un espace fictionnel auquel sont assimilés l'espace d'exposition et l'espace éditorial.⁴ Dans le *Salon de 1767*⁵, pour exprimer l'effet que produisent les peintures du paysagiste Horace Vernet, Diderot décide de créer une fiction où l'auteur décrit une promenade dans ce qui se révèle être l'espace des tableaux. JCQ propose, de même, d'annexer des espaces réels à une géographie imaginaire qu'il déploie ensuite dans ses oeuvres à travers un certain nombre d'images paradigmatiques: femmes blondes, lacs, grottes...

Un travail sur l'encadrement ou des opérations de collage sont au nombre des techniques qu'il adopte pour tenter de matérialiser cet effet « d'absorbement ». Les cadres peuvent être imposants, ce qui permet de creuser la perspective (comme dans *Sophie Favier*) ou bien ils prennent une forme plus discrète et se confrontent alors aux photographies sans bordures, qui s'imposent, elles, par une présence frontale (*Under my skin*). Ils peuvent, également se présenter sous la forme d'objet performatifs comme dans le cas d'*Aurélien Mole*. Deux troncs évidés prennent le nom du photographe qui documentera l'exposition, suggérant ainsi qu'un certain nombre de photographies seront prises à l'aide de cet objet, qui leur servira de cadre. La superposition de différents plans de représentation par l'utilisation du collage (*Sophie Favier* ou certaines photos de la série *Bords - diaporama*), ou le fait de rephotographier plusieurs fois les mêmes images sous différents angles (*Under my skin*, *Rainbow deux trous*) permettent également de créer des effets de perspective qui tentent d'absorber le spectateur.

JCQ semble donc reprendre des problèmes majeurs de la modernité artistique, tout en déconstruisant la fonction du lieu d'exposition qui s'est constitué comme le pôle complémentaire du tableau. Il organise, ainsi, une véritable dramaturgie de la perception des images et des lieux. Cette courte tentative de rassembler des oeuvres disparates autour de quelques problématiques denses ne doit pas faire oublier que le travail de JCQ est encore en pleine expansion, cette dimension processuelle étant elle-même thématisée par l'oeuvre. Peut-être faudrait-il, alors, plutôt lire ce texte en creux, à partir des oeuvres que l'on n'a pas évoquées (absentes ou à venir), et des espaces béants de la trame argumentative.

4. Le concept « d'absorbement » est emprunté à Michael Fried qui le développe particulièrement dans *La place du spectateur*, 1980, trad. française, Gallimard, 1990. Il désigne, à la fois, une posture adoptée par les personnages de la peinture française à partir du milieu du XVIII^e siècle mais il désigne, aussi, une problématique esthétique plus générale dont s'empare la critique d'art à cette époque et qui modalise l'émergence du tableau moderne : la peinture tenterait, par cette mise en scène de l'absorbement, d'assoier son autonomie.

5. La section consacrée à Vernet que l'on appelle communément la « promenade Vernet » se trouve dans Diderot, *Ruines et paysages: Salon de 1767*, Herman, Paris, pp. 175-237.

For a long time I lived beneath vast porticos
That the marine suns stained with a million lights,
And of which the large pillars, straight and majestic
Made them seem, in the evening, like basaltic grottoes.
Charles Baudelaire (translated by Elizaveta Boutakova)

By Lou Forster

Modernism wanted to make the exhibition space a neutral tool, which would allow a strictly optical relationship to the painting, and therefore it ratified the body of the spectator as an ellipsis. Despite the questioning that transformed its function since the 70s, this space can still very often be seen as a spiritual and disembodied space that looks to objectify the gaze. In this, it is radically opposed to other artistic spaces such as, for example, the theatrical space, which is traditionally a social space, festive and illusionary. This fiction of the eye that the gallery constructs is quite resolutely taken up by Jean Charles de Quillacq, who plays with this function by theatricising it and transforming it. JCQ occupies the thresholds of exhibition, the sacralization of which he reveals with a certain irony, whilst at the same time deconstructing their functions.

Thus, in the performance Spectre citron, performed at Betonsalon in 2008, JCQ carried a long stick of wood on which was mounted a photograph of the installation Windhose (wind trousers) by Roman Signer, taken through the window of the gallery Hauser & Wirth in London. JCQ was therefore playing the role of the herald who is meant to announce the exhibition to visitors, as he borrowed the herald's medieval attributes. But this function of announcing was at the same time transformed, because the photograph was of another exhibition.

In fact, the performance constructed a fictional environment that took the form of a kind of tableau vivant. Thus, the texture of the floor of the photographed gallery (a heavy, veined marble) corresponded to the texture of the lake present in one of the two portraits of young girls that framed the performer, whilst the eyes painted on JCQ's eyelids recalled the blue eyes of the other portrait. The performer therefore incorporated the world of these photographs, from which he adopted certain characteristic signs. Furthermore, JCQ negated the existence of the public by keeping his eyes shut, whilst the eyes painted on his eyelids were exhibited. The distance and the separation from the public which allowed "the tableau" to be autonomised coexisted, therefore, with the impossibility of neutralizing the "primordial convention" according to which the performance is made in order to be watched (which was thematised by the eyes painted on the eyelids) adding, therefore, the modern synthesis that Michael Fried read into the paintings of Manet. He is, according to the American critic, the first modern painter because he simultaneously recognised the impossibility of negating the convention according to which paintings are made for a spectator, whilst also integrating a separation between the spectators and the painting, in order to theatricize this relation¹.

¹. Michael Fried, Manet's Modernism [Le modernisme de Manet, 1996, trad. française, Gallimard, 2000].

But, at the same time, the performance fully occupies in the specific place where it is deployed. It takes care of a form of advertisement and constructs, in parallel, a portico or a symbolic peristyle. The performer plays, in effect, the role of a Janus² because he possesses the gift of a “double sight” and he oversees the entrance of the gallery (any person wishing to enter has to pass in front of him and traverse the pictorial space that he has drawn) whilst the photographed women that frame the entrance, in the role and place of caryatids, transform the gallery into a kind of secularised temple.

With a certain irony (JCO’s caryatids belong, rather, to the register of holiday photos than to classic Greek purity), this performance recalls the analogy between the system of the gallery and that of the temple. To cut off and isolate from the field of vision, to instigate a rupture in the flux of the real in order to transform the isolated field into a field of constituting signs, is that not the function of the exhibition space? And if we add that it should allow, at the same time, the “real” to manifest itself there, then could we not read a reoccupation of it by performative practices?

This ritualisation of thresholds takes multiple forms in the works of JCO. For the first part of *The Half of Things*, he reactivates a certain number of symbols from *Spectre citron*, that here replay, on the indexed mode, the preceding performance. The stick and the silver photograph stuck to the extremity are negligently placed against one of the walls of the gallery, and are most visible from the exterior. The photograph entitled *Christelle* – the same young girl that was represented to the left of the performer during the performance in 2008 – comes, as for her, to occupy a new threshold because it is stuck to the door leading to the offices of *Betonsalon*. The general space therefore finds itself re-divided, which has the effect of overdetermining the specific space of the exhibition.

The “epitext” of the exhibition also finds itself taken up in this form of theatricalising thresholds. Number 7 of *Betonsalon*’s journal opens with a photograph of *Spectre citron*. From the performance that occupies the façade to the editorial frontispiece, which is the photograph of the performance, there is, therefore, a continuity that places the space of the journal and the gallery under the same symbol. The print was, moreover, already conceived according to an architectural modality in the collective work *Je n’sais pas moi j’aurais sauté avec King Kong plutôt*³ in which the space dedicated to JCO was thought of in terms of walls (pages) and angles (the double pages). A postcard of a naked woman seen from the back introduces (as was the case of the caryatids of *Spectre citron*) the totality of the section.

A series of images appeared, after that, in the space constructed by the photograph of a gallery that, printed on a double page, framed a whole page of images. In the centre of the photograph of the gallery, there is a television, the screen of which was eaten up by the cover of a book. In the case of this publication, the device invited us to take a walk in the “space” of the exhibition. In the same way, during the performance of *Spectre citron*, it was only possible to enter the gallery by literally penetrating the “pictorial” space that

2. This Roman divinity possessed the gift of seeing in two directions and oversaw beginnings: the beginning of the year, of a war...

3. *Je n’sais pas moi j’aurais sauté avec King Kong plutôt*, [I dunno, as for me, I would rather have jumped with King Kong] *le Flac*, 2007.

the *tableau vivant* sketched out. In the two cases, this “absorbing” of the spectator into the “tableau” allows a stroll in the fictional space to which the exhibition space and the editorial space are assimilated.⁴ In the *Salon de 1767*⁵, in order to express the effect that the paintings of the landscape painter Horace Vernet produce, Diderot decided to create a fiction where the author describes a walk in what reveals itself to be the space of the paintings. JCQ proposes, in the same way, to annex the real spaces to an imaginary geography that he then deploys in his works through a certain number of paradigmatic images: blonde women, lakes, grottoes...

Workings on framing, or collage operations, are amongst the techniques that he adopts in order to try to materialise this effect of “absorption”. The frames may be imposing, which allows perspective to be tunneled (as in Sophie Favier) or they take a more discrete form and confront the photographs without borders that impose themselves with a frontal presence (*Under my skin*). They can also be presented in the form of performative objects as in the case of Aurélien Mole. Two hollowed out trunks take the name of the photographer that will document the exhibition, thus suggesting that a certain number of photographs will be taken with the help of this object, which will serve as a frame. The superposition of different forms of representation by the use of collage (Sophie Favier or certain photos from the series *Bords-diaporama*), or the fact of re-photographing the same images several times from different angles (*Under my skin*, *Rainbow deux trous*) equally allows the creation of perspective effects that attempt to absorb the spectator.

JCQ therefore seems to take up the major problems of artistic modernity, whilst simultaneously deconstructing the function of the exhibition space, which is put together as a kind of complementary pole to the *tableau*. He thus organises a veritable dramaturgy of the perception of images and of spaces. This brief attempt to bring together disparate works of art around a number of dense problematics should not make us forget that JCQ's work is still mid-expansion, this dimension of process being itself thematised in the work. Perhaps, then, we should read this text by its hollow spots, from the basis of the works that we have not referred to (whether absent or yet to be produced), and the yawning voids of the argument's fabric.

4. The concept of “absorption” is borrowed from Michael Fried who in particular developed it in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [La place du spectateur, 1980, trad. française, Gallimard, 1990]. It refers to a posture adopted by individuals in French painting from the middle of the XVIIIth century, but it also refers to a more general aesthetic problem, which the art critic of that period seized upon and which imitates the emergence of the modern painting: the painting endeavoured, by this *mise en scene* of absorption, to assert its autonomy.

5. The section dedicated to Vernet, which is communally known as the “Vernet promenade” is found in *Diderot, Ruines et paysages: Salon de 1767, Herman, Paris, pp. 175-237.*

CARTOGRAPHIE DES CARNETS DE MALTE

Par Didier Valescure

« *L'homme est l'être qui ne peut jamais s'empêcher de séparer en reliant et qui ne saurait relier sans séparer [...]* », Georg Simmel¹

Que racontent les *Carnets de Malte Laurids Brigge* ? Peu de choses. Un jeune aristocrate danois, Malte, a fui à Paris placé sous le signe de la mort, de la folie et de la misère ; le jeune déclassé y peuple sa solitude en tenant le journal de son exil qui mêle souvenirs d'enfance, tableaux parisiens, figures historiques et légendaires. Claude David y lut « livre sans histoire », « kaléidoscope », « mélange inextricable »². En effet les *Carnets*, plutôt discours que roman, évoquent, suggèrent, ne narrent qu'à demi ; les fragments procèdent par à-coups, raccords, accrocs dans le tissu narratif et/ou temporel. Face un tel éclatement de la structure et des thématiques, certains réagissent en taxinomiste : s'agit-il d'un roman, d'un poème en prose, d'un récit poétique ? Rilke avait pourtant déplacé le problème : « La prose veut être bâtie comme une cathédrale, là, on est vraiment sans nom, sans ambition, sans secours : dans des échafaudages, avec la seule conscience ». Non pas *roman* mais *prose*³ ; de la cathédrale non la clef de voûte mais les échafaudages ; ne pas ériger un monument mais être *sans nom* en un processus dont les strates le dépassent : bref, une superposition de paliers qui sans cesse fuient en avant, vers le haut. Cela n'évoque pas un objet défini (la cathédrale) mais un *faire*. Les échafaudages textuels des *Carnets* en appellent à une prose qui, à défaut d'être essentialisée en un résultat, est liée au *faire* qui selon Aristote définit le poème d'abord comme une fable (« le poète doit être plus poète des fables que des mètres »⁴). Les *Carnets* : fables sans mètres, éparpillées, qui suggèrent, ne disent qu'à moitié les choses ? Du moins il y aurait, selon Blanchot, la tentative avortée d'apprendre à mourir d'une mort « exacte », mourir en ne trahissant ni soi-même ni *une essence* de la mort. Les *Carnets*, secrètement centrés sur cette mort, seraient alors décousus : Rilke enfouirait au début du livre le dénouement. Mal bâtis, les *Carnets* signifieraient la négativité d'une expérience (celle de la mort) devenue positive dans les *Elégies* où se déploierait la *vraie parole* du poète. Les taxinomistes accoleront négativité et prose, pour mieux l'opposer, selon un vieux dualisme, à la positivité d'une poésie (*Les Elégies*) définie par le vers : un *effet-Blanchot* cautionne le souci d'étiquettes.

Le problème de Malte n'est pas de mourir mais de fuir : flâneries, lectures, remémorations, rien n'est plus actif que les fuites de Malte, moteurs de ses dérives physiques, mentales, scripturales. Si « écrire, c'est tracer des lignes de fuite »⁵, celle de Malte tendrait vers l'enfance. Une image possible des *Carnets* : cette couverture de lit, au réveil de Malte, « parsemée

1. Conférence de Simmel, « Pont et Porte », reprise dans Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, ed. de l'Herne, coll. Les Carnets, 2007, p.58.

2. *Oeuvres Complètes de Rainer Maria Rilke*, Tome II, éd. Pleiade, 1992, p.1107.

3. Cette lettre à Rodin, du 29 décembre 1908, fut écrite en un français que Rilke, traducteur, maîtrisait assez pour saisir les nuances de sens entre *prose* et *roman*.

4. Poétique, 1451b. A propos de cette question du *faire*, voir l'article d'Henri Meschonnic, « Poésie » dans le *Dictionnaire des Notions Philosophiques*, Tome II, ed. PUF, p.1971.

5. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, ed. Flammarion, coll. Champs, p.54.

de morceaux d'enfance qui étaient perdus »⁶. L'enfance tisse : des morceaux dans le tissu, des fragments dans un texte qui voudrait « achever l'enfance elle-même »⁷. Epouser tel tracé, c'est fuir jusqu'à devenir étranger, perdre visage et filiation ; c'est écrire non autour d'un centre structurant mais selon une ligne, toujours plus impersonnelle, fuyante au fil des figures historiques (de la dérobade pour Blanchot, et pourtant comme autant de masques pour s'effacer), et qui culmine, au dénouement, dans la réécriture de l'enfant prodigue : celui qui dans sa fuite songe à l'enfance restée inaccomplie. Cet épisode clôt les *Carnets* sans conclure et laisse, en suspens vibratoire, la ligne de fuite. Voulant fixer *un* sens, Althen note que « le roman ainsi se déborde lui-même »⁸. Malte trace des lignes qui fuient, font fuir le système-roman, le débordent, et signent des *Carnets* leur rapport historique à la convention d'une forme-sens : la prose assimilée au roman. Bref, c'est l'historicité qui est en jeu et si « fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie »⁹, il reste à voir quelle carte trace le débordement de cette forme.

Dans ses fuites Malte expérimente le corps *avec* la ville. Ses dérives sont autant de découvertes de Paris indissociables d'une exploration du corps : jusqu'où peut s'étendre un corps ? Comment peut-il *faire carte* avec une ville ? *Faire carte*, comme dans *Mille Plateaux* l'orchidée laisse la guêpe égrener son pollen, s'immisce dans son vol, dans le territoire de l'insecte lui-même pris, inséré dans un autre territoire, celui que l'orchidée déploie dans la prairie, agence pour se reproduire. Deux territoires d'abord distincts (la guêpe, l'orchidée), comme pris dans un chiasme se superposent, se pénètrent : alors « l'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle fait carte avec la guêpe »¹⁰. De la même manière, Malte « ne reproduit pas le calque » des rues, son corps les arpente et ses sens en tracent une carte inédite, superposent, sur le plan du visiteur, la doublure invisible d'un autre territoire (les odeurs, la chaleur, tout cela « ne figurait pas sur le plan »¹¹). Les organes de Malte retracent un Paris qui lui-même reconfigure les membres du flâneur. Devant un mur démoli, le corps de Malte est transformé, *déterritorialisé* : la pierre se double d'une organicité, la surface ne vibre que d'une porosité égale à celle de Malte, elle *s'égrène* en une rémanence invisible d'affects et d'odeurs qui ne prennent consistance qu'« entrées » en Malte où enfin elles « sont chez elles »¹². *Faire carte* d'une telle ouverture à Paris, c'est tracer une ville autre comme un corps impossible. Comme se souvenir n'est jamais vraiment « revenir » à la surface mais plutôt tracer des lignes pour dessiner une surface, une carte intérieure du dehors et une carte extérieure du dedans : « Telle que je la [la demeure] retrouve dans mon souvenir élaboré par l'enfance, ce n'est pas un bâtiment ; elle est répartie à l'intérieur de moi ; ici une pièce, là une autre, et ici un morceau de couloir qui ne relie pas ces deux pièces mais qui est conservé pour lui-même, à titre de

6. *Carnets de Malte Laurids Brigge*, éd. GF Flammarion, 1995, p.73. (Edition de référence désormais abrégée *CMLB*).

7. *CMLB*, p.156.

8. *Rainer Maria Rilke, L'homme du dedans*, études réunies par Paul Gorceix, éd. Eurédit, 2007, p.44. On détourne ici une formule heureuse, ne cherchant pas *pourquoi* il y aurait un sens, mais *comment* ça produit du sens.

9. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p.47.

10. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, éd. Minuit, coll. Critique, 1980, p.20.

11. *CMLB*, p.23.

12. *CMLB*, pp.58-60.

fragments. C'est de cette façon que tout est dispersé en moi »¹³. L'enfance *élabore* le souvenir : topographie, elle mêle intérieur et extérieur, corps et bâtiment, et, à l'instar de la composition des *Carnets*, la dispersion des éléments et la concentration du fragment.

Mur, chair, mémoire : achever l'enfance serait alors pour Malte tracer une carte analogue à celle de ce moine du XIV^{ème} siècle, Opicino, qui, à une époque où les cartes ne servaient pas tant à représenter qu'à méditer, se souvenir, tenait un « journal cartographique »¹⁴, traçant en de longues chaînes méditatives des territoires inédits qui superposent corps et continents. A cette époque, la carte, non toujours reflet d'un lieu dans sa réalité physique, mais parfois extension d'un art (celui de la mémoire et du discours), incarnait les lieux de la rhétorique dans un territoire. La séparation nette des idées, chère à la rhétorique, présidait à une mémoire qui cloisonnait chaque argument dans une pièce bien définie. Cette spatialisation du discours induisait un tracé cartographique aux contours nets, proches de la mosaïque : si la mémoire découpe l'espace, la carte doit refléter par images cette coupure nette qui ordonne les idées, les agence en vue d'un discours. La carte d'Opicino, malgré quelques zones d'ombre marine, se plie à la rectitude du tracé mais la pousse, par superposition, jusqu'à faire en quelque sorte « implorer », par leurs propres moyens, les procédés mnémoniques de son époque et ainsi trace, dans les « échafaudages » de sa méditation comme Rilke dans ceux de sa prose, l'utopie d'un territoire où corps, îles, fleuve, mer et silhouettes, lignes de carte et courbures des gestes, s'épousent dans un singulier tracé : diariste proche de Malte qui trace des fragments aux bordures coupantes dans le blanc de la page, pousse à bout les procédés propres au genre narratif, les déborde, fait « implorer » la forme – roman pour tracer une carte qui superpose Paris, corps, mémoire, et forme la mosaïque d'un territoire impossible où enfin *achever l'enfance*. Marches de Malte, méditations d'Opicino, voilà peut-être autant de cartes nées de cette « grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps »¹⁵ dont parle Foucault : notre corps, comme dans la danse, ne cherche-t-il pas à se « dilater » dans l'espace ? N'est – il pas toujours « lié à tous les ailleurs du monde » ? La carte d'Opicino figure un corps, (le diariste lui-même ?), dont un serpent *comme* un fleuve, ou *comme* une veine, s'échappe de la poitrine, rejoint la « mare nostrum » qui est *comme* le coeur géographique de l'époque, (*comme si* le plus intime, le coeur, nous était extérieur), tandis que le visage se tend vers une Italie qui est *comme* une femme. Le tracé repose sur le *comme*, son opacité est un tissu analogique sans aucune verticalité, mis à plat sur la carte qui réalise ce que Foucault appelle « une des plus vieilles utopies [...] le rêve de corps immenses, démesurés »¹⁶. Cette horizontalité, Rilke la réalise dans le déroulement d'un tissu conjonctif : les longues énumérations d'odeurs, d'affects, qui forment une prose propre à *délabrer* le corps dans la ville, à le *volatiliser* dans la remémoration, à le dépersonnaliser dans des fables qui ont la vertu de ces masques par laquelle, note Foucault, « le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace »¹⁷.

13. *CMLB*, p.41.

14. Voir : Giorgio Mangani, « Des villes pour prier : de la ville méditative au projet d'architecture », in *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n° 26, Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2009, pp.41-57.

15. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p.19.

16. Michel Foucault, *op.cit*, p.15.

17. Michel Foucault, *Ibidem*, p.16.

A CARTOGRAPHY OF THE NOTEBOOKS OF MALTE

By Didier Valescure

“Man is that being who can never stop himself from separating by linking together and who doesn’t know how to link together without separating...” *Georg Simmel*¹

What does The Notebooks of Malte Laurids Brigge tell us? Not a lot. A young Danish aristocrat, Malte, flees to Paris, marked by death, madness and poverty; the newly impoverished youth keeps himself company in his solitude by keeping a journal of his exile, which brings together childhood memories, scenes of Paris, historical and legendary figures. Claude David read it as a “book without a story”, “a kaleidoscope”, “an inextricable mix”¹. Indeed, the Notebooks, more of a discourse than a novel, evoke, suggest, and only half-narrate; the fragments proceed by fits and starts, associations, tears in the narrative and/or temporal fabric. Faced with such an explosion of structure and genre, certain readers react by becoming taxonomical: is it a novel, a prose poem, a poetic tale? Rilke put the problem aside: “Prose needs to be built like a cathedral. There one is truly without a name, without ambition, without help; on scaffoldings, alone with one’s consciousness.” Not a novel, but prose²; not the keystone of the cathedral, but the scaffoldings; not erecting a monument, but being nameless in a process of which the strata exceed him: in short, a superposition of levels that constantly flee ahead, upwards. This does not evoke a defined object (a cathedral), but a doing. The textual scaffoldings of the Notebooks make use of a prose that, without being stripped back to a result, is linked to the doing that, according to Aristotle, defines the poem first and foremost as a fable (“the poet should be more a poet of fables than of metres”³). The Notebooks: fables without metres, scattered, that suggest and only say things by halves? At least, according to Blanchot, it contains the abortive attempt to learn how to die an “exact” death, to die betraying neither oneself, nor the essence of death. The Notebooks, secretly centred on this death, therefore become undone: Rilke buries the end of the book right at the beginning. Poorly constructed, the Notebooks signal the negativity of an experience (that of death) that became positive in the Elegies and was deplored in the true speech of the poet. Taxonomists place negativity and prose side by side, to better place them in opposition, in accordance with old-fashioned dualism, with the positivity of poetry (The Elegies) defined by verse: an effect – Blanchot warns against the anxiety for labels.

Malte’s concern is not dying, but fleeing: wandering, reading, recollecting, nothing is more active than Malte’s flights, the motors behind his physical, mental and scriptural drifts. If “to write is to trace the paths of escape”⁴, Malte’s escape is in the direction of childhood. One possible image from the Notebooks: that of the bedcover, upon Malte’s awakening, “sown

1. Oeuvres Complètes de Rainer Maria Rilke, Tome II, ed. Pleiade, 1992, p.1107.

2. This letter to Rodin, dating from 29 December 1908, was written by Rilke in a French that Rilke, a translator, mastered sufficiently well in order to understand the nuance of meaning between prose (‘prose’) and novel (‘roman’).

3. Poetics, 1451b. Regarding this question of doing, see the article by Henri Meschonnic, “Poésie” in Dictionnaire des Notions Philosophiques, Tome II, ed. PUF, p.197.

4. Gilles Deleuze and Claire Parnet, Dialogues, ed. Flammarion, coll. Champs, p.54.

with pieces of childhood that had been lost”⁵. Childhood weaves: the pieces into the fabric, the fragments into a text that seeks to “complete childhood itself”⁶. Espousing such a route is to flee to the point of becoming a stranger, to lose one’s face and lineage; it is to write not around a structuring centre but along a line, always more and more impersonal, fleeing down the line of historical figures (for Blanchot, an evasion, and yet also so many masks to efface oneself with), and which culminates, at the very end, in a re-writing of the prodigal child: he who in his escape dreams of a childhood that remains incomplete. This episode ends the Notebooks without concluding them, and leaves the escape route in a vibratory suspense. Attempting to fix in place one meaning, Althen notes, “the novel therefore goes beyond itself”⁷. Malte traces lines that flee, that make the novel-system flee, that go beyond it, and mark the Notebooks with their historical relationship to the convention of a form-meaning: prose assimilated to a novel. In other words, it is the historicity that is in play and if “to flee is to trace a line, lines, a whole cartography”⁸, it remains to be seen what map traces the overflowing of this form.

In his flights, Malte tests out the body with the city. His drifts are as much discoveries of Paris, inseparable from an exploration of the body: to what point can a body extend? How can it make a map with a city? Make a map, as in *A Thousand Plateaux*, the orchid lets the wasp gather its pollen, works itself into its flight, into the territory of the insect that is itself taken, inserted into a different territory, that which the orchid deploys in the field, uses in order to reproduce. Two territories that are initially distinct (the wasp, the orchid) as if gripped in a chiasmus superpose one another, penetrate one another: therefore “the orchid does not reproduce the trace of the wasp, it makes the wasp be a map”⁹. In the same way, Malte “does not reproduce the trace” of the streets, his body weaves through them and his senses trace a new map of them, and superpose, upon the visitor’s guide, an invisible double of another territory (the smells, the heat, all of it “was missing from the guide”¹⁰). Malte’s organs retrace a Paris that itself reconfigures the drifter’s limbs. Before a demolished wall, Malte’s body is transformed, deterritorialized: the stone is doubled by the organic, the surface vibrates with a porosity equal to that of Malte, it is strung out in an invisible persistence of affects and odours that only gain substance once “entered” into Malte, where finally “they are at home”¹¹. To make a map of such a discovery of Paris is to trace a different city, as an impossible body. Just as remembering is never truly “returning” to the surface, but is more like tracing lines to sketch out a surface, an internal map of the exterior and an external map of the inside: “As I find it [the residence] in my memory, elaborated in childhood, it is not a building; it has distributed itself within me; one piece here, another there, and here a length of corridor that does not join together these two rooms but that is preserved by itself,

5. Carnets de Malte Laurids Brigge, ed. GF Flammarion, 1995, p.73. (Henceforth abbreviated as CMLB).

6. CMLB, p.156.

7. Rainer Maria Rilke, *L’homme du dedans*, studies chosen by Paul Gorceix, ed. Eurédit, 2007, p.44. Here a pleasing formula is subverted, not asking why there is a meaning, but how it produces any meaning.

8. Gilles Deleuze et Claire Parnet, op. cit, p.47.

9. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille Plateaux*, ed. Minuit, coll. Critique, 1980, p.20.

10. CMLB, p.23.

11. CMLB, pp.58 – 60.

as a fragment. It is in this fashion that everything is dispersed within me.”¹² Childhood elaborates the memory: a topography, it mixes up the interior and the exterior, the body and the building, and, just like the composition of the Notebooks, the dispersion of the elements and the concentration of a fragment.

Wall, flesh, memory: completing childhood would therefore be for Malte tracing a map analogous to that of Opicino, a monk from the XIVth century, who, in an age when maps were used not so much to represent as to contemplate, to remember, kept a “cartographic journal”¹³, tracing new territories in long meditative chains that superposed body and continents. At that time, the map, not always a reflection of the physical reality of a place, but sometimes an extension of an art (that of memory and of discourse), embodied the sites of rhetoric in a territory. The clean separation of ideas, dear to rhetoric, presided over a memory that partitioned off each memory in a well-defined room. This spatialisation of discourse lead to a cartographic trace with clear contours, similar to a mosaic: if memory carves up space, the map must reflect in images this clear division that organises ideas, arranges them with an eye to discourse. Opicino’s map, despite several dark navy zones, folds to the rectitude of the trace but pushes it, by superposition, to the point of a kind of “implosion” of the mnemonic procedures of his age, by using their own methods; he thereby traces, in the “scaffoldings” of his contemplation, like Rilke in those of his prose, the utopia of a territory where body, islands, river, sea and silhouettes, the lines of the map and the curves of gestures are married in a single tracing: a diarist like Malte, who traces fragments that have sharp edges in the white of the page, pushing the procedures that belong to the narrative genre to the extreme, going beyond them, making form “implode” – a novel to trace a map that superposes Paris, the body, the memory, and forms the mosaic of an impossible territory in which to finally bring childhood to an end. Malte’s steps, Opicino’s contemplation, are here perhaps so many maps born out of that “great utopic rage that degrades and volatilizes our body at every moment”¹⁴ that Foucault speaks of: doesn’t our body, as if in a dance, look to “dilate” in space? Isn’t it always “linked to all the elsewheres of the world”? Opicino’s map features a body, (the diarist himself?), from whose chest escapes a serpent like a river, or like a vein, rejoining the “mare nostrum” that is like the geographic heart of the age, (like as if the most intimate thing, the heart, were exterior to us), whereas the face reaches towards an Italy that is like a woman. The tracing rests on a likeness, its opacity is an analogical fabric without any verticality, laid flat on the map that realises what Foucault calls “one of the oldest utopias [...] the dream of a body that is immense, immeasurable”¹⁵. Rilke realises this horizontality in the unravelling of a connective fabric: the long enumerations of smells, of affects, that make up a prose that is capable of degrading the body in the city, of volatilising it in recollection, of depersonalising it in the fables that have the virtue of those masks by which, as Foucault notes, “the body is ripped out of its own space and projected into a different space”¹⁶.

12. CMLB, p.41.

13. See: Giorgio Mangani, “Des villes pour prier : de la ville méditative au projet d’architecture”, in *Les méditations cosmographiques à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier n° 26*, Presses de l’Université Paris – Sorbonne, 2009, (pp.41 – 57).

14. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p.19.

15. Michel Foucault, *op.cit.*, p.15.

16. Michel Foucault, *Ibidem*, p.16.

CLÉMENT RODZIELSKI, DES CAILLOUX DANS LA MACHINE

Par Hélène Meisel

Gin, Cointreau et bleu de méthylène. Voici la recette du cocktail servi chez Iris Clert au vernissage de l'exposition de Yves Klein intitulée *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958). On pourrait estimer que l'ivresse, en même temps que mondaine, fût aussi rituelle chez Klein : l'imprégnation et la disparition simultanées du breuvage monochrome devaient annoncer « l'immatérialisation du Bleu », ensuite assurée par la galerie repeinte en blanc. Cinquante ans plus tard, des cubes multicolores de gelée parfum vodka, tequila, rhum et gin baignent dans un verre de Martini. La mixture servie au Metropolitan Museum de New York a été élaborée d'après les couleurs et la texture d'une sculpture de Jeff Koons, *Coloring Book. Balloon Dog (Yellow)* et *Sacred Heart (Red/Gold)* avaient aussi leur mélange sur mesure. Produits dérivés, consommables sur place, les boissons doublaient les œuvres d'un plaisir festif, et d'une médiation ambiguë. Malgré l'abîme qui sépare les deux anecdotes, elles participent d'un processus similaire : la migration d'une forme vers un format fantaisiste et inadéquat, et les maladresses, pertes et inconnues de la transformation. De visite à New York en 2008, Clément Rodzielski photographie la boisson *ersatz* de *Coloring Book*, grande silhouette plate et transparente, barbouillée de flaques colorées. Cette œuvre est elle-même la transposition d'un coloriage enthousiaste de l'enfant de l'artiste. Coloriage / sculpture / cocktail : Rodzielski fait basculer à nouveau l'alternance domestique / artistique dans le champ de l'art, en déclinant à partir de sa photographie une série de grandes images numériques, variations obtenues par des réglages basiques de luminosité, de contraste et de niveaux chromatiques. Colorés, nébuleux et abstraits, ces derniers rejetons des *Coloring Book* viennent boucler le cycle des métamorphoses par un retour au papier, sans rien garder toutefois de la résolution ou des teintes du coloriage initial.

Le travail de Clément Rodzielski interroge l'instabilité et la porosité des formats actuels. Aux dédoublements permis par la photographie, la photocopie ou le scanner (régulièrement utilisés par l'artiste), s'ajoute la multiplicité du terme *format* désignant aussi bien les dimensions de différents supports physiques que des données informatiques. Rodzielski, dilettante, louvoie entre ces différents supports¹. Filmer un tableau, convertir un film 16 mm en vidéo, transformer une sculpture en revue, un coloriage en sculpture puis en cocktail : ces transferts, plus physiques que virtuels, fascinent Rodzielski pour les fixations bancales qu'ils peuvent générer. Partisan ni du *low-* ni du *high-tech*, l'artiste pratique la technologie en amateur (le traitement de texte lui suffit pour manipuler les images), s'insère subrepticement dans un processus de mutation dont il n'est ni l'ordonnateur, ni le critique. Sans considération graphique ou esthétique particulière, il s'*arrange* d'images préexistantes qu'il intercepte *ici et là*, au gré de leurs voyages et de leurs éclisions diffuses. Par hasard ou par défaut, l'artiste viendrait donc piocher dans un jeu de cartes

1. Clément Rodzielski a participé à la création de plusieurs revues, dont *Clara Clara* et *Palmé*. Il a également réalisé les couvertures des deux premiers numéros de la revue *May*.

déjà battu. Ses interventions, elles aussi diffuses, sont parfois imperceptibles. La bombe aérosol, qu'il pulvérise au revers de vieilles affiches de cinéma ou sur une pile de feuilles A4, participe de cette discrétion.

L'artiste observe les recadrages, étirements et formatages qui rendent dissemblables des images à l'origine identiques. Dans ses visions optimistes sur la future ubiquité des œuvres, Paul Valéry avait bien pressenti « qu'elles ne [seraient] plus que des sortes de sources ou des origines », mais au lieu que « leurs bienfaits se [trouvent] ou se [retrouvent] entiers où l'on voudra »², ce sont en fait des versions bâtarde ou amnésiques qui se multiplient. Quand un livre s'absente d'une bibliothèque, on glisse à sa place un « fantôme », un carton portant des informations sur l'ouvrage, avec la date de son emprunt, celle de son retour. De ce trait d'aérosol bombé en 1965 par Martin Barré, aujourd'hui disparu, il ne reste plus qu'une reproduction sans légende : un fantôme qui ne donne ni le nom ni les dimensions de l'œuvre première. Cet impossible retour à l'original séduit Rodzielski, qui photocopie la ligne initiale pour la dédoubler sur une même feuille, en deux traits mouvants. Un long, un court, comme le morse. Une croix apparaît dans cette série de photocopies *Sans titre (X)*³, signe d'une présence anonyme à moins qu'il ne s'agisse d'un « stoppage » au trait d'union initial.

Rodzielski s'insère dans des espaces vacants, infiltre la circulation frénétique des images comme on glisse « des cailloux dans une machine » : en grippant un rouage par une intervention inappropriée. En s'immiscant par exemple sur la quatrième de couverture du n°2 de la revue *May*, laissée vide. Sur plusieurs exemplaires, il a peint des tâches et des lacs colorés semblables à des palettes maculées ou à des peintures abstraites. L'objectif n'étant pas proprement pictural, il ne s'agit pas d'infliger à la peinture une caricature, ni à la revue une salissure, mais bien plus d'occuper une lacune. De mettre à profit ces « espaces particuliers qui s'organisent avec l'agencement du réel tel qu'il est, et tel qu'on ne le maîtrise pas »⁴. Découvrant que son ordinateur enregistrerait spontanément les bannières, marges et boutons des pages Internet visitées, en les vidant cependant de leur texte et de leur résolution, Rodzielski dispose ces formes marginales en compositions basiques sur fond blanc. Les rebuts – disques vaporeux, frises et blocs colorés, etc. – deviennent des constructions géométriques autonomes, mais destituées de leur fonction initiale d'hypertexte. Avec le même strabisme pour le fond ou la marge, Peter Coffin propose une série d'affiches également composées selon un modèle préexistant, vidé du texte qui le justifie : celui des posters annonçant concerts de rock ou combats de boxe, dont le fond est une superposition de trois couleurs dégradées. L'artiste américain combine quatre-vingts palettes de son choix, fluorescentes et acidulées (*Untitled, Design for Colby Poster Co.*, 2007). Dans ses découpages de magazines, Clément Rodzielski évacue texte et modèles au profit des seuls arrière-plans. Les figures sont souvent masquées : des punaises dorées forment un triangle opaque à l'endroit même où devrait apparaître la rockstar du poster (*White stripes*, 2008), des éclats de papier miroir couvrent de trous noirs ou de

2. P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *De la musique avant toute chose*, éd. du Tambourinaire, 1928.

3. Série produite à l'occasion de l'exposition *Dispersion*, Mac Val (Vitry), 27.06 – 2.08.2009.

4. Propos de l'artiste.

flashes le portrait photocopié d'une actrice (*Miroirs noirs*, 2007). Le mouvement des figures ne dépendrait plus d'un dynamisme iconographique, mais de la mobilité de leur support, à tel point que dans une série, les figures sont immobilisées dans des poses exclusivement couchées – un bouddha allongé, un cheval effondré ou un boxeur K.O., tandis que leurs reproductions ne cessent de basculer. Trois à cinq posters identiques, collés au mur, forment une suite dont chaque étape accomplit une rotation de 90 ou 180 degrés. Outre l'effet décalé d'apesanteur, la pirouette relativise l'orientation correcte de l'image, rendue indifférente et presque abstraite à force de répétitions et de rotations. Ailleurs, la juste disposition des images se disloque comme sur le damier coulissant du taquin, ce jeu solitaire abritant quinze cases mobiles et une case vide. Le but étant de faire glisser les cases de manière à reconstituer une image. Les posters réalisés pour *La Moitié des Choses* à Bétonsalon sont les fragments numérotés de décors muraux, qui se composent morceau par morceau comme les affiches du métropolitain. Ces décors génériques et édulcorés – entre autres, *Coucher de soleil sur le Pacifique* et *Forêt en automne* – sont des trompe-l'œil surréels, dignes des « meilleurs » fonds d'écran. En les fractionnant et en les mélangeant, Rodzielski en sabote l'illusion. De ces puzzles géants composés de huit pièces, il ne conserve que quelques divisions marginales – coins, bordures et arrière-plans – plaquées sur du médium et mélangées les unes aux autres (attachant, en quelque sorte, Pierre avec Paul). Les jonctions, désarticulées, sont flagrantes. Paradoxalement, en passant d'un damier à l'autre, d'un décor à l'autre, les cases gardent leur bon emplacement, prises d'un sursaut de logique dans leur égarement.

Autre jeu de logique basé sur la grille : celui où l'on doit colorier les carreaux d'une feuille quadrillée avec trois couleurs, sans que jamais deux teintes identiques ne se touchent⁵. Quand cela s'avère inévitable, le carré problématique est noirci. Plutôt que d'occulter l'anomalie, Rodzielski en fait une sculpture d'apparence minimale : découpés dans du médium et posés contre le mur, ces grands carrés noirs en quinconce sont les agrandissements d'erreurs contiguës, repérables sur les feuilles coloriées accrochées au mur. Ces pages multicolores sont des dessins trouvés, formellement proches de certaines grilles de François Morellet. La valorisation de ce type de défauts semble naître d'un penchant pour la coquille, d'un attendrissement pour la faute – de frappe, d'inattention, etc. – à travers lesquelles transpireraient des hésitations et des tremblements proprement humains. Clément Rodzielski manœuvre dans cette marge d'erreur. Dans une ligne écrite par Jean-Jacques Rousseau, un mot indéchiffrable donnera deux interprétations divergentes : impossible de savoir si le philosophe voulait écrire « trop peu de santé » ou « trop peu de preuves ». L'artiste retiendra les deux options comme titre d'une de ses expositions⁶, s'installant ainsi dans une indécision irrésolue. Ailleurs, de grands « a » noirs (*Sans titre (A)*, 2008) s'estropient en dépassant de la feuille sur laquelle ils sont dessinés. Impossible de prendre les mots au pied de la lettre lorsque celle-ci débloque. Débloquer : le terme désigne en imprimerie l'enlèvement et le remplacement d'une lettre bloquée. Ici, il s'agitrait aussi d'une perte momentanée de raison.

5. Ce jeu n'a rien d'officiel, mais relève de ces « défis graphiques » dont on se fixe soi-même les contraintes. Par exemple, dessiner un motif donné sans lever le crayon.

6. Galerie Carlos Cardenas (Paris), 12.02 – 27.03.2010.

CLÉMENT RODZIELSKI, PEBBLES IN THE MACHINE

By Hélène Meisel

Gin, Cointreau and methylene blue. That is the recipe for the cocktail served by Iris Clert at the opening of the Yves Klein exhibition La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (1958). It is possible that drunkenness, whilst social, was also a ritual of Klein's: the impregnation and simultaneous disappearance of the monochrome brew was meant to augur the "immaterialisation of Blue", later consolidated by the gallery, repainted white. Fifty years later, multicoloured cubes of jelly, flavoured with vodka, tequila, rum and gin are swimming in a Martini glass. The mixture, served at the Metropolitan Museum in New York was inspired by the colours and the textures of a Jeff Koons sculpture, Coloring Book. Balloon Dog (Yellow) and Sacred Heart (Red/Gold) also had their own custom-made concoctions. Spin-off products, to be consumed on the spot, the drinks mirrored the works, serving as a festive pleasure and an ambiguous mediation. Despite the void that separates the two anecdotes, they participate in a similar process: the migration of a form towards a fantastical and inadequate format, and the misunderstandings, losses and unknowns of the transformation. Whilst visiting New York in 2008, Clément Rodzielski photographs the ersatz drink of Colouring Book, a large silhouette, flat and transparent, smeared with coloured puddles. This work is itself a transposition of an enthusiastic colouring-in of the artist's child. Colouring-in/sculpture/cocktail: Rodzielski once again introduces the pairing domestic/artistic into the field of art, by deriving a series of large digital images from his photographs, obtaining variations by basic manipulations of light, contrast and colour levels. Colourful, nebulous and abstract, these latest Colouring Book offshoots complete the cycle of transformations with a return to paper, without keeping either the resolution or the shades of the initial colouring-in.

Clément Rodzielski's work interrogates the instability and the porosity of contemporary formats. To the reproductions possible via photography, photocopies or the scanner (often used by the artist), we can add the multiplicity of the term format which refers to the dimensions of various physical mediums as well as digital data. Rodzielski, a dilettante, navigates between these different mediums¹. Filming a painting, converting a 16mm film into a video, transforming a sculpture into a review, a colouring-in into a sculpture then into a cocktail: these transfers, more physical than virtual, fascinate Rodzielski for the lopsided fixations that they can generate. A partisan of neither low- nor high-tech, the artist is an amateur practitioner of technology (text editing functions suffice for him to manipulate images), inserting himself surreptitiously into a process of mutation of which he is neither the computer, nor the critic. Without any particular graphic or aesthetic considerations, he makes do with pre-existing images, which he intercepts here and there, on their diffuse journeys or appearances. By chance or by default, the artist therefore

1. Clément Rodzielski has participated in the creation of several journals, including Clara Clara and Palme. He has also produced the frontcovers of the two first editions of the journal May.

picks from a hand of cards that is already beaten. His interventions, themselves also diffuse, are sometimes imperceptible. An aerosol can, which he sprays on the back of old cinema posters or on a pile of A4 sheets of paper, is part of this discretion.

The artist oversees reframings, stretchings and formatings that make images dissimilar to their identical origins. In his optimistic visions of the future ubiquity of works, Paul Valéry rightly predicted “that they [would] no longer [be] kinds of sources or origins” but rather that “their advantages [lie] or [are found] entirely wherever one desires”², they are in fact bastard or amnesiac versions that multiply. When a book is taken out of a library, a “ghost” is put in its place, a piece of card bearing information on the work, with the date it was borrowed and when it will be returned. Of this stroke of aerosol sprayed in 1965 by Martin Barré, which has today disappeared, the only thing that remains is a reproduction without any description: a ghost that provides neither the name nor the dimensions of the original work. Rodzielski is seduced by this impossible return to the original; he photocopies the initial line and doubles it on the same sheet of paper, in two shifting marks. One long, one short, like Morse code. A cross appears in the series of photocopies *Sans titre* (X)³, the sign of an anonymous presence, unless it in fact refers to a “stoppage” of the trace of the initial union.

Rodzielski inserts himself into vacant spaces, infiltrates the frenetic circulation of images, as one slips “pebbles into a machine”: jamming the cogs with an inappropriate intervention. By worming his way into, for example, a quarter of the covers of n°2 of the journal *May*, which is left empty. On several copies, he painted daubs and coloured lacings that resembled smudged palettes or abstract paintings. As the objective is not properly pictorial, it is not a case of making a caricature of painting. Nor of soiling of the revue, but rather of occupying a lacuna. By profiting from these “private spaces that are organised by an arrangement of the real just as it is, and in a way that we are not able to master”⁴. Upon discovering that his computer spontaneously recorded the banners, margins and buttons of the Internet sites visited, but emptying them of their text and their resolution, Rodzielski makes use of these marginal forms to make simple compositions on a white background. The scraps– vapour-like discs, curls and coloured blocs, etc. – become autonomous geometric constructions, but deprived of their initial function of hypertext. With the same squint at the background or the margins, Peter Coffin offers a series of posters, also composed according to a pre-existent model cleared of the text that justified it: that of posters announcing rock concerts or boxing matches, of which the background is a superposition of three graduated colours. The American artist combines twenty-four palettes of his choice, fluorescent and acidic. (*Untitled, Design for Colby Poster Co.*, 2007). In his magazine cuttings, Clément Rodzielski removes text and models leaving only the backgrounds. The figures are often masked: the golden push-pins form an opaque triangle on the very place where the rock star of the poster is meant to appear (*White stripes*, 2008), sparkles of mirrored paper covered with black holes or

2. P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *De la musique avant toute chose*, ed. du Tambourinaire, 1928.

3. A series produced for the exhibition *Dispersions*, Mac Val (Vitry), 27.06 – 2.08.2009.

4. Quote from the artist.

flashes of the photocopied portrait of an actress (Miroirs noirs, 2007). The movement of the figures no longer depends on iconographic dynamism, but on the mobility of their background, to the point that in one series, the figures are frozen only in lying-down poses – a lounging Buddha, a collapsed horse or a K.O.-ed boxer, whilst their reproductions continue to topple over. Three to five identical posters, stuck to the wall, form a series of which each stage undergoes a rotation of 90 or 180 degrees. Other than the shifting effect of weightlessness, the pirouette relativises the correct orientation of the image, rendered irrelevant and almost abstract through repetition and rotation. Moreover, the true positioning of the images is disrupted as on the sliding chequerboard of the game taquin, a game for one player, which features fifteen movable boxes and one empty box. The aim is to move the boxes in order to reconstitute an image. The posters made for The Half of Things at Betonsalon are numbered fragments of wall decorations, which are made piece by piece, like police posters. These generic and watered down decorations – amongst others, *Sunset over the Pacific* and *Forest in Autumn* – are surreal trompe l’oeil, worthy of the “best” screen wallpapers. By fragmenting them and mixing them up, Rodzielski sabotages their illusion. From these giant puzzles composed of eight pieces, he only keeps several marginal divisions – edges, borders and backdrops – plated onto material and mixed up one with the other (putting together, in a way, Peter and Paul). The junctures, with broken joints, are obvious. Paradoxically, passing from one chequerboard to another, from one decoration to another, the boxed keep their right slot, caught in a flash of logic in their confusion.

Another logic game based on a grid: that where you’re meant to colour in the squares of a squared sheet of paper with three colours, without two of the same colour ever touching.⁵ When this turns out to be inevitable, the problematic square is coloured black. Rather than concealing the anomaly, Rodzielski makes a sculpture from it, of minimal appearance: cut out from the material and leant against the wall, these big black squares in staggered rows are the enlargements of adjoining mistakes, corresponding to the coloured pieces of paper attached to the wall. These multicolour pages are found drawings, formally close to certain grids by François Morellet. The valorisation of this kind of mistake seems to originate in a penchant for the typo, a tenderness for the fault – by hitting the wrong key, by inattention, etc. – through which the hesitations and trembling that are specifically human might transpire. Clement Rodzielski manipulates this margin of error. In a line written by Jean-Jacques Rousseau, an unreadable word gives two diverging interpretations: impossible to know if the philosopher wanted to write “too little health” or “too little proof”. The artist keeps both of the options in the title of one of his exhibitions⁶, thereby placing himself in an unresolved indecision. Moreover, the large black ‘a’s (*Sans titre (A)*, 2008) are maimed by reaching beyond the sheet of paper that they are drawn on. Impossible to take the words at face value when they are unjammed. To unjam: in printing, this term refers to the removal and the replacement of a letter that is jammed. Here, it is also a case of a momentary loss of reason.

5. This game is in no way official, but is based on the kind of “graphic challenges” where you fix the parameters yourself. For example, to draw a given motif without taking the pencil off the paper.

6. Galerie Carlos Cardenas (Paris), 12.02 – 27.03.2010.

PROPS¹

Par Nicolas Fourgeaud

Une image (contradictoire, renversée) pourrait venir à l'esprit, en voyant *Vous êtes conviés*, un accrochage d'objets réalisé par Chloé Quenum à la fin du mois de mai 2009, dans la galerie gauche de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris : celle de quelques uns des *Props* de Richard Serra, alignés les uns à côté des autres contre le mur du musée Guggenheim en 1969, nous faisant profiter de leur extrême frontalité. Cette frontalité est déjouée par les processus, les jeux de forces et de pressions non apparents entre les éléments constitutifs de chacune des pièces. Un rouleau d'acier est appuyé contre une plaque d'acier, la tenant par sa seule pression contre le mur. La plaque est adossée au mur, mais reste, par l'exercice des forces, dans un état de suspension. Serra formule ainsi une des tentatives sculpturales les plus marquantes visant à échapper à la réification et à la représentation par le spectacle d'un processus permanent, mais inaccessible à l'oeil nu.

Le volume oblong à base rectangulaire de la galerie gauche, avec ses deux cimaises blanches sur les grands côtés, est interrompu au fond par deux colonnes à l'antique qui forment comme les bords d'un cadre pour ce qui viendrait à être installé au mur (un des petit côtés) ou posé au sol : cette partie de l'installation porte un nom autonome, *Décor*. Le long des murs, sur les murs, au pied du mur sont installés ou accrochés des objets : travaux de peinture à la bombe (sur feuilles noires, bleues, sur papier arche), des miroirs (accrochés ou posés à terre et donnant à voir l'accrochage de la cimaise jumelle), quelques chaises pliantes ici et là, des rouleaux de photographies non déployés posés dans leur hauteur ou couchés, quelques assemblages en bois, des volumes peints, une pièce de bois trouvée, posée sur un tabouret. Au fond, sur le sol, une accumulation de fragments. L'espace central de la galerie est complètement vide. Les motifs géométriques du sol sont a priori totalement inutilisés par l'artiste. Quelques projecteurs sur pied redoublent l'éclairage artificiel de la galerie et distinguent certains endroits de l'accrochage par leur faisceau. Certaines des feuilles installées au mur sont en contact de tout leur long avec sa surface, d'autres plissent, comme gondolées en leur milieu et semblent alors gagner un certain volume. Le système d'accrochage est apparent dans certains cas : sur le mur du fond, les objets sont accrochés par les angles avec du scotch rouge ; les autres objets sont épinglés, ou posés contre/sur un support (le sol, le mur).

Bien qu'inaccessibles au spectateur, un grand nombre des pièces de *Vous êtes conviés* sont le fruit d'opérations de transformation de travaux antérieurs de l'artiste. Ceux-ci peuvent être décomposés : de petits triangles non scellés reposent sur ce qui constituait leur fond, encadrés et mis sous verre. Le fond est posé à même le sol de la galerie. Des verres de protection peuvent être exposés tels quels ou brisés en morceaux. Certains travaux, antérieurs ou non, sont répliqués : ainsi, les grands rouleaux de photographies

1. *Prop* a le sens d'« être » dans la langue anglaise. *To prop something against* a en outre les sens d'« appuyer contre », « tenir ». *To prop*, c'est aussi « consolider ». Au pluriel, celui d'« accessoires ». Les *props* sont aussi une série de travaux réalisés par Richard Serra à la fin des années soixante, et rassemblés sous cette étiquette.

en reprennent-ils certains, en totalité ou par fragments. Ici et là sont accrochées des impressions photographiques, hors rouleaux, de bombages sans que l'on puisse véritablement distinguer les originaux des répliques². Dans *Décor*, une accumulation concentre ces procédés : lettres et triangles issus de plusieurs oeuvres sont posés sur une impression numérique qui est elle-même composée de cuts et de collages numériques issus de différents travaux. Le tout repose sur une feuille sur laquelle sont tracés à la main les contours des triangles d'une autre installation.

On peut, en général, distinguer deux systèmes de citation : l'un qui fonctionne à partir du corpus même de l'artiste, citations souvent rendues complexes par leur partialité ; un second qui rapatrierait des références formelles historiques diverses et évidentes : Blinky Palermo, Martin Barré, Renée Lévi pour ce qui concerne les caractères formels des oeuvres de *Vous êtes conviés*. Au jeu de la citation vient se mêler un travail de documentation en aucun cas extérieur au dispositif d'accrochage entrepris par Chloé Quenum : un projecteur diffuse mécaniquement des diapositives donnant à voir l'état antérieur de certaines oeuvres, et un ordinateur concentre des travaux vidéos : *recording* d'une performance d'accrochage, karaoké lyrique fondé lui-aussi sur des opérations de déplacements et de déphasages³. L'apparat de l'exposition est complété par un « catalogue » : des feuillets volants disposés sur un banc recensent les oeuvres de l'artiste. Les titres présentés sont ceux d'un catalogue raisonné de Cézanne, établi par Meyer Shapiro.

L'accrochage, dans la version qu'en donne Chloé Quenum, a pour visée de constituer une image globale, une forme totale, une *gestalt* aurait-on dit au temps des *Notes on sculpture* de Robert Morris. Pourtant, ni l'approche phénoménologique de l'espace privilégiée par l'art minimal, ni celle défendant l'autonomie de l'oeuvre frontale, posée face à un spectateur immobile (Fried) ne constituent des modèles pertinents pour caractériser notre position face à cet accrochage. Plus avant encore, nous ne sommes pas ce spectateur placé à l'extrémité du cône optique d'une *perspective artificielle* telle que théorisée par Alberti au début de la Renaissance : le sujet, placé en un point cardinal de l'espace physique, pouvait regarder idéalement la peinture et saisir au mieux les objets s'échelonnant selon des rapports d'échelle progressifs, installés comme dans une « boîte » (un volume de base carrée ou rectangulaire). A l'entrée de la galerie gauche, le spectateur de *Vous êtes conviés* ne peut plus être ce fondateur absolu de « l'espace artificiel ».

Ici, les objets sont littéralement dans une boîte, et le spectateur saisit l'accrochage comme un ensemble composé de l'addition des objets et du lieu : les objets sont saisis dans une image générale, mis à distance, rendus inertes. Le lieu et son contenant sont mis en représentation ; les objets, non-autonomes, sont, en quelque sorte, réifiés par ce dispositif. Face à un tel ensemble, on peut simplement induire le fait qu'il y a eu des opérations de placement. Mais nous n'avons accès qu'à l'étape finale du travail, au produit de ces

2. La réplification photographique n'est qu'un moyen parmi d'autres de transformer les objets de son propre corpus. Aucune revendication postmoderne trop simple à saisir ici. Il faudrait peut-être plutôt voir du côté des expériences de de Chirico répliquant à la fin de sa vie certaines pièces de sa production antérieure.

3. Ce dernier travail nous laisse voir l'image d'une cantatrice doublée par une bande-sonore ne correspondant en rien au morceau qu'elle interprète. Il y a comme une rupture de correspondance : les paroles qui défilent et les paroles chantées ne sont pas les mêmes.

opérations de placement. Cet ensemble inerte est pourtant complètement tributaire d'un certain nombre de processus mis en oeuvre par l'artiste : il y a comme une inséparabilité souterraine de l'objet et de son processus de production, l'installation ou l'accrochage pouvant être comptés comme en participant. Bien que certaines pièces démontrent toutes les caractéristiques d'un équilibre précaire, les processus encore possibles sont tellement infimes qu'ils en sont insaisissables : les petits triangles qui composent certaines des oeuvres peuvent se déplacer puisqu'ils ne sont pas scellés. Ces travaux ne sont que des assemblages temporaires et ne font qu'exemplifier des possibilités d'objets. La possible fétichisation des œuvres est combattue par la possibilité même de leur transformation et de leur répliation (le fait de réinstancier un fragment de telle ou telle oeuvre par le médium photographique). De son côté, la documentation interne à l'ensemble *Vous êtes conviés* permet d'accéder de manière plus ou moins exacte, plus ou moins nette à cette dimension évolutive des artefacts, tout en n'en donnant à voir que des représentations figées. Les moyens de la documentation mettent à distance les processus de transformation, en n'affectant aucune neutralité : le spectateur n'y a pas accès autrement que par ces médiations contraignantes. Là où précédemment elle mettait en représentation le processus de constitution d'un objet par la performance (*Qui va à la chasse perd sa place*, ENSBA, janvier 2009), Chloé Quenum opte ici pour un effacement de la performance de production au profit d'une disposition d'objets rigidement accrochés aux parois de la galerie, ou positionnés dans ses abords. Par ce dispositif d'accrochage, l'artiste appuie aux endroits que cherchait à contourner Serra - la réification⁴, la mise en représentation - tout en jouant pourtant elle aussi des processus (devant lesquels elle dresse un écran opaque, celui des objets) et du lieu (qui lui sert comme d'une base d'appui). Le spectacle des processus se trouve alors sciemment sous-représenté par rapport aux spectacles de ces objets précaires.

Ce texte a été écrit en octobre 2009, quelques mois après la présentation du travail de Chloé Quenum à l'occasion de son diplôme de fin de troisième année à l'ENSBA, Paris.

4. Il nous semble que la réification pourrait être l'effet principal recherché par ce dispositif. Elle résulterait de la dissimulation des processus, et ne serait ainsi pas uniquement une conséquence de l'institutionnalisation de la pratique, de son appartenance au marché, ou à une forme de culture de masse (ce qui reviendrait au même pour les critiques de la culture industrielle). Chloé Quenum semble se réserver la possibilité d'infléchir son action tantôt vers le pôle d'une réification affirmée, tantôt vers la mise en crise - apparente au moins - de cette réification par la performance. Cf mon texte « Quitter le mur ».

PROPS¹

By Nicolas Fourgeaud

A (contradictory, inverse) image might spring to mind, on seeing Vous êtes conviés (You are invited), an installation of objects made by Chloé Quenum at the end of May 2009, in the left-hand gallery of the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris : it featured several Props by Richard Serra, lined up one next to the other along a wall of the Guggenheim museum in 1969, allowing us to enjoy their extreme frontality. This frontality is foiled by the processes, the play of invisible forces and pressures between the constituent elements of each of the pieces. A steel tube is leaning against a sheet of steel, holding it against the wall with its pressure alone. The sheet is upright against the wall, but remains, due to the action of forces, in a state of suspension. Serra thus formulates one of the most remarkable sculptural endeavours, aiming to escape reification and representation by the spectacle of a process that is permanent, but inaccessible to the naked eye.

The oblong volume with a rectangular base in the left-hand gallery, with its two white rails on the long sides, is interrupted at the back by two antique-style columns which form something like the sides of a frame for whatever might be installed on the wall (one of the shorter sides) or placed on the ground : this part of the installation has its own name, Décor. Along the walls, on the walls, at the bottom of the walls, objects are installed or hung : works with splattered paint, (on black or blue sheets, on glossy paper), with mirrors (hung or placed on the ground and reflecting the hanging of the twin picture rails), several folding chairs here and there, rolls of unused photographs stood on their side or laid flat, several wooden assemblages, painted volumes, a piece of found wood placed on a stool. At the back, placed on the floor, an accumulation of fragments. The central space of the gallery is completely empty. The geometric motifs on the floor are a priori totally unused by the artist. Several projectors on feet intensify the artificial illumination of the gallery and highlight certain areas of the installation with their beams of light. Some of the sheets installed on the walls are entirely touching the surface of the wall, others are folded, as if warping in the middle, thereby acquiring a certain volume. The system of hanging is clear in certain cases : on the far wall, the objects are hung by their corners with red sellotape; the other objects are pinned, or lean against/on a support (the floor, a wall).

Although unknown to the viewer, a great number of the works of Vous êtes conviés are the fruit of transformative operations on previous works of the artist. They might be taken apart: small unsealed triangles lay on what used to be their background, when they were framed and under glass. The background is placed directly on the floor of the gallery. The protective glass might be exhibited as they are, or broken into pieces. Some of the works, previous or not, are reproduced : therefore, the large rolls of photographs reuse some of them, whole or in fragments. Here and there, photographic prints are hung, off the roll, of the spray-paintings, so that it is difficult to really distinguish the originals

¹. Props are a series of works made by Richard Serra at the end of the Sixties, and assembled under this title.

from the reproductions². In *Décor*, an accumulation concentrates its procedures: letters and triangles from several works are placed on a digital print, which itself is composed of digital cuts and collages taken from various works. The whole is placed on a sheet, on which the contours of triangles from another installation are hand-drawn.

In general, it is possible to distinguish two systems of citation: one which functions on the basis of the artist's own *œuvre*, citations that are often rendered complex by their partiality; and a second, which repatriates various and obvious formal historical reference: Blinky Palermo, Martin Barré, Renée Lévi as far as the formal characteristics of the works in *Vous êtes conviés* are concerned. Along with the play of references, there is a labour of documentation that is in any case exterior to the installation strategies undertaken by Chloé Quenum: a projector mechanically projects slides, showing the previous state of certain works, and a computer brings together video works: the recording of an installation performance, a lyrical karaoke also based on operations of displacement and phase difference³. The exhibition apparatus is completed by a "catalogue": loose sheets available on a bench, listing the works of the artist. The titles presented are from Cézanne's catalogue raisonné, put together by Meyer Shapiro.

The installation, in the account of it given by Chloé Quenum, is meant to constitute a single global image, a complete form, a gestalt as it would have been called at the time of Robert Morris' Notes on sculpture. However, neither the phenomenological approach to space championed by minimal art, nor that of defending the autonomy of the frontal work, placed before an immobile spectator (Fried) constitute pertinent models for characterising our position in relation to this installation. Going even further back, nor are we the spectator that is placed at the end of an optical cone of artificial perspective, as theorised by Alberti at the beginning of the Renaissance: the subject, placed at a cardinal point in physical space, could view the picture ideally and best take in the objects scaling up according to their relations in the progressive scale, installed as if in a "box" (a volume with a square or rectangular base). On entering the left-hand gallery, the viewer of *Vous êtes conviés* can no longer be this absolute founder of "artificial space".

Here, the objects are literally in a box, and the viewer apprehends the installation as an ensemble composed of the totality of the objects and the space: the objects are apprehended in a general image, placed at a distance, rendered inert. The space and its contents are put into representation; the objects, non-autonomous, are, in a way, reified by this mechanism. Faced with such an ensemble, it is possible to simply induce the fact that processes of arrangement have taken place. But we only have access to the final stage of the work, to the product of these processes of arrangement. This inert ensemble is however completely dependent on a certain number of processes carried out by the artist: there is a kind of underlying inseparability between the object and its process of production, and the

2. The photographic replication is only one way amongst other of transforming the objects of one's own body of work. There is no overly simple postmodern claim to be made here. Perhaps it would be better to look from the perspective of de Chirico's experiments, who at the end of his life remade some of his previous works.

3. This final work shows us to an image of a singer dubbed by a soundtrack that does not correspond to the piece she is performing. There is a kind of rupture of correspondance: the words that scroll by and the words that are sung are not the same.

installation or the hanging could be considered as participating in it. Although certain works display all the characteristics of a precarious equilibrium, the processes that are still possible are so minute that they are unnoticeable: the small triangles that make up some of the works might shift because they are not fixed. These works are only temporary assemblages and they exemplify the possibilities of the objects. The possible fetishization of the works is combatted by the very possibility of their transformation and their replication (the fact of reproducing a fragment of one work or another using photography). As for the documentation that is part of the ensemble Vous êtes conviés, it allows us to access, more or less accurately, more or less neatly, this evolving dimension of the artefacts, but only through some fixed representations. The documentary means put a distance with the processes of representation, by affecting no neutrality: the viewer has no way of accessing them other than through these constraining mediations. Where previously she represented the process of producing an object through performance (Qui va à la chasse perd sa place (He who goes hunting loses his place), ENSBA, January 2009), Chloé Quenum has opted here for an effacement of the performance of production, favouring instead an arrangement of objects fixed rigidly to the walls of the gallery, or positioned within its confines. Through this technique of installation, the artist draws upon areas that Serra sought to bypass -reification⁴ and representation-, although she also plays with processes (in front of which she erects an opaque screen, that of objects) and with the space (which serves her as a base). The spectacle of processes therefore finds itself knowingly under-represented in relation to the spectacle of these precarious objects.

This text has been written in october 2009, a few months after the presentation of Chloé Quenum's work, on the occasion of her third year end-diploma, ENSBA, Paris.

4. It seems to us that reification could be the principle effect sought by this method. It might result from the dissimulation of the process, and would thus be not only a consequence of the institutionalisation of the practice, of its belonging to the market, or to a form of mass-culture (which would amount to the same thing for the critics of the culture industry). Chloé Quenum seems to reserve the option of inflecting her actions sometimes towards the pole of an affirmed reification, and sometimes towards the pole of putting this reification into a state of crisis – more or less apparent – by using performance. Cf my text "Quitter le mur".

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
Stagiaire : Adelaïde Laoufi-Boucher

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).



