



R  
E  
5

É  
M  
E  
A  
N

V  
É  
R  
I  
S

L  
A  
T  
I  
O  
N

G  
E  
S

T  
I  
O  
N  
S

S  
O  
M  
M  
A  
I  
R  
E

ÉDITOS

« 5 ANS,  
UN BEL ÂGE »,  
LAURENT  
DUMAS  
004

« UN  
COURANT  
D'AIR »,  
GAËL  
CHARBAU  
006

LA  
BOURSE  
RÉVÉLATIONS  
EMERIGE  
008

LES  
ARTISTES  
NOMMÉS  
2014–2018

SARA  
ACREMANN  
016 \ 340

HENNI  
ALFTAN  
020 \ 335

MALI  
ARUN  
026 \ 354

LÉA  
BELOOUSOVITCH  
032 \ 347

JOHANNA  
BENAÏNOUS  
& ELSA  
PARRA  
038 \ 348

BIANCA  
BONDI  
044 \ 341

RÉMY  
BRIERE  
050 \ 348

CÉCILE  
CHAPUT  
054 \ 335

HELOÏSE  
CHASSEPOT  
060 \ 360

LAETITIA  
DE  
CHOCQUEUSE  
064 \ 355

BORIS  
CHOUVELLON  
068 \ 336

ARNAUD  
D.W  
074 \ 361

MARCEL  
DEVILLERS  
078 \ 355

MARTIN  
FERNIOT  
084 \ 336

CÉLIA  
GONDOL  
088 \ 349

JENNYFER  
GRASSI  
094 \ 336

JÉRÔME  
GRIVEL  
100 \ 356

THOMAS  
GUILLEMET  
& OLIVIER  
ALEXANIAN  
106 \ 349

ALICE  
GUITTARD  
110 \ 356

AMANDINE  
GURUCEAGA  
116 \ 361

MATTHIEU  
HABERARD  
122 \ 361

LYES  
HAMMADOUCHE  
128 \ 337

ALEXIS  
HAYÈRE  
134 \ 341

ANGÉLIQUE  
HEIDLER  
138 \ 362

LUKE  
JAMES  
142 \ 357

JEAN-BAPTISTE  
JANISSET  
148 \ 362

YEOJIN  
KIM  
154 \ 349

SOPHIE  
KITCHING  
158 \ 350

HUGO  
L'ÀHELEC  
164 \ 362

JESSICA  
LAJARD  
170 \ 341

FABIEN  
LÉAUSTIC  
174 \ 357

TEREZA  
LOCHMANN  
180 \ 363

ALICE  
LOURADOUR  
184 \ 357

GWILHERM  
LOZAC'H  
188 \ 358

RANDA  
MAROUFI  
192 \ 363

LÉONARD  
MARTIN  
198 \ 363

EVA  
MEDIN  
204 \ 358

PAUL  
MIGNARD  
210 \ 364

KEITA  
MORI  
216 \ 337

ARMAND  
MORIN  
222 \ 337

RAPHAËLLE  
PERIA  
228 \ 342

LUCIE  
PICANDET  
234 \ 342

BENOÎT  
PYPE  
240 \ 337

BAPTISTE  
RABICHON  
244 \ 350

LOUIS-CYPRIEN  
RIALS  
250 \ 343

CLÉMENT  
RICHEM  
256 \ 343

VIVIEN  
ROUBAUD  
260 \ 338

KEVIN  
ROUILLARD  
266 \ 343

LINDA  
SANCHEZ  
272 \ 359

EDGAR  
SARIN  
278 \ 351

LOUP  
SARION  
284 \ 344

UGO  
SCHIAVI  
290 \ 351

ALEXANDRE  
SILBERSTEIN  
296 \ 352

APOLONIA  
SOKOL  
302 \ 359

RAPHAËL  
TIBERGHEN  
308 \ 352

SAMUEL  
TRENQUIER  
314 \ 344

WILSON  
TROUVÉ  
320 \ 338

JOO-HEE  
YANG  
324 \ 338

ANNEXES  
2014–2018

LES  
ARTISTES  
330

LES  
MEMBRES  
DU JURY  
2014–2018  
332

VOYAGEURS  
(2014)  
334

EMPIRISTES  
(2015)  
339

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE  
(2016)  
345

EN  
FORME  
DE  
VERTIGES  
(2017)  
353

OUTSIDE  
OUR  
(2018)  
360

—

RÊVER, CRÉER,  
ÉRIGER  
365

COLOPHON  
366

5

U        A  
N        N  
S,  
Â        B  
G        E  
E        L

5 ans. C'est l'âge de la Bourse Révélation Emerige.

Certains diront que c'est un jeune âge.  
Pour ma part je dirais que c'est un bel âge.

En 2014, avec Angélique Aubert et Gaël Charbau, nous avons initié cette Bourse Révélation avec l'objectif de créer un véritable tremplin pour les jeunes artistes de la scène française tout en soutenant l'écosystème de l'art contemporain.

Les jeunes artistes sont très souvent confrontés à la difficulté du passage entre création et accession à la vie professionnelle leur permettant de vivre de leur travail. La singularité de ce programme réside dans sa capacité à créer les conditions de leurs rencontres avec les professionnels et à nouer des relations privilégiées avec collectionneurs et amateurs d'art. C'est la raison pour laquelle est née l'idée originale de faire appel chaque année à une galerie renommée pour faire rayonner le travail des lauréats à l'occasion d'une exposition personnelle, une première pour ces artistes.

En cinq ans, 58 jeunes artistes ont été révélés. Parmi eux bien sûr les lauréats, Vivien Roubaud (2014), Lucie Picandet (2015), Edgar Sarin (2016), Linda Sanchez (2017), Paul Mignard (2018), mais également tous les autres nommés qui pour beaucoup ont intégré des galeries et ont exposé en France et à l'international. Aujourd'hui, comme disent certains, «avoir fait la Bourse Révélation Emerige» est une vraie marque de reconnaissance. C'est sans doute là notre plus grande fierté.

Nous avons chez Emerige la conviction que l'art doit être partagé avec le plus grand nombre. C'est pourquoi nous avons toujours encouragé ces dernières années la diffusion des œuvres, autant auprès des amateurs que des curieux, mais aussi des jeunes publics, dont certains éloignés de la culture. Cette démarche s'inscrit pleinement dans la politique de mécénat

d'Emerige qui trouve également sa traduction dans le programme «1 immeuble, 1 œuvre» au travers duquel des artistes «révélés» sont diffusés dans l'espace public.

Pour la 6<sup>e</sup> édition et cette édition anniversaire, la Bourse Révélation prend ses quartiers à Voltaire, lieu éphémère dédié à la création et à sa diffusion au cœur du 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Une exposition qui permettra de porter un regard rétrospectif sur le travail des artistes lauréats et d'appréhender le chemin parcouru. C'est aussi la traduction de notre ambition de conjuguer notre savoir-faire de promoteur immobilier et celle de faire toujours plus rayonner la création contemporaine.

Je tiens à remercier toutes celles et ceux – membres du jury, galeristes, directeurs d'institutions, collectionneurs, critiques d'art, commissaires, collaborateurs d'Emerige – qui tout au long de ces années ont porté haut la Bourse Révélation et ont fait de ce programme un rendez-vous de la jeune scène artistique française attendu.

LAURENT DUMAS

PRÉSIDENT DU GROUPE EMERIGE  
ET DU FONDS DE DOTATION EMERIGE

U  
N  
C  
O  
U  
D'  
A R A  
I R N  
R T

En 2013, Laurent Dumas et Angélique Aubert me contactèrent pour construire avec eux ce qui allait devenir la Bourse Révélation Emerige. À l'époque, nous n'imaginions pas entièrement l'aventure dans laquelle nous nous engageons... Une aventure artistique évidemment, mais peut-être avant tout une histoire humaine, qui a fait naître et grandir cette forme de famille hétéroclite des Révélation, et dont tous les acteurs ont pour point commun une curiosité et une bienveillance naturelles à l'égard des artistes et de leur travail. Pendant ces cinq premières années, nous n'avons cessé d'améliorer la Bourse dont l'objectif est d'être à la fois une vitrine et un tremplin pour de jeunes créateurs dans ce moment particulier et décisif du début de leur carrière. Nous avons aussi fait en sorte que la Bourse soit pour eux un *refuge*, un espace où ils peuvent exprimer leurs talents dans un environnement chaleureux et — nous l'espérons — encore un peu protégé de la concurrence, de la compétition, de la dureté du quotidien d'une carrière artistique. La Bourse distingue à chaque édition un ou une lauréate, au sein d'un environnement qui grandit tous les ans, notamment grâce à nos partenariats avec des résidences étrangères, la complicité que nous avons nouée avec des groupes d'Amis de musées, des collectionneurs, des galeristes, des commissaires et directeurs d'institutions... Toute cette énergie est destinée à multiplier la chose la plus simple et la plus humaine qui puisse nous réunir : la rencontre.

C'est tout d'abord celle de la galerie qui nous accompagne chaque année et qui renouvelle par son regard et son expérience esthétique ce long exercice des présélections sur dossier. C'est ensuite la rencontre avec ces artistes que nous sélectionnons, dont nous fréquentons avec Aurélie Faure les ateliers, les rêves, les inquiétudes aussi. C'est la rencontre quotidienne pendant le temps du montage

avec l'équipe des régisseurs, des médiateurs, de la communication... toute cette communauté réunie dans le but d'accompagner le mieux possible ces jeunes talents dans l'invention des formes du monde de demain. C'est le temps de la discussion avec le jury, composé de personnalités du monde de l'art, et ce moment d'échanges intenses autour de leur pratique. C'est enfin, à l'ouverture de l'exposition, la rencontre avec les amateurs d'art et les professionnels qui chaque année nous confortent dans la singulière générosité que nous avons voulu donner à cette Bourse. Une architecture fidèle à l'engagement enthousiaste et déterminé de Laurent Dumas pour une entreprise dont il a eu le premier l'intuition.

Aujourd'hui, en prenant la mesure des trajectoires d'une grande majorité des soixante artistes que nous avons soutenus — qu'ils travaillent actuellement en France, en Europe, en Asie ou aux États-Unis — nous savons que ce moment des Révélation a été une étape importante dans la construction de leur carrière, parce qu'il a produit une accélération dans le mouvement qui pousse naturellement les œuvres d'un artiste à sortir de l'intimité de l'atelier, vers l'inconnu des spectateurs. Le nombre de conversations et d'échanges sur les doutes et les certitudes que ce simple déplacement génère, de l'ombre vers la lumière, est d'une richesse incroyable. Dans un environnement étouffé du poids de ses contradictions, c'est un courant d'air qui, je l'espère, prépare les tempêtes de demain.

GAËL CHARBAU

COMMISSAIRE DE LA BOURSE  
RÉVÉLATIONS EMERIGE

L  
A  
  
B  
O  
U  
R  
S  
E  
  
R  
É  
V  
É  
L  
A  
T  
I  
O  
N  
S  
  
E  
M  
E  
R  
I  
G  
E  
O  
N  
S

Créée en 2014 sous l'impulsion de Laurent Dumas, Président du Groupe Emerige, la Bourse Révélations Emerige est un prix annuel destiné à accompagner la jeune scène française en association avec une galerie d'envergure internationale. Elle s'adresse ainsi aux artistes plasticiens âgés de moins de 35 ans, sans distinction quant à leur pratique, français ou vivant en France et n'étant pas représentés par une galerie professionnelle.



001

001  
EXPOSITION  
« VOYAGEURS »,  
2014  
© Adrien Daste



002

C'est à l'issue d'un appel à candidature qu'une douzaine d'artistes sont méticuleusement choisis parmi 500 à 700 dossiers selon les années, par un comité de sélection composé de Laurent Dumas, Gaël Charbau, commissaire de l'exposition, Angélique Aubert, directrice des projets artistiques d'Emerige de 2014 à 2018, la galerie partenaire, et, depuis 2019, Paula Aisemberg, nouvelle directrice des projets artistiques d'Emerige, pour exposer pendant un mois à la Villa Emerige (2014-2018). Cinq expositions ont été présentées dans ce lieu sous le commissariat de Gaël Charbau : « Voyageurs » (2014), « Empiristes » (2015), « Une inconnue d'avance » (2016), « En forme de vertiges » (2017) et « Outside Our » (2018).

002  
EXPOSITION  
« EMPIRISTES »,  
2015  
© Rebecca Fanuele

Élu par un jury composé de personnalités issues du monde de l'art, le lauréat, dont le nom est annoncé le jour du vernissage de l'exposition, bénéficie ainsi d'un accompagnement professionnel, d'un atelier et d'une bourse globale de 15 000 euros pour réaliser sa première exposition personnelle avec et dans la galerie partenaire.

Une partie de cette dotation est destinée à cette dernière pour la soutenir dans l'organisation de cette exposition. Depuis 2017, l'ouverture vers l'international a poussé la Bourse Révélation Emerige à nouer des partenariats avec des résidences à l'étranger: The Pill à Istanbul et Hestia Art Residency & Exhibitions Bureau à Belgrade ont ainsi proposé à plusieurs artistes finalistes à venir travailler au sein de leurs espaces.

Au-delà du prix à destination du lauréat, chaque artiste nommé bénéficie d'une présentation de son travail dans le catalogue d'exposition gratuit et largement diffusé auprès du public, d'une communication envers les médias

français et internationaux ainsi que de rencontres avec des professionnels de l'art. Par ailleurs, afin de poursuivre le soutien auprès de ces révélations, certains artistes de la Bourse ont réalisé des œuvres dans le cadre du programme «1 immeuble, 1 œuvre» du groupe Emerige.



003 & 004



005

003  
EXPOSITION  
«UNE INCONNUE  
D'AVANCE»,  
2016

© Rebecca Fanuele

004  
EXPOSITION  
«EN FORME  
DE VERTIGES»,  
2017

© Rebecca Fanuele

005  
EXPOSITION  
«OUTSIDE OUR»,  
2018

© Rebecca Fanuele

Convaincu que l'art peut changer le quotidien, Emerige est un mécène engagé en faveur du rapprochement de la culture avec tous les publics, en particulier les plus jeunes. Ainsi, pendant toute la durée de l'exposition, que ce soit dans le cadre scolaire ou en famille, les enfants de 5 à 13 ans sont accueillis depuis 2016 pour une déambulation artistique autour des œuvres. Ils bénéficient de visites pédagogiques suivies d'ateliers créatifs animés par des médiateurs qui les aident à décrypter les œuvres.

Depuis la création de la Bourse Révélation Emerige en 2014, chaque lauréat a rejoint les galeries associées au prix, et multiplie depuis les actualités artistiques :



2014  
Exposition «Voyageurs»  
VIVIEN ROUBAUD  
Galerie In Situ – fabienne leclerc,  
Romainville

2015  
Exposition «Empiristes»  
LUCIE PICANDET  
Galerie Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois, Paris

2016  
Exposition «Une inconnue d'avance»  
EDGAR SARIN  
Galerie Michel Rein, Paris/Bruxelles

2017  
Exposition «En forme de vertiges»  
LINDA SANCHEZ  
Galerie Papillon, Paris

2018  
Exposition «Outside Our»  
PAUL MIGNARD  
Galerie Jérôme Poggi, Paris



006 & 007



008, 009 & 010

006  
EXPOSITION  
«VOYAGEURS»,  
PHOTO  
DE GROUPE,  
2014  
© Adrien Daste

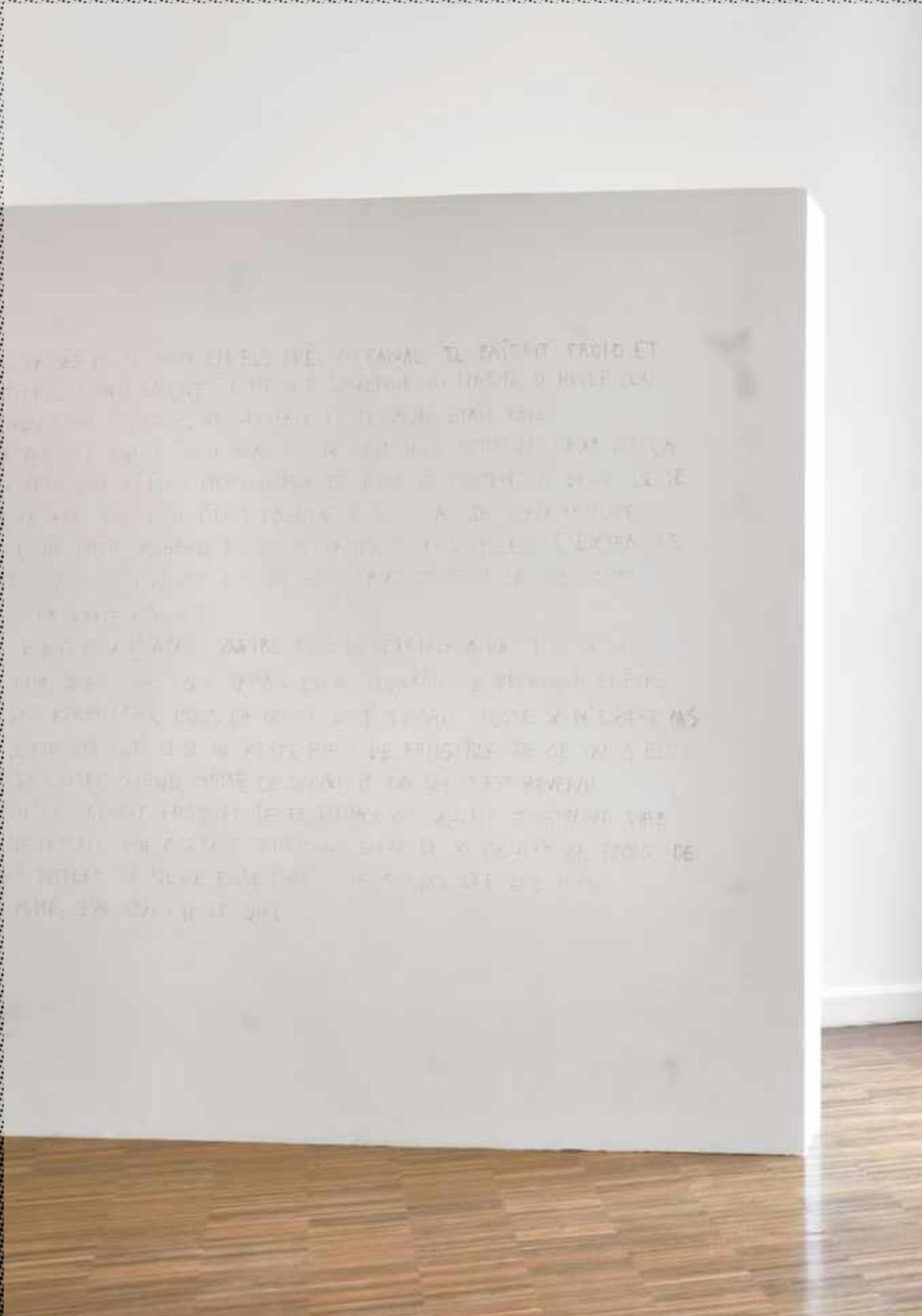
007  
EXPOSITION  
«UNE INCONNUE  
D'AVANCE»,  
PHOTO  
DE GROUPE,  
2016  
© Rebecca Fanuele

008  
EXPOSITION  
«EMPIRISTES»,  
PHOTO  
DE GROUPE,  
2015  
© Rebecca Fanuele

009  
EXPOSITION  
«EN FORME  
DE VERTIGES»,  
PHOTO  
DE GROUPE,  
2017  
© Rebecca Fanuele

010  
EXPOSITION  
«OUTSIDE OUR»,  
PHOTO  
DE GROUPE,  
2018  
© Rebecca Fanuele

L  
E  
S  
A  
R  
T  
I  
N  
O  
M  
M  
S  
T  
E  
S  
2  
O  
1  
4  
-  
2  
0  
1  
8



S  
A  
A  
C  
R  
R  
E  
M  
A  
N  
N

NÉE  
EN 1983,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EMPIRISTES,  
2015.

-> VOIR P. 340

J'ai eu la nausée des discours sur l'art et la logique de projet.

Je ne veux plus avoir à enfermer mon travail dans un sens cohérent et précis. Après les Beaux-Arts, j'ai dû écrire un énième texte sur mon travail, contrainte à reproduire le même discours, user des mêmes mots. Je me suis rendu compte que ce que j'écrivais pouvait décrire n'importe quel travail ; il ne disait rien. Il enfermait des formes qui, elles, cherchent à échapper au langage. J'ai alors fait une liste des termes utilisés, agrémentés de tous ceux possibles, et je les ai agencés dans six tableaux, permettant par là une infinité de combinaisons pour décrire un travail artistique. On peut changer le verbe, le sujet, le complément (*Les listes*). C'était douloureux car plus je trouvais de mots et plus le sens se perdait pour créer des combinaisons de phrases qui ne signifiaient plus rien. J'ai présenté ce travail en 2016 lors d'une soirée de la revue *N/Z* à la Maison de la poésie; le fait d'expliquer la difficulté du travail a été plus intéressant que la forme elle-même.

*Ah tu verras* (2017) est une vidéo qui relève des mises en scène amoureuses. Elle se passe en Chine, au bord de la mer, ce qui est déjà une forme d'artificialité, car le personnage principal, une femme, est dans une situation de représentation: elle minaude devant la caméra de son ami. Moi, je suis derrière cet homme, et je filme la même chose que lui. S'est rajouté à cette scène un autre couple, en arrière plan, qui joue aussi au jeu de l'amour. L'année dernière, je suis partie en résidence à Calcutta; là, des centaines de statues de dieux et déesses sont jetées au rebut. Cela crée des situations absurdes, où les dieux se regardent, semblent plongés dans un rapport amoureux, alors qu'ils n'avaient normalement pas de raison de se rencontrer. Mes photos viennent relever ces situations là. Je ponctionne une scène réelle, déjà hautement théâtrale, pour la déplacer vers une scène plus abstraite. J'ai souvent travaillé de cette manière. Au-delà du changement d'espace, cela produit également un changement de nature; l'objet prélevé perd son origine.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SOPHIE LAPALU.

2018

«DÉSIRER  
UN COIN  
DE SOI-MÊME  
INCONNU»,  
GALERIE  
DU GRANIT,  
BELFORT

2017

«LIFE AND TIME  
- THE CHANGING  
LANDSCAPE»,  
ACADEMY  
OF FINE ARTS,  
CALCUTTA

2016

«LE LIVRE  
DENSE»,  
INTERVENTION  
À LA MAISON  
DE LA POÉSIE,  
PARIS

«MOUSAI /  
MUSES», GALERIE  
DOHYANG LEE,  
PARIS

0  
0  
1  
1  
6  
7



001



003



002

SARA  
ACREMANN

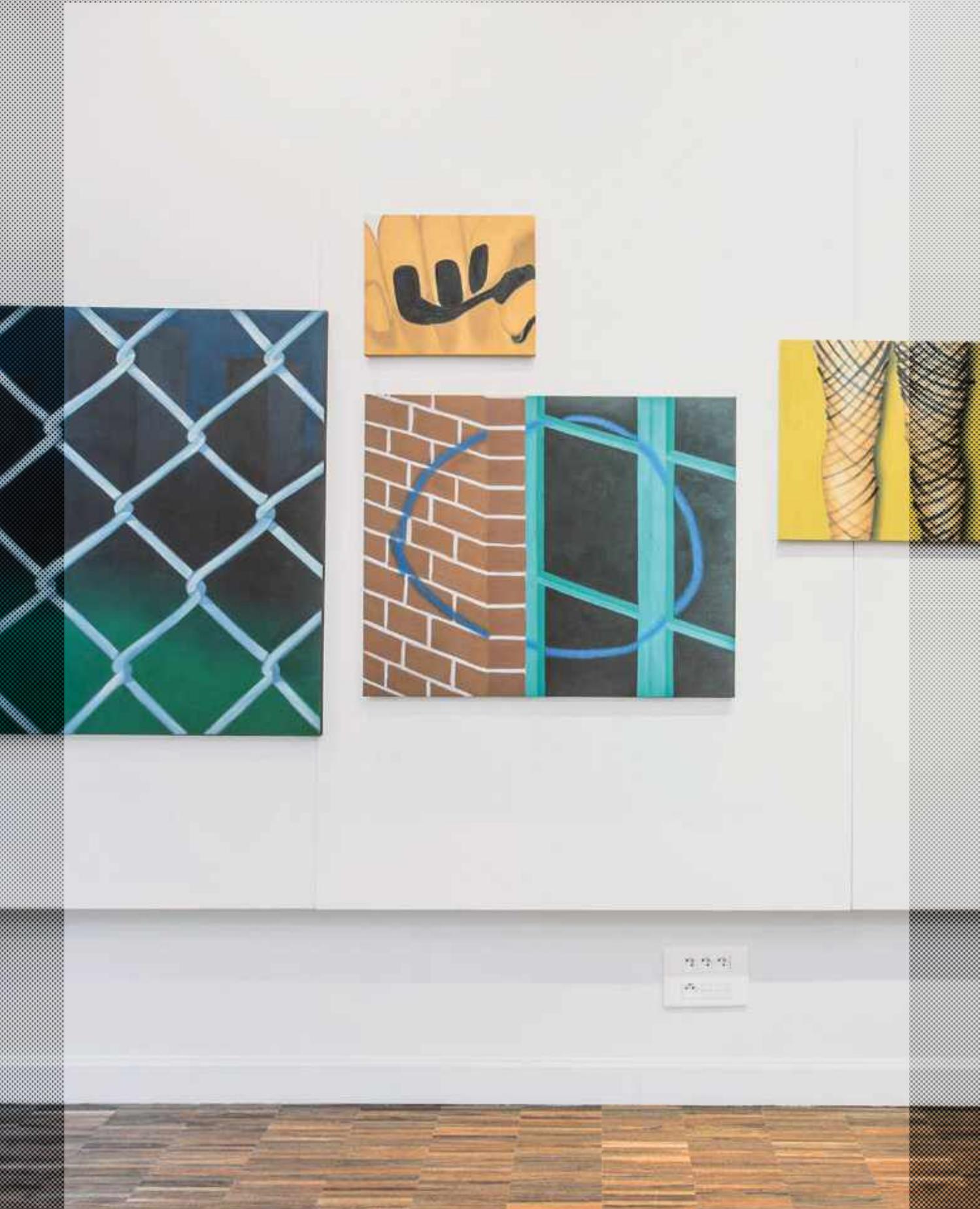
001  
PÉKIN,  
DEUXIÈME  
PÉRIPHÉRIQUE  
(SÉRIE),  
2015

photographies,  
109×164 cm,  
Progress Gallery,  
Paris

002 & 003

L'INVITÉ (SÉRIE),  
2017

photographies,  
38×57 cm,  
Academy of Fine Arts,  
Calcutta



H  
E  
N  
N  
I  
A  
L  
F  
T  
A  
N

NÉE  
EN 1979,  
EN FINLANDE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 335

Si l'image m'intéresse c'est qu'elle agit sur nous comme les mots. Les images ne sont pas choses neutres et parce qu'elles n'ont jamais autant agi sur nous, parce que nous interprétons le visible jusqu'à la moindre trace du pinceau, la peinture en opère une mise en pièces radicale.

Le rapport que l'image entretient avec le médium m'a toujours intéressée, tout comme les matières qui l'incarnent. J'ai donc multiplié les expérimentations jusqu'à aboutir à cette évidence que le support de l'image en peinture, c'est la peinture elle-même. Le poids et la dimension de ce médium dans l'histoire m'ont convaincue de m'en emparer pour le penser différemment.

Mes images doivent ainsi « commencer » à partir du rien pour rejoindre l'évocation d'un commun, un élément d'une conscience collective, la trace d'une représentation ou du monde (lui-même rempli d'images) dont j'aurais déduit une règle que j'applique sur la toile. Comme une forme de réduction pure, j'essaye de ne rien mettre dans l'image qui ne soit nécessaire.

Puisqu'il s'agit de comprendre et de déduire des règles, je peux explorer d'autres modes de production de l'image, le cinéma et la photographie notamment.

De l'usage du flou au gros plan de Hitchcock en passant par l'inquiétante étrangeté des univers de David Lynch, de nombreux signes se retrouvent dans mes images, comme avec l'une de mes dernières séries, constituée de diptyques qui n'ont pas vocation à être présentés côte à côte. Comme dans mon œuvre, il est question de répétitions, mais pas de sérialité.

Ce sont des doubles plutôt que des indicateurs de temps passé; deux tableaux capables de se parler tout en étant clairement « autres ».

D'où la nécessaire part de hors-champ, la suggestion de ce qu'on ne voit pas et qui nous habite en réalité le plus, car cela nous laisse d'autant plus de possibilités d'interprétation. En essayant de modifier le regard qu'on a sur l'objet tableau sans toucher à l'objet, j'ai la volonté de faire des images efficaces, comme si elles avaient toujours été là, et de faire exister quelque chose qui se rapproche d'un corps. Tout l'inverse de la légèreté, de l'éphémère. Moi, je suis frontale.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
GUILLAUME BENOIT.

2019

« HENNI ALFTAN,  
MATT HILVERS,  
RUTH IGE,  
ANDREW SIM »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COLLECTIVE,  
KARMA,  
NEW YORK CITY

« HENNI ALFTAN »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
STUDIOLO,  
MILAN

2018

« HORIZON »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
TM-GALLERIA,  
HELSINKI

2015

RESIDENCE,  
INTERNATIONAL  
STUDIO &  
CURATORIAL  
PROGRAM,  
NEW YORK CITY



001



002



003



004

HENNI  
ALFTAN

001

SHINE,  
2017

huile sur toile,  
60×73 cm,  
courtesy  
Galerie Claire Gastaud,  
Clermont-Ferrand  
© Titus Verhe

002

EYES ON YOU,  
2015

huile sur toile,  
73×92 cm,  
collection privée

003

PAPERBACK,  
2018

huile sur toile,  
117×92 cm,  
courtesy  
Galerie Claire Gastaud,  
Clermont-Ferrand

004

SEASIDE II,  
2017

huile sur toile,  
146×114 cm,  
courtesy  
Galerie Claire Gastaud,  
Clermont-Ferrand



005

HENNI  
ALFTAN

005  
*SANS TITRE*,  
2016  
huile sur toile,  
55 x 46 cm,  
collection privée



006



007

007  
*SUNSET PARLOUR*,  
2018  
huile sur toile,  
130 x 195 cm,  
Karma,  
New York City



M  
A  
L  
A  
R  
U  
N

NÉE  
EN 1987,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS  
ET STRASBOURG.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 354

En fonction des projets et des désirs, je navigue entre les univers du cinéma et de l'art contemporain. La vidéo représente un véritable espace de liberté et de recherche qui me permet d'expérimenter et de travailler de manière très intuitive, tandis que l'écriture d'un film demande une rigueur et un temps de développement qui peut représenter plusieurs années.

J'écris mon premier long-métrage de fiction inspiré d'une expression chinoise *Fan-koueï* qui signifie « l'étranger-dragon ». Le mot désigne l'européen, le barbare, l'ennemi commun aux cheveux de feu. Il s'agit d'une identité coupée de ses racines qui évolue de manière un peu confuse dans un monde qui n'est au départ pas le sien. *Fan-koueï* se construit autour de questions liées à l'identité, au territoire, à la recherche d'un « chez soi », sous la forme d'une épopée fascinante et terrifiante, traversant des moments sombres du XX<sup>e</sup> siècle.

En parallèle, je réalise un triptyque vidéo pour la prochaine création musicale de l'Orchestre national de jazz (ONJ) intitulé *Rituel* et qui sera présenté à l'automne 2019 à la maison de la Radio. Je tourne également un film en réalité virtuelle — *Mutatis* — qui sera présenté lors de mon exposition personnelle au Palais de Tokyo obtenue suite au 63<sup>e</sup> Salon de Montrouge, où j'ai remporté le Grand Prix du Salon. Deux formes plastiques qui ouvrent de nouvelles pistes de réflexion et brisent les notions d'espace et de narration.

L'utilisation de la réalité virtuelle est une commande de l'institution qui a provoqué le désir, non pas de la prouesse technique, mais d'arriver, à travers une mise en scène et une dramaturgie relativement simples, à créer une installation immersive et onirique où le spectateur n'est pas dans l'*inter-activité* mais plongé dans un monde fantastique. Ce qui m'intéresse dans cette technique est le fait de quitter le rapport frontal à l'image en mouvement et d'interroger notre rapport au corps, à l'espace et à la perception. J'y vois un aspect vertigineux qui me stimule beaucoup. Dans le cadre de cette exposition, je présenterai également un court film tourné en 16mm, réalisé de manière beaucoup plus spontanée et clandestine.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
AURÉLIE FAURE.

2019-2021

BIENNALE  
JEUNE CRÉATION  
EUROPÉENNE  
- JCE, EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
MONTROUGE,  
HJORRING,  
CESIS, CLUJ,  
CÔME, FIGUÉRAS,  
AMARANTE

2019-2020

« REGIONALE »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CEAAC  
(STRASBOURG)  
ET PROJEKTRAUM  
M54 (BASEL)

2019

EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
PALAIS VIRTUEL,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

SESTERCE D'OR  
CANTON DE VAUD,  
50<sup>e</sup> ÉDITION DE  
VISIONS DU RÉEL,  
FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DE CINÉMA,  
NYON



001



002



003

MALI  
ARUN

001

SANS TITRE,  
2019

photographie,  
tirage sur caisson  
lumineux,  
100 x 200 cm

002

SURVILLE,  
2018

documentaire – fiction,  
15 min

003

PARADISUS,  
2016

vidéo,  
9 min



004



005



006

MALI  
ARUN

004  
*FEUX*, 2015  
film fiction, 14 min

005  
*LA MAISON*,  
2019  
film documentaire,  
73 min

006  
*KEIN LICHT*,  
2017  
sculpture, néon,  
aluminium,  
polychlorure de vinyle,  
Ø 150 cm



L  
É  
A  
B  
E  
V  
L  
O  
I  
T  
O  
O  
C  
H  
S  
S  
O

NÉE  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À BRUXELLES.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 347

Mes pièces se définissent par une même préoccupation pour l'image, notre relation à la violence et aux données du réel. Je choisis celles qui mettent en scène une ou plusieurs victimes prises sur le vif, dans un état de vulnérabilité extrême, blessées ou meurtries. Ce sont des images de la douleur créées et théâtralisées par des dispositifs médiatiques, sur lesquelles j'opère un travail de déconstruction. Je ne dirais pas que les médias ont lissé la représentation de la violence, mais plutôt banalisé, voire uniformisé les modalités de sa présentation par une série de choix éditoriaux (sujets, cadrage, point de vue, heure et fréquence de diffusion...) qui, en ce sens, ne sont jamais neutres. Ils ne voilent donc pas les atrocités du monde, étant au contraire extrêmement précis, réfléchis et incisifs. Ce sont ces stratégies médiatiques « qui vont trop loin » dans le voyeurisme et qui confondent information et amplification des émotions que je déconstruis en leur faisant subir une série de transformations. D'abord par un processus de sélection, de recadrage dans le cadre, de transposition d'un champ en hors-champ, puis par un travail de dessin qui va du net au flou, du pixel au pigment, que j'associe à un changement de support, rematérialisant ainsi les images sources. Mes dessins n'ont pas vocation à être beaux, ils sont le résultat de cette déconstruction qui, à l'opposé de l'hyperréalisme, effleure le sujet du bout de l'œil. Ils sont réalisés sur du feutre, matériau sensuel et isolant qui donne un « corps » à ces images. Leur aspect voilé consiste à dissimuler l'identité des personnes et leur souffrance plutôt que les événements, dont je garde volontairement la référence dans les titres. Leur pouvoir d'attraction est un leurre qui permet d'attirer l'attention par un autre biais : une temporalité du regard plus longue que celle de la photographie. Si le domaine de la fiction peut avoir des vertus cathartiques, lorsqu'il expose le mal pour lutter contre l'angoisse de la mort en nous faisant relativiser la nôtre, cela reste différent de la violence réelle qui me paraît peu appréhendable sans en être l'auteur, la victime ou le témoin, laquelle est encore distincte de la violence du réel qui nous assaille et dont la limite avec l'éthique est parfois trop mince.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019

«PURPLE  
BLANKET»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
CENTRE D'ART  
IMAGE/IMATGE,  
ORTHEZ

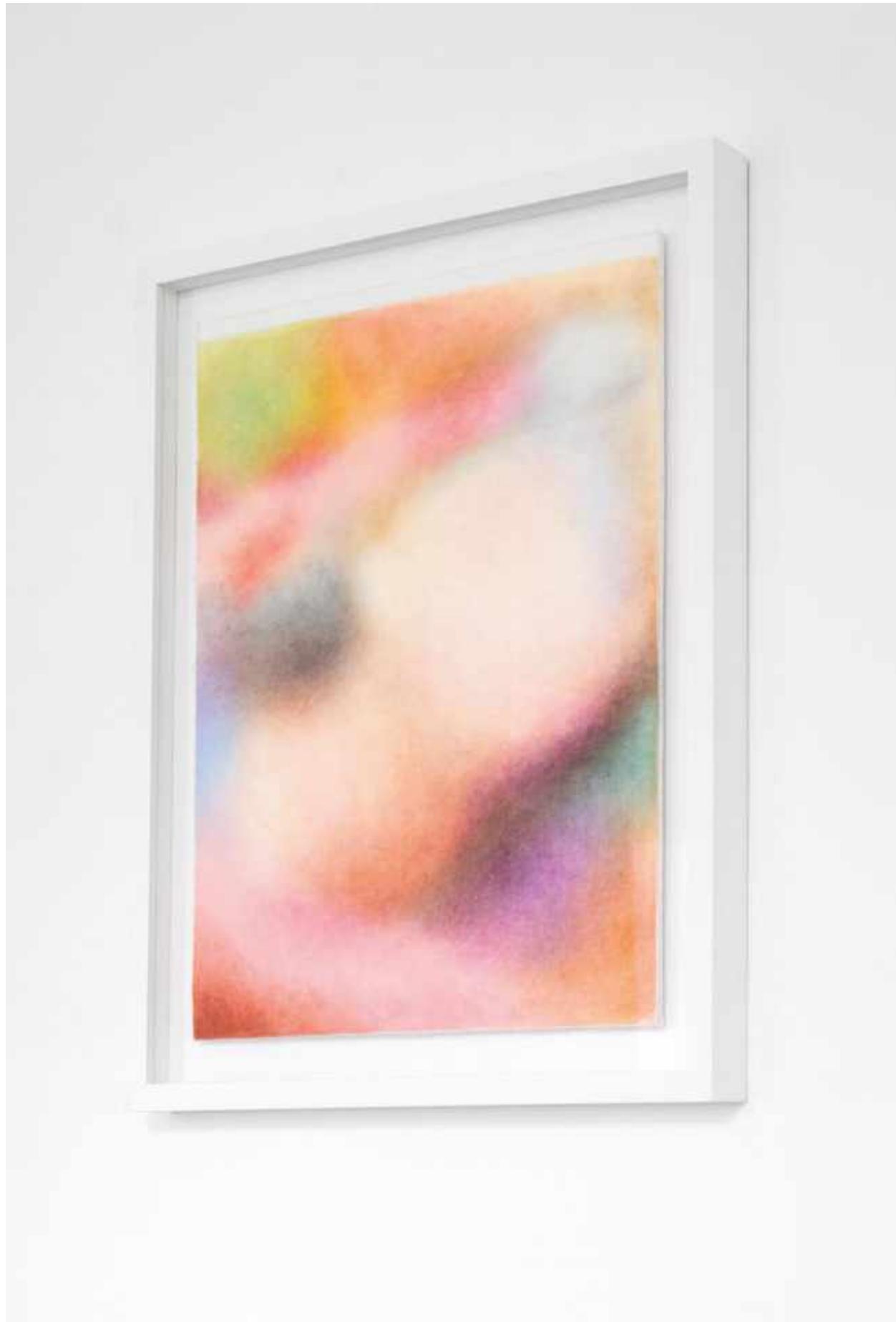
«PERP WALK»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
BOTANIQUE,  
BRUXELLES

2018

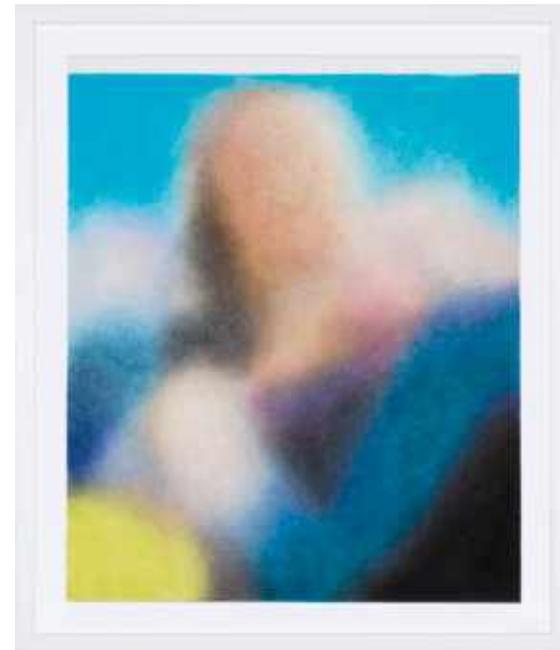
LAURÉATE  
DU PRIX  
DU PARLEMENT  
DE LA FÉDÉRATION  
WALLONIE-  
BRUXELLES

2017

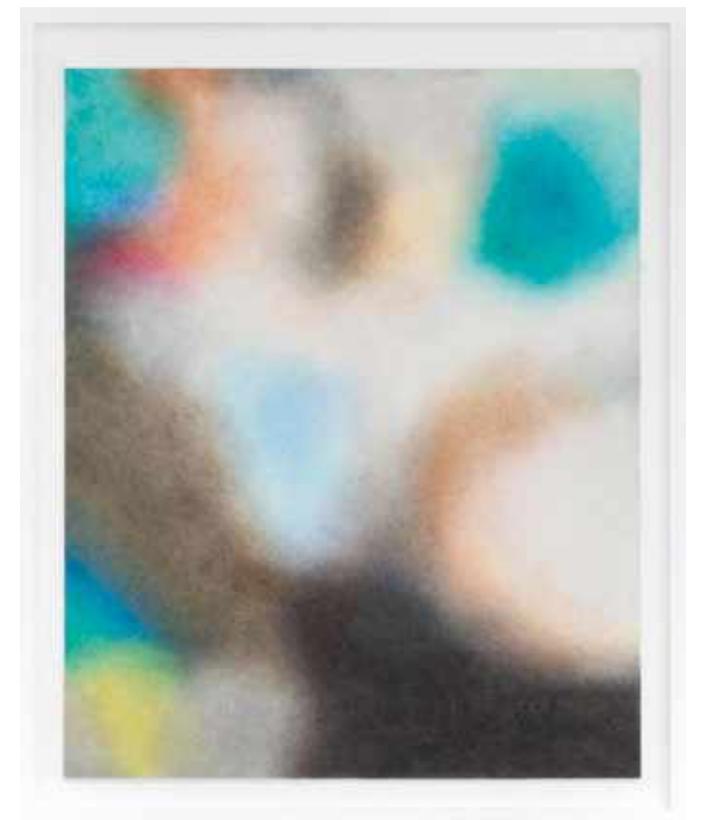
RÉSIDENCE  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
MAAC,  
BRUXELLES



001



002



003

001

RANA PLAZA,  
SAVAR,  
BANGLADESH,  
24 AVRIL 2013,  
2019

dessin aux crayons de  
couleur sur feutre,  
53,5×40,5 cm,  
courtesy de l'artiste  
© Jasmine Van Hevel

LÉA  
BELOUSSOVITCH

002

DUHOK,  
IRAK, 4 MARS 2019  
(SÉRIE RELATIVES),  
2019

dessin aux crayons  
de couleur sur feutre,  
60×50 cm,  
production centre  
d'art image/imatge,  
courtesy de l'artiste  
© Gaëlle Deleflie

003

KABOUL,  
AFGHANISTAN,  
27 JANVIER 2018,  
2019

dessin aux crayons  
de couleurs sur feutre,  
100×80 cm,  
courtesy de l'artiste  
© Jasmine Van Hevel



004



005

LÉA  
BELOUSSOVITCH

004

BLUE WALL  
OF SILENCE-  
ANONYMOUS  
WITNESSES,  
2019

série de 24 images,  
fardes A4,  
courtesy de l'artiste  
© Jasmine Van Hevel

005

VUE DE  
L'EXPOSITION  
« PURPLE  
BLANKET »,  
2019

centre d'art image/  
imatge, Orthez  
© Gaëlle Deleflie

006

VUE D'EXPOSITION  
« FACEPALM »,  
2017

MAAC, Bruxelles  
© Fabrice Schneider

006





J  
O  
H  
A  
N  
N  
A  
S  
&  
E  
L  
S  
A  
R  
R  
A  
P  
A  
R  
R  
A  
N  
O  
U  
S

NÉES  
EN 1991 ET 1990,  
EN FRANCE.

VIVENT ET  
TRAVAILLENT  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 348

À travers la création de personnages, nous explorons les problématiques associées à l'image de soi. Ensemble, nous élaborons leur profil de manière à leur construire un vécu, leur donner de la consistance et les ancrer dans le réel. Nous réfléchissons à tout ce qui peut être un facteur d'identité et imaginons leur état émotionnel, leur statut social, leur contexte familial, etc. Nous élaborons une véritable méthode de « création d'identité » qui fait naître une infinité de possibilités, sans tomber dans la caricature. La complexité inhérente à la question de l'identité nous permet de frôler la limite entre la fiction et le documentaire en créant des personnalités, des personnages, des « possibles de nous-mêmes ». Nous vivons à une époque où la représentation de soi a pris une nouvelle dimension avec l'apparition des réseaux sociaux. Nous adaptions et détournons les codes liés à la personne, à la société, à l'apparat, à la posture, en dissonance avec les instants où nous photographions nos personnages, des moments d'errance, d'intériorité, d'introspection : ils ne sont pas en représentation. Cette neutralité donne souvent la sensation au spectateur que ces portraits sont « durs » ou « nostalgiques ».

La vidéo est un médium que l'on utilise depuis le début de notre rencontre en parallèle de la photographie. Nous ne pourrions travailler la vidéo sans la photo, et inversement. Par exemple, la réalisation de notre premier moyen-métrage *Las Tres Estrellas* (2018) a fait éclore la série *Beyond the Shadows*. Nous avons produit ce film en huis clos : nous l'avons écrit, tourné, filmé et joué. Une expérience cinématographique qui a fait naître une approche narrative dans la mise en scène des personnages de *Beyond the Shadows* contrairement à la série *A Couple of Them* qui s'inscrit plutôt dans une esthétique documentaire. Avec *Beyond the Shadows*, nous rentrons dans l'intimité des personnages et touchons de plus près à leur psychologie. Nous allons développer l'aspect narratif de cette série avec une édition composée d'éléments (anecdotes, faits divers, cartes, etc.) qui viendront faire entrer la réalité dans la fiction.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
AURÉLIE FAURE.

2019  
PRIX DU PUBLIC,  
34<sup>e</sup> FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DE MODE,  
DE PHOTOGRAPHIE  
ET D'ACCESSOIRES  
DE MODE,  
HYÈRES

«LIGNES DE VIE,  
UNE EXPOSITION  
DE LÉGENDES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
MAC VAL,  
VITRY-SUR-SEINE

2018  
«ROSARIUM –  
C'EST LE SOLEIL  
QUI FINIRA PAR  
NOUS PERDRE»,  
RÉSIDENCE ET  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
MAINS D'ŒUVRES,  
SAINT-OUEN

*A COUPLE  
OF THEM*,  
ACQUISITION  
PUBLIQUE, FMAC,  
PARIS



001



002

JOHANNA  
BENAINOUS  
& ELSA PARRA

001  
FIRST FLOOR  
(SÉRIE BEYOND  
THE SHADOWS),  
2018-2019

photographie  
numérique,  
60×90 cm,  
courtesy Galerie  
La Forest Divonne,  
Paris  
© Elsa & Johanna

002  
THEIR TYPE  
OF THING II  
(SÉRIE BEYOND  
THE SHADOWS),  
2018-2019

photographie  
numérique,  
60×90 cm,  
courtesy Galerie  
La Forest Divonne,  
Paris  
© Elsa & Johanna



003



004



005

JOHANNA  
BENAINOUS  
& ELSA PARRA

003 & 005  
LAS TRES  
ESTRELLAS  
(PHOTOGRAMME),  
2018  
moyen-métrage,  
42 min,  
courtesy Galerie  
La Forest Divonne,  
Paris  
© Elsa & Johanna

004  
PLAYGROUND  
(SÉRIE BEYOND  
THE SHADOWS),  
2018-2019  
photographie  
numérique,  
60×90 cm,  
courtesy Galerie  
La Forest Divonne,  
Paris  
© Elsa & Johanna



B  
I  
A  
N  
C  
A  
O  
N  
D  
I

NÉE  
EN 1986,  
EN AFRIQUE DU SUD.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 341

Je suis fascinée par les expériences chimiques.

Pourtant, mes expérimentations sont plus proches du profane ou de la sorcellerie que du scientifique. Elles n'ont pas pour vocation de valider ou d'invalider une hypothèse, mais sont plutôt traversées par le désir d'exprimer la fragilité ou la magie du monde. C'est pourquoi le sel constitue un matériau de prédilection dans l'élaboration de mes œuvres. Depuis la nuit des temps, aucun composé chimique n'a affecté l'histoire, les sociétés, l'économie ou nos cultures plus profondément que celui-ci. Il est le sang naturel de la terre. J'ai commencé à l'utiliser pour ses propriétés transformatrices, mais bien vite j'ai été obnubilée par ce matériau au millier d'usages, tant par sa simplicité que par sa nécessité.

Le sel est essentiel à la survie de l'homme. Il nous protège, nous guérit, sert à la préservation ou à la conduction d'électricité, au même titre qu'il peut être une offrande ou le premier geste d'un rituel.

Je ne me soucie pas de trouver des réponses, je souhaite au contraire accéder à la dimension animiste des objets, voire à mon propre subconscient, pour coller au flux du monde. Dernièrement j'ai été amenée à réfléchir aux notions de renaissance et de résilience inhérentes à l'humain et à la matière. De même que dans les moments les plus douloureux de nos vies, lorsque nous éprouvons le sentiment d'une perte insurmontable, quelque chose se crée, la loi de la conservation de la masse suppose un passage d'un niveau d'énergie à un autre. Si je ne travaille pas avec le vivant, c'est bien la vie des choses jusqu'à leur infime composition moléculaire ou atomique qui m'anime, c'est la raison pour laquelle je parle de « nature morte vivante ». Les œuvres de ma série *Bloom* par exemple sont présentées dans des vitrines qui évoquent par leur forme et leur fonction des couveuses ou des microcosmes. Elles ont d'abord pour finalité de protéger les cristaux de sel, dont la formation fragile dépend de l'humidité et des variations de température. Elles opèrent ensuite un processus de métamorphoses, d'accumulation et de dissolution de la matière. Les boîtes font office de capsules temporelles en convoquant l'idée de vestiges ou de déchets, mais dont le mode d'existence respire, transpire, dégage, en cela, une aura.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019  
«LÀ OÙ LES EAUX  
SE MÉLÈNT»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
PALAIS DE TOKYO,  
15<sup>E</sup> ÉDITION  
DE LA BIENNALE  
D'ART  
CONTEMPORAIN  
DE LYON

«INCARNATIONS  
- AFRICAN ART  
AS PHILOSOPHY»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
KENDELL  
GEERS, BOZAR,  
BRUXELLES

2018  
«CRASH TEST.  
LA RÉVOLUTION  
MOLECULAIRE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
NICOLAS  
BOURRIAUD,  
MOCO -  
LA PANACÉE,  
MONTPELLIER

FINALISTE  
DU 11<sup>E</sup> PRIX  
MEURICE,  
COMMISSARIAT  
CLAIRE MOULÈNE,  
PARIS



001



002



003

001

TENTACULA  
YUCCASELLA,  
2019

soie, noix de coco, cuir,  
cristaux et diverses  
solutions chimiques,  
courtesy de l'artiste  
© Bianca Bondi ADAGP  
© Damian Arcuri

002

PENDULUM  
(SÉRIE BOUND),  
2019

chrome, câble  
électrique, cuir,  
courtesy de l'artiste  
© Bianca Bondi ADAGP  
© Damian Arcuri

003

BLOOM SERIES,  
2018

galerie 22,48 m2,  
ART COLOGNE 2018,  
courtesy de l'artiste  
© Bianca Bondi ADAGP

BIANCA  
BONDI



004



005

004

HAVE YOU ACCEPTED  
CHRIST AS YOUR  
PERSONAL SAVIOR?  
I CONSIDERED  
TELLING HER  
WE HUNG  
OUR GODS  
FROM TREES BUT  
THOUGHT  
BETTER OF IT,  
2019

néon, structure  
en acier, végétation,  
320 x 180 cm,  
courtesy de l'artiste  
et de VNH Gallery  
© Bianca Bondi ADAGP  
© Johanna Benainous

005

HERE, NOT HERE  
(PSYCHIC),  
2017

inscription au néon,  
tube en verre  
transparent, gaz argon,  
câble électrique,  
78 x 22 cm,  
courtesy de l'artiste  
© Bianca Bondi ADAGP  
© Nelly Blaya

BIANCA  
BONDI



R  
É  
M  
Y  
B  
R  
I  
È  
R  
E

NÉ  
EN 1987,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 348

Je cherche l'éclectisme et prends plaisir à tester de nouveaux matériaux, de nouveaux supports et de nouvelles techniques au détriment de l'approfondissement d'un vocabulaire. Mon travail s'articule autour d'ensembles d'objets et d'images, souvent à première vue disparates, qui coexistent sur une scène globale et tentent d'amorcer un dialogue entre eux. Étant également *set designer* pour des marques, je suis amené à concevoir et à intervenir dans des décors photographiques. Cela entre en résonance avec ma pratique car ici aussi, je compose des images sourdes et globales à partir d'ensembles figés (par la photo ou par l'agencement dans l'espace d'exposition). J'aime envisager le format de l'exposition, le décor photo et les œuvres comme des scènes de théâtre. Cela m'intéresse d'intervenir dans cet interstice où le temps et l'espace se juxtaposent. Une narration s'amorce. Les images et objets deviennent des personnages. À chaque exposition, leurs rôles sont remis en jeu et entrent en tension. Chaque objet finit par se lire comme le segment indissociable d'une partition musicale qui appréhende l'espace. Pour le chorégraphe de danse butô Ushio Amagatsu, le vide autour des objets importe plus que les objets en soi. Cette idée traverse mon travail et a particulièrement nourri les œuvres exposées à Emerige, à savoir une série de sculptures en laiton et œufs. Elles se parent d'une esthétique précieuse et maniérée qui se frotte au décoratif. Mes œuvres tirent en réalité leur force dans leur points et contrepoints. Ce qui m'excite, c'est quand elles se contredisent d'un point de vue symbolique ou formel: quand le friable cohabite avec le solide, l'artisanal avec l'industriel, quand le léger devient dur... Un glissement, précaire et romantique, s'opère.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2018

«ELVIS KISSES»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
ARNAUD DESCHIN,  
PARIS

«INSPIRATION/  
TRANSPIRATION»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
LE SYNDICAT  
MAGNIFIQUE,  
MAISON DES ARTS  
DE CRÉTEIL

LANCEMENT  
DU LIVRE  
NÈGRE BRIÈRE,  
EN COLLABORATION  
AVEC CHARLES  
NÈGRE

2017

«LES SEPT PÉRILS  
SPECTRAUX»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
EMELINE  
DEPAS, GALERIE  
ARNAUD DESCHIN,  
PARIS



001



002



003

RÉMY  
BRIERE

001  
SANS TITRE,  
2018  
acier inoxydable,  
œuf frais,  
40×25×5 cm

002  
THE SWAN, 2018  
poème de neither,  
extincteur,  
55×25×25 cm

003  
INSPIRATION  
TRANSPIRATION,  
2018  
commissariat  
Le Syndicat Magnifique,  
MAC Créteil  
© Ana Drittanti



C  
É  
C  
H  
A  
P  
I  
T  
R  
E  
L  
E  
P  
U  
T

NÉE  
EN 1988,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 335

Dans tous mes travaux, le point de départ, ce sont les angles, auxquels s'ajoutent des éléments pour obtenir une forme de leurre entre ce qui est en volume et ce qui est plat. Comme une mise en abîme, j'incruste dans la composition ce facteur de différence au sein de la réalité pour laisser planer une certaine indécision.

L'installation doit agir comme un phénomène de persistance rétinienne d'un lieu, chargée des souvenirs charriés par ces éléments. Mais il est important que la matière, le Formica en l'occurrence, permette d'activer des souvenirs sans qu'il ne s'agisse uniquement de nostalgie, bien plutôt d'une ouverture.

La cuisine, qui était le motif récurrent de mes œuvres est un lieu qui porte une part de violence, symbolique et matérielle, où se jouent tout aussi bien la question de l'uniformisation des agencements que le point d'ancrage traditionnel de la famille, comme le cœur de la maison révélateur des systématismes de chacun.

En sortant de ce symbole, j'ai pu m'approprier un espace dans sa globalité, notamment dans mon exposition personnelle à la galerie Under Construction, de façon à créer d'autres dessins, d'autres points de vue tout en laissant apparaître le côté artificiel, cet « envers du décor » qui en préserve les imperfections.

J'ai également exploré de plus petites pièces, qui peuvent vivre seules mais que je prends plaisir à faire entrer en confrontation, intégrer ou faire sortir d'une installation, à la manière d'un petit tableau ou d'une petite marqueterie. J'aime quand on voit qu'il s'agit d'un objet mais je suis contente que cela ne soit plus aussi explicite, que la matière elle-même rentre davantage en jeu.

Mon travail évolue en ce sens pour apparaître peut-être un peu moins formel, comme on ôterait le plus visible pour faire glisser l'image vers l'évocation, faire de formes abstraites des éléments qui parlent tout autant qu'une construction narrative et observer comment le triangle, le carré, peuvent dessiner une poétique.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
GUILLAUME BENOIT.

2018  
RÉSIDENCE,  
VILLA BELLEVILLE,  
PARIS

2016  
« ART IS HOPE »,  
EXPOSITION-  
VENTE,  
GALERIE PERROTIN,  
PARIS

ART PARIS ART  
FAIR, UNDER  
CONSTRUCTION  
GALLERY,  
PARIS

« EXTENSION(S) -  
THE DETONATE(D)  
ROOM »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
AVEC LE SOUTIEN  
DU CNAP,  
UNDER  
CONSTRUCTION  
GALLERY, PARIS

0  
5  
0  
5  
4  
5  
5



001



002

001

VUES DE  
L'EXPOSITION  
« EXTENSION(S) –  
THE DETONATE(D)  
ROOM »,  
2016

installation *in situ*,  
exposition personnelle,  
avec le soutien  
du Chap,  
under construction  
gallery, Paris  
© Rebecca Fanuele

002

RÉALISATION  
ET SCÉNOGRAPHIE  
DU DÉCOR  
DU CLIP RÉALISÉ  
PAR LAURA  
BONNEFOUS  
POUR LE MUSICIEN  
ATHWARTSHIP

installation,  
Paris, 2017

CÉCILE  
CHAPUT



003



004



005

003  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« AFTER WORK »,  
2016

formica, bois,  
200 x 200 x 300 cm,  
Les Ateliers,  
Clermont-Ferrand  
© Vincent Blesbois

004  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« À L'ÉQUILIBRE »,  
2017

installation *in situ*,  
Espace d'art  
Camille Lambert,  
Juvisy  
© Daniel Kleiman

005  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« 1+1=1 »,  
2018

installation *in situ*,  
commissariat  
Eva Vaslamatzi,  
Villa Belleville,  
Paris

CÉCILE  
CHAPUT

J'aime beaucoup la peinture qui feint d'être une peinture, voire qui n'assume pas être une peinture, qui prétend être autre chose, se dissimule. Comment peut-elle se montrer à la fois comme une surface et comme un objet? Lorsque je peins des briques de verre (*Brique de verre transparent, ondulé brillant*, 2017), la toile est plus large et je représente les reflets sur les bords; la peinture est l'objet présenté.

J'ai conscience qu'il s'agit d'un medium traditionnel, codifié, marchand; je tente de dégonfler cela, de le désacraliser, par exemple dans les choix iconographiques. Je choisis des images trouvées sur le net, tellement utilisées, remâchées, qu'elles deviennent des images connues de tout le monde, comme un ciel de fond d'écran. J'ai tellement intégré ces images qu'elles sont devenues aussi importantes que ce qu'elles représentent. S'il y a ce choix spontané d'images insipides, il y a également des références à l'histoire de l'art. Je viens piocher dans les tableaux, comme les lèvres d'Eberhard Havekost. Que l'on reconnaisse l'origine de l'image ou non m'est égal. Peut-être que je suis un peu blasée de la peinture... Récemment j'ai créé de petites toiles de 8cm sur 8cm, *Memory was good*.

J'utilise une iconographie médiocre et très anecdotique de souvenirs de vacances, de gâteaux d'anniversaire... Je présente les toiles les unes au-dessus des autres, reliées par une chaîne, reproduisant là les modes de présentation des magasins d'aménagement décoratif. Je cherche une certaine négligence, bien que la facture de mes travaux soit très lisse, méticuleuse. Il me faut des heures de travail pour une peinture; je suis une exécutante à la merci de l'image.

Je travaille régulièrement avec Juliet Lakhdari. Depuis un an, nous gérons un espace sans espace, cool/dry/fan, qui nous offre une grande liberté. Nous nous insérons dans des lieux non dédiés à l'art contemporain, dont l'esthétique nous plaît, dans un intérêt quasi anthropologique pour le monde de l'entreprise. Aussi hier je suis allée voir un réparateur de téléphone car nous aimerions faire dans sa boutique une exposition autour de la place de l'oralité et des moyens de communication dans l'art.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SOPHIE LAPALU.

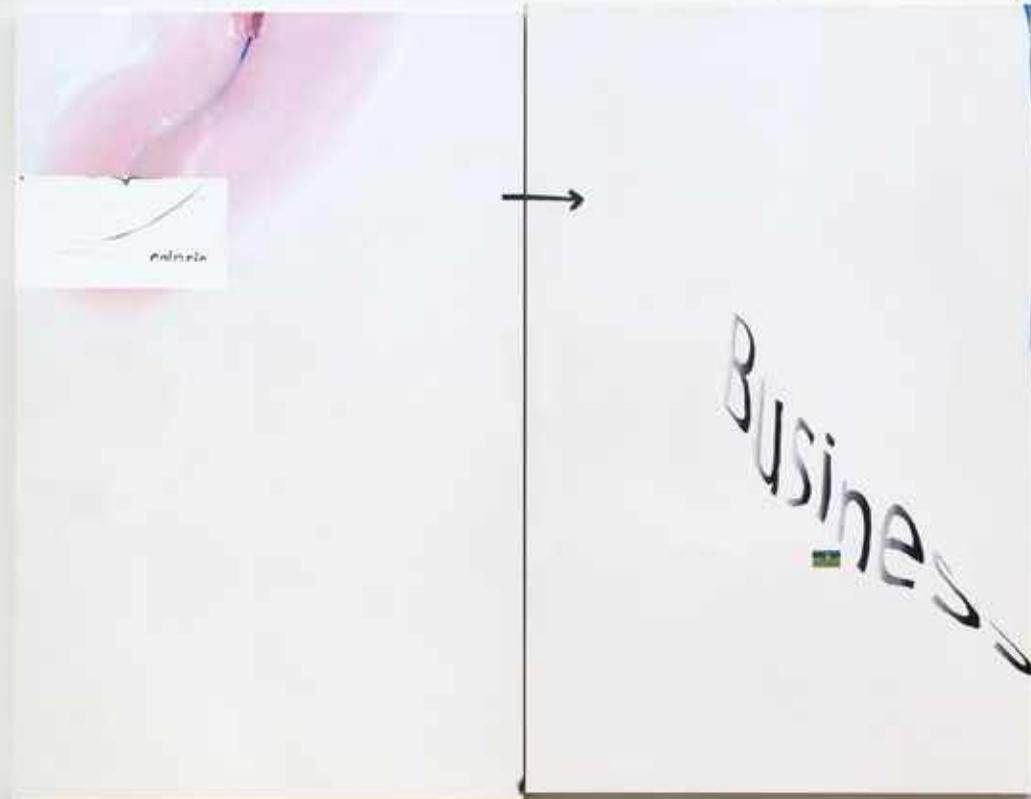
H  
E  
L  
O  
I  
S  
S  
E  
P  
O  
T  
C  
H  
A  
S  
S  
E  
P  
O  
T

NÉE  
EN 1995,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À LONDRES.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 360



2019

«TURBULENT  
HORIZON»,  
EN COLLABORATION  
AVEC JULIET  
LAKHDARI,  
COMMISSARIAT  
SAMUEL GROSS,  
ART GENEVE

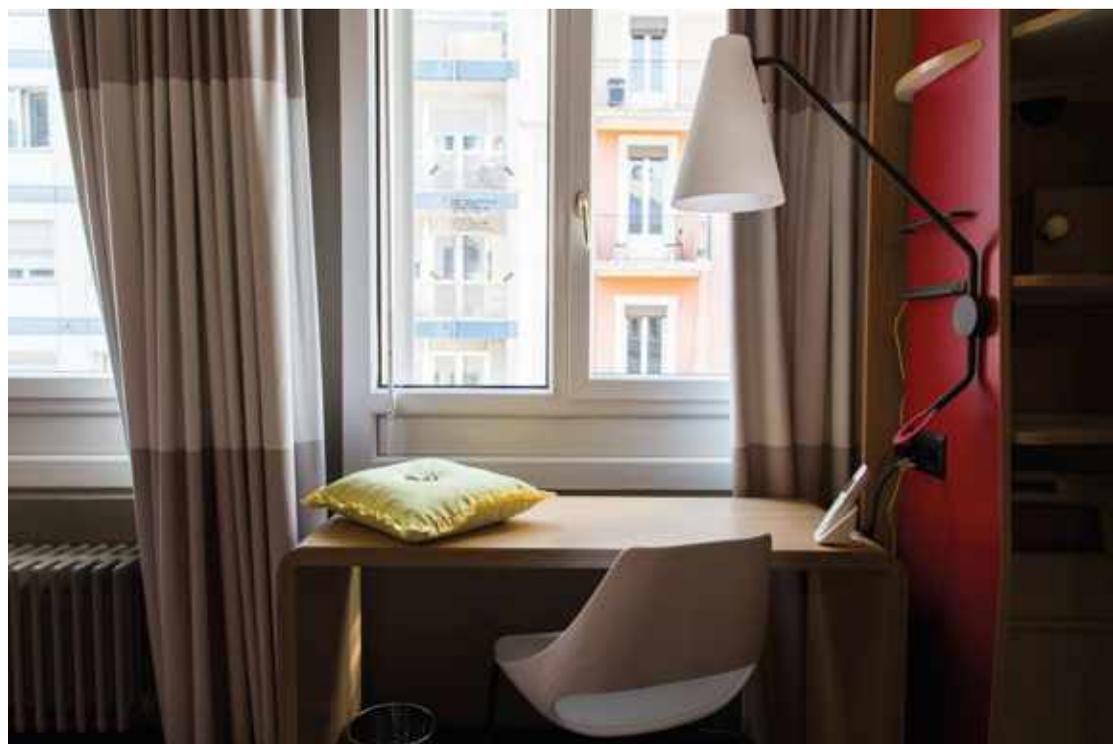
«EN ATTENTE  
DE TOI»,  
HÔTEL IBIS,  
COMMISSARIAT  
COOL/DRY/FAN,  
GENEVE

«C-LEAN»,  
EN COLLABORATION  
AVEC JULIET  
LAKHDARI,  
COMMISSARIAT  
GABRIELLE  
BODER, ARSENIC  
- CENTRE D'ART  
SCÉNIQUE  
CONTEMPORAIN,  
LAUSANNE

«KING OF GSM»,  
MAGASIN  
DE RÉPARATION  
DE TÉLÉPHONES,  
GENEVE



001



002

HELOÏSE  
CHASSEPOT



003

001

« KING OF GSM »,  
2019

exposition en  
collaboration avec  
Félice De Conflans,  
Seumboy, Ismaël Taha,  
Anais Bloch,  
Simon Paccaud  
et Juliet Lakhdari,  
vidéo *Mono*, des écrans  
pour esthétiser  
la misère de Seumboy  
et éditions  
*mobilerepairculture*  
d'Anais Bloch,  
magasin de réparation  
de téléphones,  
Genève  
© Benjamin Saadi

002

« EN ATTENTE  
DE TOI »,  
2019

exposition en  
collaboration avec  
Doris Hardeman,  
William Fernandes  
Paoa, Caroline  
Schattling Villeval,  
Juliet Lakhdari,  
texte et installation  
*untitled* de  
Doris Hardeman,  
commissariat  
cool/dry/fan,  
hôtel Ibis, Genève  
© Antoine Siron

003

TELL US,  
2019

huile sur toile,  
150 x 110 cm,  
courtesy de l'artiste  
© Zoé Aubry



L  
A  
E  
D  
E  
T  
I  
C  
H  
O  
C  
Q  
U  
E  
U  
S  
E

NÉE  
EN 1983,  
EN FRANCE.

VIT  
ET TRAVAILLE  
À PARIS ET  
ZÜRICH.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 355

Je pense que les choses sont en elles-mêmes, et qu'après, elles deviennent. Qu'elles portent en elles à la fois leur existence originelle et l'ensemble de leurs transformations. Je crois que toute œuvre d'art soulève les questions de la transmission et de la réception, de ce qui perdure et subsiste. Ma démarche se rapprocherait de l'investigation d'un temps long, avec en toile de fond l'idée du morcellement, dans la mesure où il me semble que tout est constamment en devenir. Au moyen de matériaux variés et de réalisations lentes, parfois presque artisanales, j'essaie d'interroger cette notion de changement permanent. Aux Beaux-Arts par exemple, j'étais intéressée par la photographie argentique car le phénomène de cristallisation m'interrogeait; je me disais qu'une image photographique n'était pas une entité plate, mais un objet compressé. Cette problématique de l'épaisseur, ou de la profondeur, donc peut-être de la complexité, est par la suite restée une constante dans ma pratique: certains éléments y sont solidifiés ou alourdis quand d'autres y sont creusés. Dans mes réalisations, je cherche souvent à produire un léger effet de non-identification, à laisser les choses en suspens, afin de créer plusieurs portes d'entrée et de favoriser différentes lectures. J'envisage mon travail comme un grand ensemble, dont chaque pièce serait à la fois un élément et une entité. Dernièrement sont apparus dans ma démarche le motif de la passation du savoir et de l'interprétation, et sans doute également le rapport à l'imaginaire et à la projection. Je me suis intéressée à la notion d'information telle qu'elle se transmet, avec ce qu'elle suppose en termes de perte, de mutation et de survivance. Je me suis mise à réfléchir à ce que l'on nomme l'expérience du bateau de Thésée: si toutes les parties d'un bateau sont progressivement remplacées à l'identique, au point de ne plus avoir une seule pièce d'origine, a-t-on encore affaire au même navire?

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2019

«LE GRAND  
DÉTOURNEMENT»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
LEA  
CHAUVEL-LEVY,  
CEYSSON  
& BÉNÉTIÈRE,  
PARIS

«INFRA-  
ORDINAIRE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ARTYERA'S,  
GENÈVE

2018

«QUAND  
LE SAGE DÉSIGNE  
LA LUNE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ARONDI, PARIS

«FORMES  
D'HISTOIRES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
LES TANNERIES,  
AMILLY



001



002



003

001  
CHRONIQUE  
NÉCROLOGIQUE  
DU PROFESSEUR  
LACHARRIÈRE  
- 2031,  
2036,  
2018

huile et encre  
sur toile de lin,  
10 x 15 cm

002  
L'ÉMANTICIPATION  
- 25 SEPTEMBRE  
2031,  
2036,  
2019

huile et encre  
sur toile de lin pliée,  
75 x 100 cm  
© Julien Grimaud

003  
FORÊT II,  
2019

acrylique et huile  
sur toile de lin,  
encadrement,  
116 x 89 cm

0  
6  
0  
6  
6  
7



B  
O  
C  
H  
O  
U  
V  
E  
L  
L  
O  
N

NÉ  
EN 1980,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 336

Ma pratique me conduit à utiliser des matériaux ordinaires dans un mouvement de construction/déconstruction à même de déclencher des récits convoquant le modernisme, l'architecture brutaliste ou des figures artistiques, tel Claes Oldenburg. L'ensemble de maquettes de mes œuvres monumentales à la Villa Emerige montrait la façon dont j'use du changement d'échelle.

Ma sculpture se souvient d'un répertoire issu d'une anthropologie du quotidien dérivant aux confins du non-sens, vers la part dystopique de l'état contemporain.

Ces icônes m'entraînent sur le territoire des stands, des hangars, les zones commerciales, industrielles ou autres *suburbs*, devenant de potentielles banques de formes et d'images, telles les piscines dressées sur le bord des routes.

Ma ruine avant la vôtre joue sur l'ambivalence de ce monde de pacotilles qui, dès que l'on en gratte le vernis, révèle sa fragilité intrinsèque, la précarité décelant une difficulté d'être au monde.

La logique de construction d'une pièce telle qu'*Un drôle de manège (je passe mon tour)* (2014) est d'évoquer la société du spectacle, l'attente où, quel que soit l'endroit de la planète, tout un chacun reste impuissant et passif. Le mouvement devient factice, celui de la grande roue *La part manquante* (Voyage à Nantes, 2017), de *Génie civil* (Résidence Saint-Ange, 2018).

Ces structures sont indécises quant à leur temporalité. Installation, exploitation et abandon se mêlent pour engendrer des moments d'entre-deux permettant l'utopie.

Il en va de la sculpture comme des gestes qui l'accompagnent lors de performances engendrées par la déambulation dans des zones interstitielles. Ainsi, en arpentant le tiers paysage agricole, je transforme en action absurde et mélancolique un jeu balnéaire (*Primaire, secondaire, tertiaire*, 2015).

L'attention que je porte aux lieux, à leur histoire et à leur architecture s'incarne particulièrement dans *Modern Express*, un mobile géant dans le patio de la maison rouge où j'interviens de façon contextuelle avec un vocabulaire facile à appréhender pour mettre en mouvement un espace vacant. Une façon de repenser, par ma pratique, l'espace public et d'investir le regard que l'on peut porter sur lui.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
GUILLAUME BENOIT.

2019

RÉSIDENCE  
ÉTANT DONNÉS  
- LE FONDS  
FRANCO-AMÉRICAIN  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN,  
SUIVIE DE  
L'EXPOSITION  
« CRUISING  
ON EMPTY »,  
SHOW GALLERY,  
LOS ANGELES

2018

RÉSIDENCE  
SAINT-ANGE,  
SEYSSINS

2017

« LA PART  
MANQUANTE »,  
LE VOYAGE  
À NANTES

2015-2016

PRIX DES AMIS  
DE LA MAISON  
ROUGE  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE  
« MODERN  
EXPRESS »,  
LE PATIO,  
LA MAISON ROUGE  
- FONDATION  
ANTOINE  
DE GALBERT, PARIS



001



002

BORIS  
CHOUVELLON



003

001

MA RUINE  
AVANT LA VÔTRE,  
2011

béton, fer à béton,  
treillis métal,  
4,5 x 4,5 x 4,5 m,  
vue de l'exposition  
«Running on empty»,  
Musée d'art  
contemporain,  
Marseille  
© Boris Chouvellon

002

VUE DE « BOMBAY  
BEACH BIENNALE »  
(CALIFORNIE),  
2019

Ma ruine avant la vôtre  
(Bombay Beach), 2019,  
6 x 6 x 6 m  
et Last Splash  
(Bombay Beach), 2019,  
béton armé, métal,  
10 x 30 x 30 m  
© Boris Chouvellon

003

DÉTOURNEMENTS  
DE FONDS,  
2011

béton armé, structure  
métallique, crépi  
coloré, peinture,  
5 x 3,5 x 4 m,  
vue de l'exposition  
«Running on empty»,  
Musée d'art  
contemporain,  
Marseille  
© Boris Chouvellon



004



005



006

004

LA PART  
MANQUANTE,  
2017

béton armé, métal,  
palmiers, godets  
de pelleuse, sel,  
18 x 20 x 20 m,  
Le Voyage à Nantes  
© Philippe Piron

BORIS  
CHOUVELLON

005

GÉNIE CIVIL,  
2018

béton, métal, tondeuse  
à gazon et poussette,  
2,30 x 2,30 x 1,10 m,  
vue de l'exposition  
« Making Things  
Happen »,  
The Merchant House,  
Amsterdam  
© Gert-Jan van Rooij

006

UN DRÔLE  
DE MANÈGE  
(JE PASSE  
MON TOUR),  
2014

béton armé,  
métal, bois,  
3 x 5 x 5 cm,  
vue de l'exposition  
« Les os des pierres  
se ressoudent plus  
vite que les nôtres »,  
La compagnie,  
Marseille  
© Boris Chouvellon



A  
R  
N  
D. W. A U D

NE  
EN 1986,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
A PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

-> VOIR P. 361

Mon travail rend compte de transformations en devenir.

Sortes de coupes dans le temps, mes dessins représentent des masses qui muent de manière sourde, lente, imperceptible, parfois comme des épaves peu à peu grignotées par des micro-organismes.

Depuis la fin de l'année 2018, j'amorce un tournant vers la peinture. Les notions de temps et de nature sont, là encore, au cœur de mon questionnement.

En particulier, les retours permanents entre image numérique et image manuelle dans mon processus de création viennent nourrir mon travail sur l'idée d'éléments organiques en mutation.

Je construis ces peintures de façon empirique, la plupart du temps expérimentale, sans que rien ne soit vraiment défini au préalable. Le point de départ est très souvent un dessin, que je réalise, puis que je manipule informatiquement. Je peux également partir d'une

recherche numérique précise, et faire une simulation avec un logiciel, avant de la reproduire manuellement.

Les espaces que j'esquisse, marqués aussi bien par l'art de l'estampe japonaise que par celui de Per Kirkeby, immobilisent un monde naturel en mouvement.

On peut y voir des icebergs, des montagnes, des stalagmites. Ou des éléments évaporés, fantomatiques. *Ice* ou *Ghost*: les titres sont en cela évocateurs, destinés à rattacher ces toiles abstraites à une dimension plus figurative.

Ces compositions questionnent les flux qui circulent entre les pleins et les vides. Un principe d'énergie est ici à l'œuvre, comme dans certaines philosophies chinoises, tel le taoïsme, qui postule une « plénitude du vide ».

Je porte aussi une grande attention au dialogue entre les différentes formes peintes. Chacune d'entre elles requiert une recherche plastique singulière.

À quel moment le geste pictural doit-il se faire plus construit, plus minutieux? Quelle fluidité, quelle transparence, et par rapport à quelle dynamique d'ensemble?

Telles sont quelques-unes des questions qui structurent ma pratique.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
PALOMA BLANCHET-HIDALGO.

2016

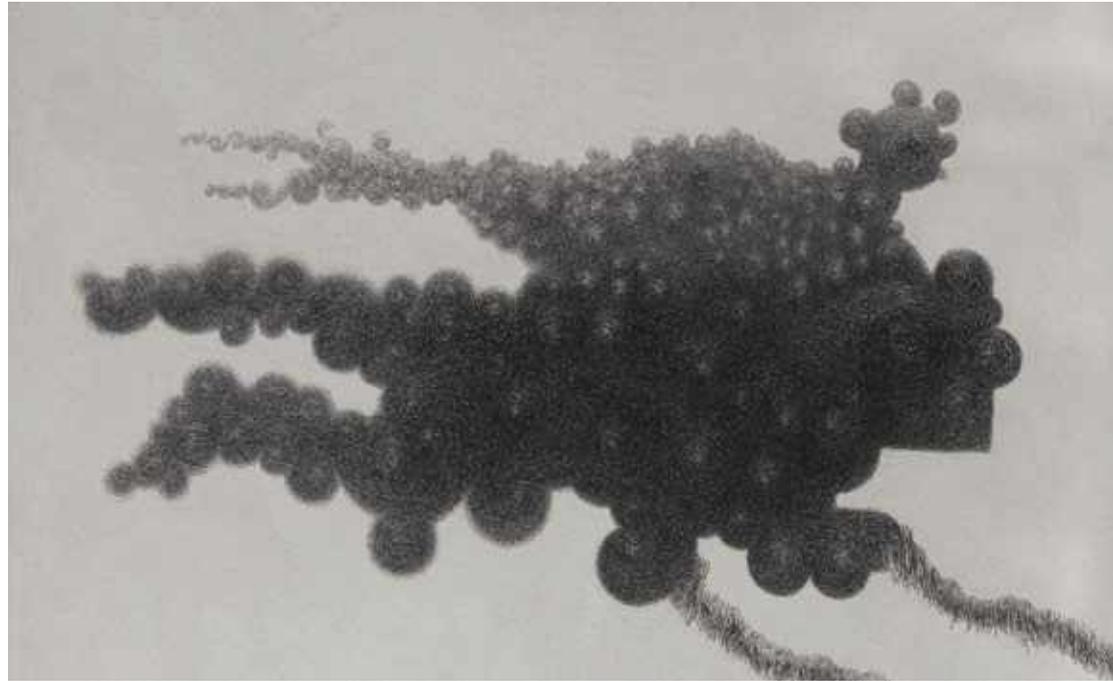
« RAYONS,  
LA NUIT »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
DU LUXEMBOURG,  
MAIRIE DU 6<sup>e</sup>,  
PARIS

PRIX DU JURY  
ET EXPOSITION  
COLLECTIVE  
« LES OELLOIS  
S'EXPOSENT »,  
MAIRIE  
DE LA CELLE  
SAINT-CLOUD

2015

« LES PORTES  
OUVERTES  
DES ATELIERS »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
LE 6<sup>e</sup>, ATELIERS  
D'ARTISTES, PARIS

« POINT DE VUE »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
MUSÉE D'ART  
ET D'HISTOIRE  
PAUL ELUARD,  
SAINT-DENIS



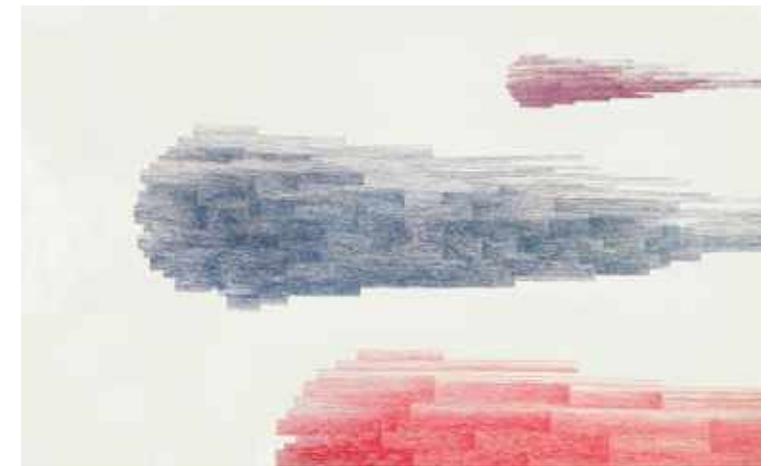
001



002



003



004

001

ÉPAVE #5,  
2017

acrylique et peinture  
à l'eau sur toile,  
80×116 cm

002

ÉPAVE #4,  
2017

acrylique et peinture  
à l'eau sur toile,  
81×130 cm

003

MÉTÉORITES #2,  
2017

acrylique et peinture  
à l'eau sur toile,  
81×130 cm

004

ROCHERS #3,  
2018

acrylique et peinture  
à l'eau sur toile,  
81×130 cm

ARNAUD  
D.W.



M  
A  
R  
D  
E  
V  
I  
L  
L  
E  
R  
S

NÉ  
EN 1991,  
EN FRANCE.  
  
VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.  
  
-> VOIR P. 355

Au début de l'année 2017, soit quelques mois avant l'exposition « En forme de vertiges » à la Villa Emerige, a eu lieu mon exposition personnelle « Cœur à cuir », aux Bains-Douches à Alençon. À cette occasion est sorti mon premier livre de poésie, *La note salée du désir*. L'écrit était déjà très présent dans mon travail mais n'était jusqu'alors visible qu'à la surface de mes peintures. Cette exposition constitue un moment charnière dans le sens où mes peintures-objets ont alors opéré un glissement du mur vers le sol, ici jalonné d'une série de tondi recouverts de parquet et auréolés d'ampoules révélant une tension entre les univers domestique et scénique, et formant un ensemble de podiums dont l'un accueillait un micro sur pied. C'est ce qui m'a intuitivement amené à activer cette pièce et réaliser ma première lecture, introduisant ainsi l'oralité dans mon travail à la fois plastique et littéraire. Depuis, sans que cela ne soit devenu systématique, il existe une complémentarité importante entre exposition, texte et parole.

Si, pour l'exposition Emerige, j'ai eu envie de « revenir au mur » en proposant trois pièces qui jouaient sur une certaine frontalité de la peinture tout en convoquant un langage pop et cinématographique empreint d'une certaine culture visuelle du XX<sup>e</sup> siècle, je suis toujours pris dans une réflexion sur la nature profondément ambiguë de ces formes entre peinture et sculpture, et avec, sur les manières de les montrer, en les reliant éventuellement à d'autres objets servant de socles ou de supports.

Par le biais de lectures de mes textes et, récemment en 2019, de la conception d'une pièce sonore donnant à entendre un poème écrit spécifiquement (Morland Living Lab), l'introduction de la voix a catalysé mon intérêt pour les codes visuels et formels de la (mise en) scène, du concert de rock, de la chanson, ramenés dans un contexte d'exposition.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
ANNE-LOU VICENTE.

2019  
RÉÉDITION  
DE LA NOTE SALÉE  
DU DÉSIR  
(ÉDITIONS LES  
BAINS-DOUCHES,  
ALENÇON),  
EN COLLABORATION  
AVEC LE STUDIO  
DE DIRECTION  
ARTISTIQUE  
ET DE CRÉATION  
GRAPHIQUE  
PILOTE PARIS

2018  
« CETTE NUIT  
JE DORS »,  
LECTURE,  
AIR DE PARIS,  
PARIS

PARUTION  
DU RECUEIL  
DE POÉSIE  
CETTE NUIT  
JE DORS,  
COÉDITION LES  
BAINS-DOUCHES  
ALENÇON  
ET ZÉRO2,  
COLLECTION  
FRAÎCHES  
FICTIONS,  
EN COLLABORATION  
AVEC L'AGENCE  
DE GRAPHISME  
SUNNY-SIDE-UP

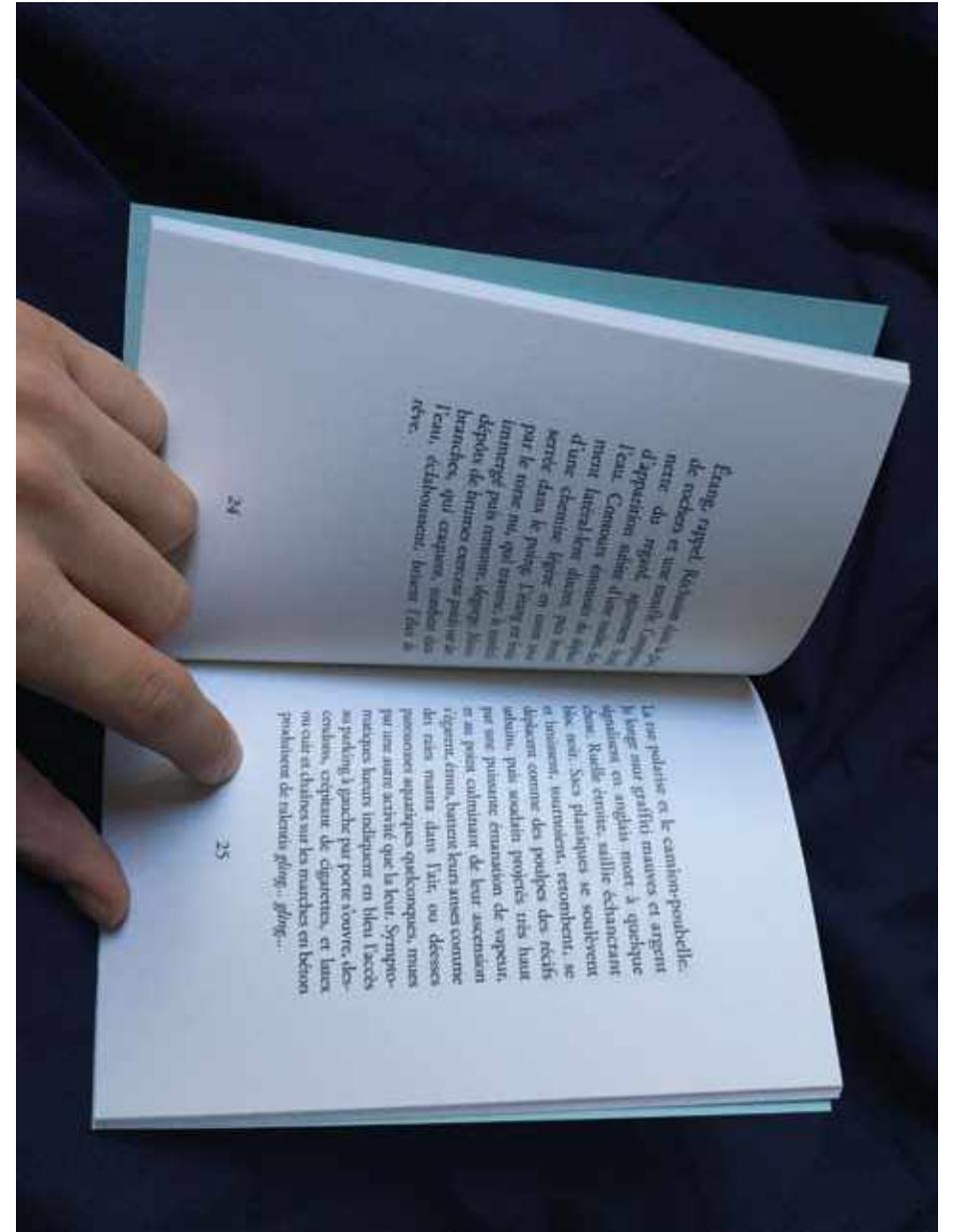
2017  
AIDE  
INDIVIDUELLE  
À LA CRÉATION,  
DRAC  
ÎLE-DE-FRANCE



001

MARCEL  
DEVILLERS

001  
LE LANGAGE.  
LA MAISON  
QUE L'HOMME  
HABITE #1,  
2017  
bois, ampoules,  
combinaison en vinyle,  
100 x 200 cm



002

002  
CETTE NUIT  
JE DORS,  
2018  
recueil de poésie,  
coédition  
Les Bains-Douches,  
Alençon + Zéro2  
(49 pages)



003

MARCEL  
DEVILLERS



004

003  
*INCONSTANCE  
DE MON CORPS  
LA NUIT,*  
2019

bois, ampoules,  
acrylique,  
Ø 95cm  
© Romain Darnaud

004  
*LA GALAXIE  
QUI MEURT,*  
2018

bois, ampoules  
clignotantes, acrylique,  
crayon, feutre,  
Ø 110cm  
© Romain Darnaud



M  
A  
R  
T  
I  
N  
O  
T  
F  
E  
R  
N  
I  
O  
T

NÉ  
EN 1993,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 336

Mon passage à la Villa Emerige en 2014 a été d'autant plus important pour moi que j'étais encore étudiant à Londres. J'ai pu rencontrer de nombreuses personnes qui ont été déterminantes dans mon parcours. C'est à ce moment-là, par exemple, que mes échanges avec la galeriste Isabelle Gounod ont commencé.

Deux ans plus tard, après avoir terminé mes études, je suis rentré en France où j'ai intégré le collectif Atelier de Paname.

Je réalise aussi bien des dessins que des sculptures. Alors que je n'ai présenté publiquement ces dernières qu'à partir de 2017, ces deux pratiques sont très liées. Elles se nourrissent mutuellement.

Mon travail sur la symbolique du tampon faisant foi m'a amené, petit à petit, à m'intéresser à l'Histoire, à la façon dont elle était racontée. Ne pouvons-nous pas la présenter autrement que par ou vis-à-vis du point de vue des *Grands Hommes*?

J'apprécie tout particulièrement de dénoncer certains faits tout en étant également très attaché au côté onirique de notre temps. J'aime flâner dans la société dans laquelle j'évolue. Mes résidences à l'étranger me permettent d'aiguiser mon regard, d'approfondir mes projets, de les voir sous un autre angle.

Mon séjour en Chine, prévu l'été 2019, sera l'occasion de me perdre dans une société que je ne connais pas si bien que ça, de me laisser surprendre, de prendre du recul.

Si les voyages m'apportent beaucoup, les démarches d'artistes comme celle de Gérard Fromanger, de Marc Desgrandchamps ou de François Boisrond tiennent une place importante dans mes réflexions.

J'échange d'ailleurs régulièrement avec ces deux derniers. Mes réflexions se nourrissent de diverses rencontres variant ainsi mes sources d'inspiration.

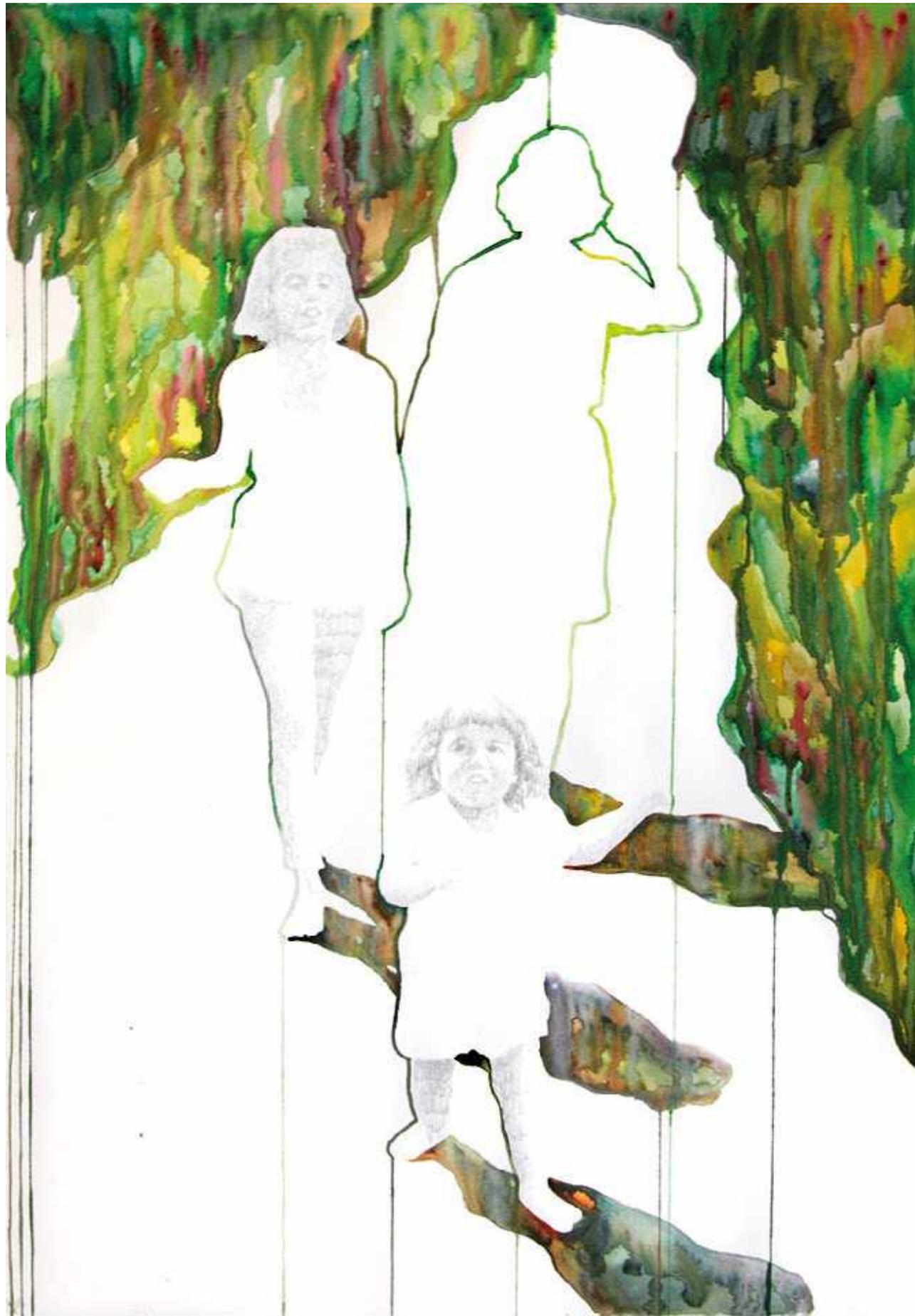
PROPOS RECUEILLIS  
PAR LEILA SIMON.

2019  
«THIRD BASE 2»,  
RÉSIDENCE  
ET EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
THIRDBASE,  
LISBONNE

2018  
«ATELIER  
DE PANAME»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ATELIER  
DE PANAME,  
PARIS

2017  
«10 DAYS WITH...»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
ISABELLE  
GOUNOD,  
PARIS

«BIENNALE  
DE PANAME»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ESPACE  
COMMUNES,  
PARIS



001

MARTIN  
FERNIOT



002

001

SANS TITRE,  
2017

dessin au crayon  
et aquarelle sur papier,  
140×104 cm,  
vue de l'exposition  
« 10 days with...  
Martin Ferniot »,  
courtesy Galerie  
Isabelle Gounod,  
Paris

002

FÊTEZ,  
2019

dessin au feutre  
sur papier derrière  
un vitrail,  
54×78 cm,  
vue de l'exposition  
collective  
« Third Base 2 »,  
restitution  
de résidence,  
Lisbonne,  
courtesy Galerie  
Isabelle Gounod,  
Paris



C  
É  
L  
G  
O  
N  
D  
O  
L

NÉE  
EN 1985,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 349

Quelle posture adopter en tant qu'artiste aujourd'hui?

Dans un contexte de crise écologique et d'atomisation des sociétés, les enjeux les plus fondamentaux semblent être de retrouver des moyens de créer du lien et de dresser des ponts entre des champs d'expériences, de savoirs, entre humains, non-humains... Je tente ainsi d'identifier des endroits de bascule, au croisement des pratiques, pour trouver ces endroits où l'artiste n'est plus seul au centre de son travail. Je pose et propose des contextes, afin de réunir une variété d'interlocuteurs et permettre ainsi la transmission et l'échange de savoirs, de savoir-faire, de paroles, de gestes. Chacun de mes projets prend son souffle à travers les personnes que je rencontre ou les objets convoqués, et l'art devient une langue commune lorsque chacun traduit, de sa parole ou de son corps, une action artistique. J'invite souvent des scientifiques à collaborer pour apprendre, comprendre et trouver la manière d'interpréter les articulations entre plusieurs échelles, macro et microscopiques, des mouvements des particules à ceux des planètes. Ces recherches visent à mieux cerner notre place dans l'Univers, à replacer l'humain au cœur d'un écosystème incommensurable, en mouvement et où tout est interconnecté. Il est essentiel de déplacer notre regard et de sortir de l'anthropocentrisme. Cela passe par une compréhension des phénomènes physiques qui nous dépassent. Parce qu'ils demeurent très abstraits et complexes pour qui n'est pas scientifique, je cherche non pas à les vulgariser mais à les représenter et à formuler des outils pour que chacun se les approprie et puisse les ressentir dans sa chair. Qu'il s'agisse des ondes de l'Univers, des mouvements gravitationnels ou des phénomènes quantiques, mes œuvres donnent une voix à ces phénomènes invisibles, à l'échelle de notre corps à travers le chant, la danse ou la sculpture.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2019

« A LEAF »,  
CRÉATION  
CHORÉGRAPHIQUE/  
CONCERT,  
EN COLLABORATION  
AVEC NINA  
SANTES,  
73<sup>E</sup> ÉDITION  
DU FESTIVAL  
D'AVIGNON

2018

OBSERVABLES  
D'APEIRON  
ET VISITE,  
ACQUISITIONS  
PUBLIQUES,  
IAC –  
INSTITUT D'ART  
CONTEMPORAIN  
– VILLEURBANNE/  
RHÔNE-ALPES

« PHYSICAL  
MEANINGS »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
MONTEVERITA,  
PARIS

RÉSIDENCE,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
FONDATION  
D'ENTREPRISE  
HERMÈS,  
ATELIERS  
DE LA HOLDING  
TEXTILE HERMÈS  
(SOIE),  
MARRAINE  
ANN VERONICA  
JANSSENS,  
LYON



001



002

001

AGREEMENT  
IN COMPASSION,  
NAKHOM PATHOM  
GESTURE,  
OFFERING,  
2015

feuille d'or,  
huile, palmier,  
avec Sareena  
Sattapon, Thaïlande  
(13.736717, 100.523186),  
restitution:  
vidéo et chant,  
20 min,  
en collaboration  
avec Nina Santes,  
chant «Eyes Closed»,  
voix de Nina Santes,  
texte de Célia Gondol,  
courtesy de l'artiste  
© Célia Gondol

002

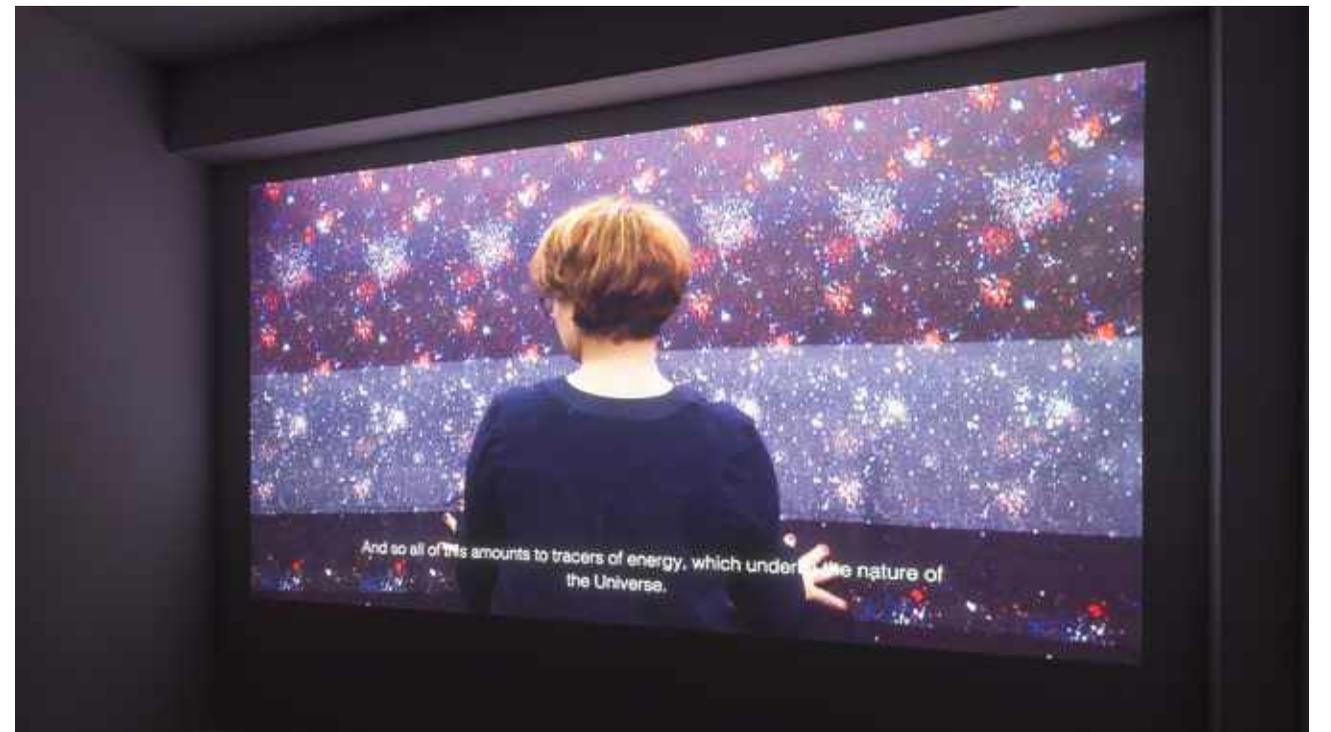
SLOW,  
2014-2018

performance  
en boucle,  
feuilles de bananier,  
chant a capella  
et choral,  
Paris - São Paulo  
- Ferde - Bangkok,  
vue de l'exposition  
«The house of flowing  
reflections»,  
Bangkok, 2018,  
courtesy de l'artiste  
© Chakkraphob  
Sermphasit

CÉLIA  
GONDOL



003



004

003

**OBSERVABLES  
D'APEIRON,  
2016**

soie, lurex,  
polyester, acier,  
2500 x 160 x 310 cm,  
œuvre produite dans  
le cadre du programme  
des résidences  
d'artistes  
de la Fondation  
d'entreprise Hermès,

vue d'exposition  
« Les mains sans  
sommeil »,  
commissariat  
Gaël Charbau,  
Forum Hermès Ginza,  
Tokyo, 2018,  
courtesy Fondation  
d'entreprise Hermès  
Inc © Fondation  
d'entreprise Hermès

004

**VISITE,  
2016**

film,  
27 min,  
avec Nadra Benzaoui,  
visiteuse pour le site  
AEI Irigny, France  
et Hélène Courtois,  
astrophysicienne,  
professeur  
à l'Université Lyon I,  
œuvre produite  
dans le cadre  
du programme  
des résidences  
d'artistes  
de la Fondation  
d'entreprise Hermès,

vue de l'exposition  
« PHYSICAL MEANINGS »,  
Galerie MONTEVERITA,  
2018,  
courtesy de l'artiste  
© Grégory Copitet



J  
E  
N  
G  
R  
A  
S  
S  
I  
Y  
F  
E  
R

NÉE  
EN 1978,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 336

Dans mes peintures, je ne calcule jamais. Je n'ai pas de plan et rien n'est prévu à l'avance. Je me suis toujours étonnée de cette faculté qu'ont parfois les artistes à vouloir conserver les choses, ou à s'appuyer sur des idées importantes. Pour ma part, j'ai une autre approche: je fonctionne avec les moyens du bord, avec ce qui me tombe sous la main, sans préméditation. Ce qui me préoccupe, c'est ce qui arrive maintenant. Les liens, les significations ou les symboliques n'apparaissent éventuellement qu'*a posteriori*. Je pense cependant que je reste émerveillée par les manifestations de la nature, peut-être plus particulièrement telles qu'elles restent imprimées dans la mémoire. En procédant sans modèle et en me fiant à mon imagination, je me suis rendu compte que les animaux, les fleurs, les couchers de soleil constituent des images quelque peu archaïques qui sommeillent en nous depuis l'enfance. On peut alors assez facilement les convoquer dans la peinture, car on sait instinctivement comment elles sont faites. Les traits peuvent être hésitants, il y a plusieurs reprises dans les dessins, mais en cherchant, le trait juste apparaît presque sans y prendre garde, comme si l'œuvre, le tableau ou l'objet nous dictait au fur et à mesure ce qu'il faut faire. Peut-être est-ce une histoire de convocation: parfois, après une longue période allant de plusieurs jours à plusieurs années, il émane quelque chose de la toile — des sensations, des formes ou de la matière — qui me fait penser qu'il faut que j'enlève certains éléments ou que je rajoute une couleur. Je sens alors qu'il y a trop de choses, que je voulais trop en dire, et je décide à ce moment-là qu'il faut tout enlever. Aussi, je me situe sans doute à la bordure de la destruction, ce qui se voit éventuellement au niveau de certains motifs lorsque je peins des tornades, des corps en suspension ou des plongeurs qui se jettent dans le vide. Je n'ai en tout cas aucun scrupule à découper ou à repeindre tant que l'énigme n'est pas résolue, tant qu'un point d'équilibre entre ce que je perçois et ce que j'ai voulu faire n'a pas été atteint.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2019  
« CARESSEZ-  
MOI FORT »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GALERIE  
EVA HOBER,  
PARIS

2018  
« VOYAGE  
AU CENTRE  
DE LA TERRE »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
JÉRÔME SANS,  
TOLBIAC,  
PARIS

« UN MONDE  
FLAMBOYANT »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
EVA HOBER,  
PARIS

« LE GRAND  
BAZAR DE NOËL »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GALERIE  
EVA HOBER,  
PARIS



001



002

JENNYFER  
GRASSI

001

*MES DOUX  
SOUPIRS,*  
2013

huile sur panneau,  
190 x 150 cm

002

*KÉFIR,*  
2018

fleurs séchées,  
 plâtre, pigments,  
 dimensions variables,  
 installation réalisée  
 in situ dans des  
 espaces éphémères  
 rue de Tolbiac  
 pour l'exposition  
 « Voyage au centre  
 de la Terre »,  
 sur une idée  
 de Jérôme Sans  
 © Florian Kleinfenn



003



004

JENNYFER  
GRASSI

003  
*LES FLEURS,  
LE MANQUE,*  
2018  
huile sur toile,  
300 x 200 cm,  
courtesy  
galerie Eva Hober  
© Marc Damage

004  
*TES FLEURS,  
C'EST TON  
PROBLÈME,*  
2018  
huile sur toile,  
45 x 70 cm,  
courtesy  
galerie Eva Hober  
© Marc Damage



J  
É  
R  
Ô  
M  
E  
L  
G  
R  
I  
V  
E  
L

NÉ  
EN 1985,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
NICE.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 356

Lors de l'exposition à la Villa Emerige, je présentais notamment une vidéo où l'on me voit en train de pousser ma voix sans la faire sortir, (dé)montrant à quel point le cri mobilise un ensemble de forces visibles sur la peau nue et engage tout le corps. Cette expérience est concomitante avec l'un des projets que j'ai menés en collaboration avec le chorégraphe Michaël Allibert, «Étude(s) de chute(s)», dans lequel des corps, parfois dénudés, viennent se positionner sur les éléments d'une sculpture moderniste abstraite devenus des points d'appui, de sorte à apparaître en état(s) de chute. Équilibre et chute sont des notions récurrentes dans mon travail, qu'elles apparaissent à travers le corps ou la sculpture, à l'instar des «Improvisations architecturales», un ensemble d'assemblages précaires, réalisés à partir de matériaux de construction métalliques, qui évoquent un effondrement déjà effectif ou latent.

Mon exposition personnelle à l'Espace de l'art concret à Mouans-Sartoux en 2015 s'intitulait «Sensation é/mouvante», pointant l'idée que l'émotion et le mouvement sont reliés. Si elle implique le corps de part et d'autre, l'expérience de mes œuvres induit en effet un comportement ou un état psychologique particulier, comme la frustration ou l'angoisse. En avril 2019, à l'occasion de l'exposition des nommés pour le Prix Sciences Po, j'ai mis en place un protocole qui consistait à venir performer quasi quotidiennement pendant dix jours un nouveau geste vocal lié aux musiques extrêmes ou traditionnelles, répété et mis en boucle, produisant ainsi une forme de palimpseste sonore. En dehors des rendez-vous comme le vernissage et la remise du prix, la solitude qui fut le plus souvent la mienne lors de ces moments de performance crée un état de fragilité que je trouve intéressant. J'aime cette idée du philosophe Paul B. Preciado selon laquelle c'est par la fragilité qu'œuvre la révolution.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
ANNE-LOU VICENTE.

2019  
FINALISTE  
DE LA 10<sup>È</sup>  
ÉDITION DU PRIX  
SCIENCES PO  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN,  
PARIS

ARTISTE  
ASSOCIÉ  
AU LABORATOIRE  
DE RECHERCHE  
CNRS FACTORY,  
INSTITUT  
DE RECHERCHE  
EN INFORMATIQUE  
DE TOULOUSE

2018  
«ÉTUDE(S)  
DE CHUTE(S)»,  
EXPOSITION  
CHORÉGRAPHIQUE,  
EN PARTENARIAT  
AVEC LES  
HIVERNALES –  
CDCN D'AVIGNON,  
COLLECTION  
LAMBERT,  
AVIGNON

«ÉTUDE(S)  
DE CHUTE(S)»,  
EXPOSITION  
CHORÉGRAPHIQUE,  
ESPACE DE  
L'ART CONCRET,  
MOUANS-SARTOUX



001



003 & 004



002

JÉRÔME  
GRIVEL

001

ÉTUDE(S)  
DE CHUTE(S),  
2017

vue d'exposition,  
Espace de l'art concret,  
Mouans-Sartoux,  
2018, production  
Trucmuche Cie /  
Michaël Allibert,  
courtesy de l'artiste  
et TCMA

002

PARABOLE #3,  
2015

vidéo,  
11 min 30 sec,  
en boucle

003 & 004

ÉTUDE(S)  
DE CHUTE(S),  
2017

performance  
chorégraphique,  
45 min, production  
Trucmuche Cie /  
Michaël Allibert,  
courtesy de l'artiste  
et TCMA  
© Rémi Angeli



005



007



006

JÉRÔME  
GRIVEL

005

VUE DE  
L'EXPOSITION  
« SENSATION  
É/MOUVANTE »,  
2015

galerie du château,  
Espace de l'art concret,  
Mouans-Sartoux  
© Omblin Ley

006

CROISEMENT  
INTERSTITIEL #2  
(MAQUETTE 1:4),  
2016

acier,  
50 x 50 x 50 cm

007

ATTRACTION /  
DÉPRESSION  
(MAQUETTE 1:4),  
2015

bois peint,  
contreplaqué,  
156 x 29 x 60 cm  
© Omblin Ley



T  
H  
O  
M  
A  
S  
&  
O  
L  
I  
V  
I  
E  
R  
A  
L  
E  
X  
A  
N  
I  
A  
N  
G  
U  
I  
L  
L  
E  
M  
E  
T

Olivier Alexanian, avec qui nous formions un duo, s'est reconverti dans la politique. Aujourd'hui en solo, je continue à collaborer régulièrement avec des artistes, mais aussi des scientifiques et des ingénieurs. Nous tentons de parler la même langue, d'amorcer des dialogues avec la machine et de voir à travers ses yeux. Mon approche ne consiste pas à ouvrir la boîte noire d'une machine mais à m'engager avec elle comme avec une personne voire un être aimé. Si elle est communément le réceptacle de fantasmes et d'anxiétés, je cherche, pour ma part, à l'anthropomorphiser. Je me place donc du côté du transmakinisme (l'augmentation de la machine par l'homme) et à rebours du transhumanisme. Je cherche ainsi à court-circuiter et dépasser les systèmes figés mis en place par les ingénieurs. Pour cela, j'applique l'idée de désordre à l'architecture pragmatique et rigoureuse des machines en créant des situations troublantes que j'appelle «dys\_ affordances». «Dys» signifie «désordre» et «affordance» se réfère à la capacité d'un objet à suggérer son mode d'utilisation. Une machine n'est pas plus humaine lorsqu'elle ne fait pas d'erreurs mais lorsqu'elle en commet des plus fines et génère des événements inattendus. En poussant la machine dans ses retranchements, mon travail se l'approprie en créant des formes inappropriées. J'aime définir cette démarche comme une «poétique du sabotage». Conçu avec le programmeur Clément Barbisan et le chorégraphe Jean-Marc Matos, le projet «Body Fail» s'intéresse aux procédés par lesquels le corps introduit une erreur dans la machine. Un système de neurones est censé reconnaître des positions corporelles mais certaines d'entre elles le font bugger. Nous avons donc fait leur inventaire et composé des partitions d'erreurs. Mon travail gravite surtout autour d'une exploration du langage et cela s'explique probablement par ma dyslexie. Je commets en permanence des erreurs d'interprétation. Ces dernières portent mes recherches et me permettent de questionner ce qui fait norme en célébrant ce qui, justement, s'en écarte.

DUO FORMÉ  
DE SEPTEMBRE 2014  
À DÉCEMBRE 2016

NÉS  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

-> VOIR P. 349

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2019  
«IL EST URGENT  
QUE LE PRO\_GRÈS  
PRO\_GRAMME»,  
EN COLLABORATION  
AVEC LAURENT  
LACOTTE,  
COMMISSARIAT  
INDIRA BÉRAUD,  
THE WINDOW,  
PARIS

2018  
«MUTATION  
CRÉATION,  
CODER LE  
MONDE»,  
PROJET BODYFAIL,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CENTRE  
POMPIDOU,  
PARIS

2017  
LAURÉAT  
DU 2<sup>E</sup> PRIX  
DE LA 1<sup>RE</sup> ÉDITION  
DE PULSAR  
THE OPEN  
ART PRIZE,  
EN COLLABORATION  
AVEC CLÉMENT  
BARBISAN  
(PROGRAMMEUR)  
ET JEAN-MARC  
MATOS  
(CHORÉGRAPHE)  
POUR LE PROJET  
BODYFAIL,  
SUIVI D'UNE  
EXPOSITION  
COLLECTIVE  
À LA FONDATION  
EDF, PARIS

«GO CANNY!  
POÉTIQUE  
DU SABOTAGE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
ÉRIC MANGION,  
MARION ZILIO  
ET NATHALIE  
DE SMET,  
VILLA ARSON,  
NICE



001



002

001

IL EST URGENT  
QUE LE PRO\_GRÈS  
PRO\_GRAMME,  
2019

installation  
en collaboration  
avec Laurent Lacotte,  
programme d'écritures  
algorithmiques  
générant des phrases  
creuses en utilisant les  
flux d'actualités du web  
et en croisement  
avec la reconnaissance  
émotionnelle et faciale  
du regardant,  
masques de matériaux  
domestiques  
détournés,

THOMAS  
GUILLEMET &  
OLIVIER  
ALEXANIAN

masques de protection  
émotionnelle et  
simulateurs d'émotions  
fictives,  
commissariat Indira  
Béraud,  
The Window, Paris  
© Salim Santa Lucia

002

BODYFAIL,  
LE CORPS  
COMME LIMITE  
DU CODE,  
2018

installation,  
en collaboration avec le  
chorégraphe Jean-Marc  
Matos, programme  
de capture  
de mouvements couplé  
avec un puissant réseau  
de neurones (AI),

phase d'apprentissage  
de mouvements  
dits inappropriés  
à la reconnaissance  
humaine, tentative  
d'épuisement  
et de constitution  
d'un répertoire  
de mouvements  
à particularité  
fine pour l'homme  
et perçus  
comme défaillant  
par la machine  
(partition d'erreur)  
© Yoan Rihouay



A  
L  
G  
U  
I  
C  
E  
I  
T  
T  
A  
R  
D

NÉE  
EN 1986,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

-> VOIR P. 356

Suite aux Révélations Emerige 2017, je suis partie en résidence en Turquie. J'y ai découvert la marqueterie de marbre, donnant une nouvelle dimension à mon travail de développement de photographies sur pierre. J'ai réalisé des séries de marqueterie d'après des clichés pris sur place. Chaque motif se décline en fonction d'un choix de couleurs laissé à l'artisan et témoigne de gestes et de moments furtifs que je ne peux totalement contrôler.

J'ai ensuite pris la direction de l'Italie, avec la résidence In Ruins sur le site de Scolacium en Calabre. Arrivée avec ma chimie photo, prête à développer sur les pierres du site, je me suis retrouvée face à un non catégorique: «Vous n'y pensez pas, ces ruines sont classées!» J'ai finalement développé mes images sur des fragments de tôle à l'abandon aux abords d'une voie ferrée à proximité, où furent enregistrés de nombreux accidents. Cette série a été présentée par Double V Gallery au salon A ppr oc he, durant Paris Photo 2018.

Les voyages qui, depuis deux ans, me portent vers le Sud ont ainsi déplacé ma pratique et m'ont conduite à renouer avec l'écriture, intensément. Revenue à Emerige, un an après, j'ai proposé une chorégraphie donnant à lire des aphorismes qui courent sur des ensembles de corps.

J'ai ensuite exposé, à l'International Cultural Institute (ICI) à Venise, mon premier film en 16mm, une *Filature à la gondole*, qui tente de délivrer quelques preuves d'un postulat formulé au départ: Marco Polo n'a sans doute jamais quitté Venise. À Cuba, au Musée des Arts Décoratifs de La Havane, j'ai montré une série d'œuvres autour de la figure de Marie-Antoinette, que la Comtesse María Luisa Gómez-Mena, propriétaire du lieu, admirait. Les protagonistes de ces récits sont incarnés par une jeune fille rencontrée au Louvre, Lou, qui représentait déjà *La femme adultère* de Camus dans l'œuvre dévoilée aux Révélations Emerige 2017.

Je travaille à partir de ce que je vis, lis et entends, pour formuler des traductions plastiques qui deviennent les indices d'un espace autre, mêlé de réalité et de fiction. Mais en un sens je suis plus présente: j'accueillais les éléments s'offrant à moi, désormais je vais de plus en plus les chercher.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2019  
«LOOKING  
FOR MARCO  
POLO»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
OLIVIER PERPOINT,  
ICI VENISE,  
VENISE

«NOLI ME  
TANGERE»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
OLIVIER PERPOINT  
ET GUSTAVO  
LOPEZ,  
MUSÉE NATIONAL  
DES ARTS  
DÉCORATIFS,  
LA HAVANE

RÉSIDENCE,  
CITÉ  
INTERNATIONALE  
DES ARTS,  
PARIS

2018  
«ATROCEMENT  
RÉEL»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
DE LA CITÉ  
INTERNATIONALE  
DES ARTS,  
PARIS



001

ALICE  
GUITTARD



002

001  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
«NOLI ME  
TANGERE»,  
2019

commissariat  
Olivier Perpoint  
et Gustavo Lopez,  
Musée National  
des Arts Décoratifs,  
La Havane

002

IN-RUINS 03,  
2018

émulsion photosensible  
sur carrosserie  
de voiture accidentée,  
51x46 cm



003



004



005

003

POURTANT  
CE N'EST PAS  
LE MOMENT  
DE S'ATTENDRIE,  
2019

texte imprimé,  
101 exemplaires,  
297 x 420 cm

ALICE  
GUITTARD

004

SLOW FALL  
IN THE  
APPALACHIAN  
FOREST,  
2015

photographie,  
dimensions variables

005

(TENDRESSE  
TU PRODIGUERAS  
SELON TON CŒUR  
DIRECTEMENT),  
2018

marbre, feuilles d'or  
24 carats, métal,  
66,5 x 42 x 40 cm



A  
M  
G  
U  
R  
C  
E  
A  
A  
N  
D  
I  
N  
E  
A  
G  
A

NÉE  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À MARSEILLE.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 361

Les Révélation Emerige 2018, c'est déjà un beau souvenir puisque j'y ai rencontré l'agence Spring pour l'art contemporain, qui suit désormais mon travail. Je prépare avec cette dernière une exposition à Paris, à l'automne 2019. Après Emerige, j'ai été sélectionnée au Salon de Montrouge. Puis je suis partie plusieurs mois en Côte d'Ivoire dans le cadre des Résidences internationales de la Compagnie Fruitière, pour réaliser un travail qui sera montré à Art-O-Rama à la rentrée 2019. Je me suis inspirée des « antivols », ces grilles métalliques positionnées à l'intérieur des cases domestiques pour les protéger des intrusions. Avec des ferronniers locaux, j'ai réalisé un ensemble de grilles qui reprennent des motifs particuliers du wax africain, un tissu de plus en plus populaire en Europe mais dont peu de gens connaissent le sens. Ces motifs sont des formes symboliques qui viennent augmenter le langage, dans cette société matriarcale. La *fleur de mariage*, par exemple, est portée pour inciter un compagnon à penser au mariage ou pour en célébrer un. *Génito* symbolise la fertilité masculine et prend différents sens selon qu'il est arboré par un homme ou une femme.

Derrière les grilles, j'ai tendu le tissu auquel appartient le motif, retravaillé en effacement, décoloration et recoloration, pour créer quelque chose de l'ordre de la transparence et du vitrail. Je recherche les histoires qui sont inscrites dans la matière.

Je viens par ailleurs de terminer un grand format destiné à l'espace public, pour le festival Lieux Mouvants en Bretagne (juin-sept. 2019). C'est un ensemble de formes en acier empilées en référence aux cairns bretons; une pièce qui semble *a priori* assez simple, pour évoquer le geste primaire de la sculpture. J'ai développé un travail d'inscription sur la surface, par oxydation, brûlure et soudure, qui rappelle les cicatrices que je laisse apparaître lorsque je travaille le cuir.

J'ai montré d'ailleurs l'une de ces pièces en peau (*Phylo citrus*), caractéristiques de ma pratique, lors de l'exposition estivale de la galerie Ceysson & Bénétière à Paris, qui a rassemblé des œuvres picturales évoquant la peinture, autrement.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2019

EXPOSITION  
INAUGURALE,  
SPRING –  
AGENCE D'ART  
CONTEMPORAIN,  
PARIS

«LADY ROSE  
BUD» EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
ART-O-RAMA,  
MARSEILLE,  
PROJET FRAEME,  
RÉSIDENCE  
INTERNATIONALE  
DE LA COMPAGNIE  
FRUITIÈRE,  
CÔTE D'IVOIRE

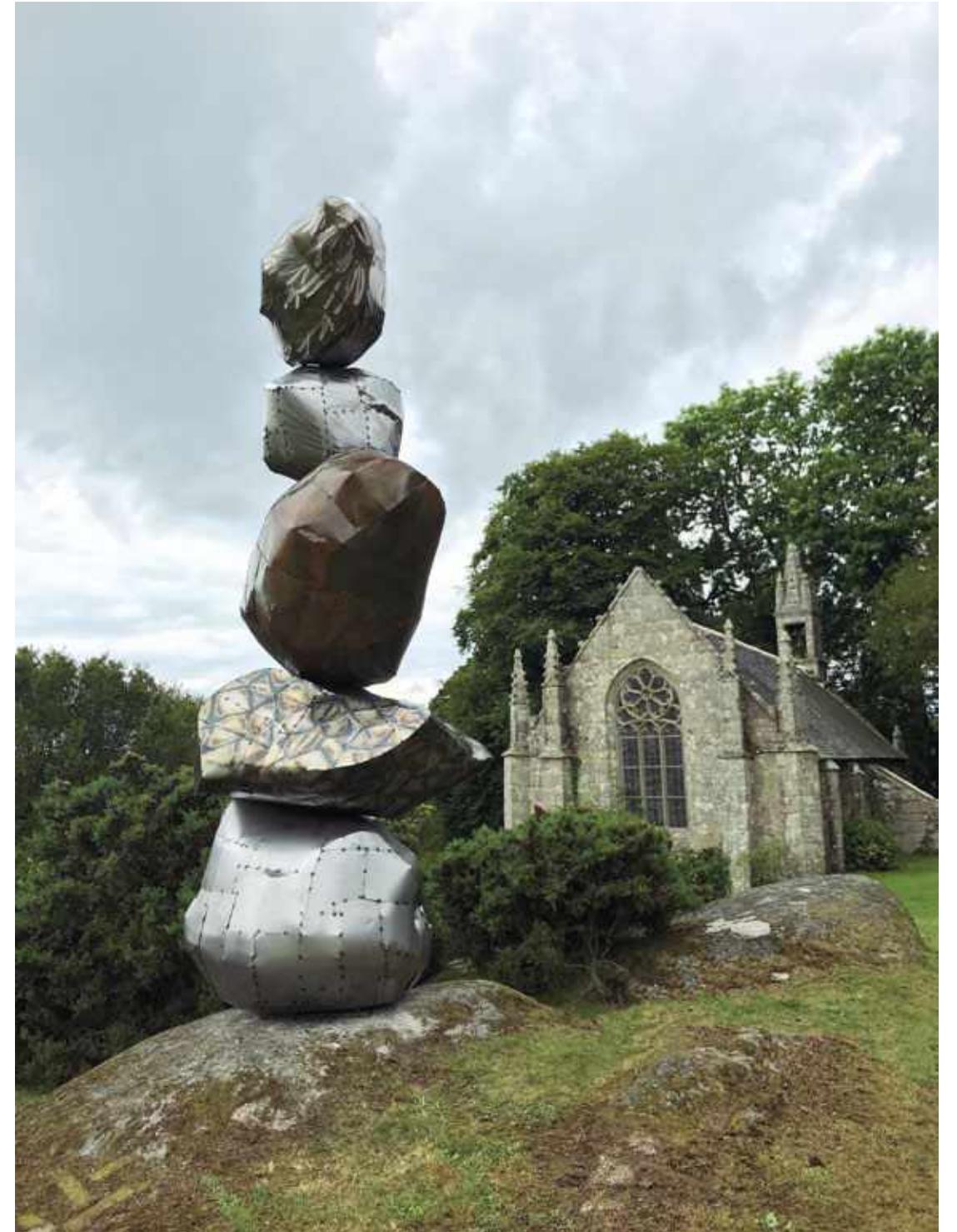
«MUTAGÈNESE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
NICOLAS DE RIBOU  
ET JORIS THOMAS,  
MAISON DE  
VENTE R&C  
COMMISSAIRES-  
PRISEURS,  
MARSEILLE

«LE GRAND  
DÉTOURNEMENT»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
LÉA CHAUVEL-  
LEVY,  
GALERIE CEYSSON  
& BÉNÉTIÈRE,  
PARIS



001

AMANDINE  
GURUCEAGA



002

001

LAMES, MORSURES  
ET BELLADONNA,  
2018

acier, laiton, cuivre  
600 x 300 x 300 cm,  
installation *in situ*,  
Vent des Forêts,  
Espace rural d'art  
contemporain,  
Fresnes-au-Mont  
© Elisa Bertin

002

LE GUIDE,  
2019

acier, oxydations  
diverses,  
± 420 x 120 x 120 cm,  
installation *in situ*,  
Lieux Mouvants,  
Lanrivain,  
courtesy de l'artiste



003



004



005

003

SO WET BLUE  
ET PHYLLO NAVY,  
2017

de droite à gauche:  
So Wet Blue,  
peau d'agneau  
entrefino, acier,  
265 x 39 x 39 cm,  
et Phyllo Navy,  
peau d'agneau  
entrefino, acier,  
118 x 113 x 3 cm,  
Collection LVMH  
© Alexandre Guirkingier

AMANDINE  
GURUCEAGA

004

TITANOMACHIE,  
2017

peau d'agneau  
entrefino transparente,  
acier,  
170 x 170 x 70 cm  
© Alexandre Guirkingier

005

SU LENGUA  
AFILADA,  
2017

peau d'agneau  
entrefino transparente,  
acier,  
170 x 95 x 120 cm  
© Alexandre Guirkingier



M  
A  
T  
H  
I  
E  
U  
H  
A  
B  
E  
R  
B  
E  
R  
G

NÉ  
EN 1991,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 361

Après trois ans à l'Institut supérieur des arts de Toulouse, j'ai intégré l'École des Beaux-Arts de Paris tout en étant assistant d'artistes pour Camille Blatrix puis Neil Beloufa avec qui je travaille encore régulièrement. Suite à l'exposition « Felicità » à l'ENSBA en 2017, la galerie Gianni Manhattan, à Vienne, est entrée en contact avec moi via le compte Instagram que je venais tout juste de créer. Deux ou trois mois plus tard, je participais à un *group show* de la galerie dans le cadre de la foire Paris Internationale. Depuis lors, Gianni Manhattan représente mon travail, un solo show étant d'ailleurs prévu pour la foire Vienna Contemporary en septembre 2019. Dans l'intervalle, mes œuvres auront été montrées dans de nombreuses expositions, notamment à la Fondation Emerige où certaines de mes pièces ont été achetées par des collectionneurs privés. Sur le plan stylistique, depuis l'obtention de mon diplôme jusqu'à aujourd'hui, ma production est marquée par des écarts et des évolutions notables, prenant délibérément le risque de ne pas être reconnaissable au profit de l'expérimentation davantage que de la répétition du même. Si mon travail change assez vite et n'est pas figé, c'est également parce que je dessine énormément, remplissant sans cesse des carnets qui me permettent de faire le tri entre mes projets. Depuis mes débuts, je tiens à tout faire moi-même à l'atelier, comme un *craftsman*, à l'image d'artistes tels que Ree Morton (1937-1977) ou H. C. Westermann (1922-1981). Par ailleurs, depuis quelques années, un fil rouge guide mon travail: mettre en tension des formes d'aspect naïf et des symboles chargés de violence, dans des œuvres évoquant des sortes de gros jouets. Ce vocabulaire, que je partage en quelque sorte avec l'artiste Pino Pascali (1935-1968), me permet d'aborder cette période *a priori* insouciante qui caractérise l'enfance.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH IHLER-MEYER.

2019

«FOAF»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GIANNI  
MANHATTAN,  
VARSOVIE

«FEVER DREAM»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GIANNI  
MANHATTAN,  
VIENNE

«100%  
BEAUX-ARTS»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
THIERRY LEVIEZ,  
HALLE DE  
LA VILLETTE,  
PARIS

«AMITIÉS»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
EXO EXO,  
DAVID GIROIRE,  
PARIS



001

MATTHIEU  
HABERDARD

001

*KID'S GUTS,*  
2019

bois, acrylique,  
micro de guitare,  
polystyrène,  
fil de pêche,  
pastel gras,  
238 x 70 x 18 cm,  
courtesy  
Gianni Manhattan,  
Vienne  
© Romain Darnaud



002

002

*THAR LE BOY  
ET LE MONDE  
(DU-PÈRE),*  
2018

bois, ampoule, tissu,  
forex, pastel gras,  
158 x 110 x 60 cm,  
collection privée  
© Romain Darnaud



003



006



004



005

MATTHIEU  
HABERARD

003  
*AU CENTRE DU LIT,*  
2017

bois, acrylique,  
aluminium,  
dimensions variables,  
courtesy  
Gianni Manhattan,  
Vienne  
© Romain Darnaud

004  
*RÉSISTANT,*  
2019

bois, plastique,  
acrylique, électronique  
système,  
122 x 48 x 52 cm,  
courtesy  
Gianni Manhattan,  
Vienne  
© Romain Darnaud

005  
*RÉSISTANT,*  
2019

bois, plastique,  
acrylique, électronique  
système,  
122 x 48 x 52 cm,  
courtesy  
Gianni Manhattan,  
Vienne  
© Romain Darnaud

006  
*LE RÊVES  
DES FOURMIS,*  
2017

techniques mixtes,  
dimensions variables,  
courtesy  
Gianni Manhattan,  
Vienne  
© Romain Darnaud



L  
Y  
H  
D  
O  
A  
M  
S  
M  
U  
C  
H  
E

NÉ  
EN 1987,  
EN ALGÉRIE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
PÉKIN.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 337

Je réside actuellement en Chine dont la philosophie et la langue m'ont fait comprendre le potentiel d'une pensée inclusive très différente du binarisme hérité de la pensée cartésienne. Pour aborder la technique, sans tomber dans une dualité technophobe ou technophile, je me réfère à la notion de *rire* chez Bergson selon qui «est comique la transposition d'effets mécaniques dans le vivant». L'humour est présent en filigrane dans mes travaux car il permet un recul critique immédiat. Une partie de ma pratique consiste à concevoir des machines qui produisent des effets inattendus. L'agencement de ces sculptures mouvantes vise à induire en erreur le spectateur. J'utilise pour cela une typologie mécanique qui donne l'illusion de causalité, d'engrenage en engrenage, et fausse le discernement de l'observateur entre ce qu'il attendait de voir et ce qu'il voit. Cet infime décalage est un espace «non cartésien» qui invite à sourire, mais permet surtout un flottement de la pensée qui pourrait s'apparenter à un état de contemplation ou de *flow*.

J'ai le sentiment que nous nous éloignons d'une pensée matérialiste et déterministe pour voguer vers un ailleurs teinté de spiritualité et de métaphysique. Plastiquement, je traduis cela par l'ouverture de boîtes noires, dont la notion est devenue un fourre-tout qui relève de la croyance. Or parmi toutes les boîtes noires, le cerveau est celle qui pourrait renfermer le plus grand mystère: la conscience, dont les stratégies neuro-marketing cherchent à limiter les possibles lorsqu'elles manipulent l'attention. La technophilie me semble, en ce sens, un rouage de l'asservissement qui se répand par la grâce d'un obscurantisme produit par les discours techniques contemporains. C'est à coup d'intelligence artificielle et d'objets intelligents que les croyances cybernétiques prospèrent pour la simple raison qu'elles permettent la continuité d'un système matérialiste capitaliste, dont le moteur est la consommation. Mes œuvres ne proposent pas de lectures rétrofuturistes ni anticipatoires, elles cherchent avant tout à ancrer dans le présent en libérant les capacités du cerveau. C'est pour cela que mes productions s'inspirent des inductions hypnotiques afin d'initier les spectateurs à des états modifiés de conscience.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2018

SÉLECTIONNÉ  
PAR JOSÉ-MANUEL  
GONÇALVES  
DANS LE CADRE  
DU PROJET  
GRAND PARIS  
POUR LA  
CONCEPTION  
D'UNE ŒUVRE  
DANS LA GARE  
PONT DE RUNGIS,  
EN TANDEM  
AVEC  
L'ARCHITECTE  
DENIS VALODE

2015

«TOUT EST PARTI  
D'UNE COLONNE»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
COLLÈGE  
DES BERNARDINS,  
PARIS

2020

VITRINE HERMÈS,  
SHANGHAI

RÉSIDENCE  
YISHU 8,  
PÉKIN



001

LYES  
HAMMADOUCHE

001  
ÉPOUX ARNOLFINI,  
2018  
matériaux divers,  
74 x 74 x 10 cm,  
Yishu 8, Pékin

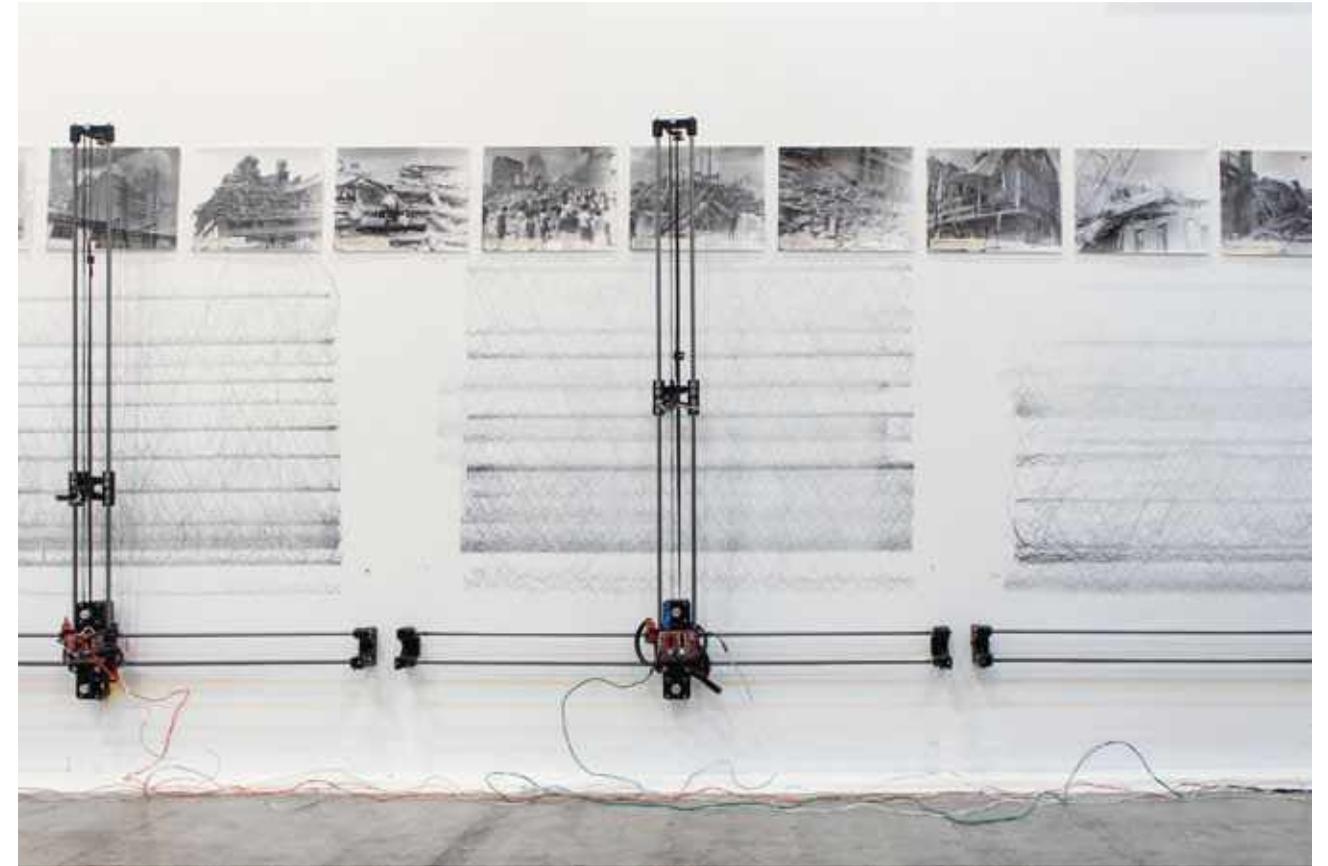


002

002  
NARCISSE  
NARCOS,  
2018  
matériaux divers,  
70 x 40 x 4 cm,  
ZONAMACO México  
Arte Contemporáneo,  
Mexico



003



005



004

003

*IGNITE,*  
2016

matériaux divers,  
80×40×40 cm,  
Galerie  
Jérôme Pauchant,  
Paris

004

*CRYSTAL  
BOWL #1,*  
2018

matériaux divers,  
50×30×30 cm,  
Yishu 8,  
Pékin

005

*ARTQUAKE,*  
2018

matériaux divers,  
300×120×10 cm,  
ZONAMACO México  
Arte Contemporáneo,  
Mexico

LYES  
HAMMADOUCHE



A  
L  
E  
X  
I  
S  
H  
A  
Y  
È  
R  
E

NÉ  
EN 1988,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À ISSY-LES-MOULINEAUX.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 341

Dans mon travail domine toujours cette idée selon laquelle des compositions picturales ou sculpturales se déploient dans l'espace; je procède alors à des déformations ou des étirements, et j'utilise l'espace comme un support, par exemple en m'appuyant sur des encadrements de porte, des murs, des coins. Au préalable, il y a toujours un espace construit, un édifice humain qui me permet d'intégrer mes compositions, et je joue soit de la sculpturalité soit de la picturalité, en n'utilisant pas nécessairement les mediums de ces deux champs. Dans certaines recherches notamment, j'ai procédé à un travail de polissage afin d'explorer les caractéristiques physiques d'un matériau, en envisageant ses changements de couleur, de clarté et de texture de manière à faire écho à la peinture. Dans d'autres travaux, je me suis focalisé sur la figure du triangle — qui me semble plus stable que le carré — afin de concevoir des configurations tridimensionnelles.

Dans tous les cas, j'essaie d'évacuer toute idée de représentation afin de privilégier l'acte de composition. C'est ce qui me permet de favoriser les qualités intrinsèques des formes et des matériaux que j'utilise, et c'est pourquoi j'ai grandement travaillé avec le bois cintré, car le matériau parvient alors à une sorte de limite mécanique qui me paraît intéressante. Le bois en effet peut s'inscrire dans un rapport de force, littéralement, mais aussi dans un rapport de volonté, en dessinant une tension infime, comme si un transfert énergétique était mis en œuvre. Pour certaines compositions, il y a un vrai travail d'écoute du matériau: le moindre craquement du bois peut me renseigner sur ce qu'il est en mesure de supporter, et cela me fait penser que c'est le matériau même qui précise sa forme finale. De même, il me paraît important de ne pas étuver le bois, car ce procédé ne peut que dénaturer le matériau, alors qu'il m'importe de le conserver dans ce qu'il a de vivant et d'élastique, mais aussi, sans doute, dans son intégrité et son identité. L'idée est qu'il s'agit de l'inviter à prendre une forme plutôt que de le transformer.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2019  
«ESTIVALES ART  
CONTEMPORAIN  
2019»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
VILLA DATRIS,  
HÔTEL DE VILLE  
DE SCEAUX

2016  
«SCULPTURE  
EN PARTAGE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
FONDATION  
VILLA DATRIS,  
L'ISLE-SUR-  
LA-SORGUE

«HIATUS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
ESPACE  
MEYER ZAFRA,  
PARIS

2015  
«ARCHI-  
SCULPTURE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
FONDATION  
VILLA DATRIS,  
L'ISLE-SUR-  
LA-SORGUE



001

ALEXIS  
HAYÈRE

001  
SCULPTURE  
PORTÉE N°16,  
2019  
bois et acier,  
145,5 × 96 × 76 cm



002

002  
SCULPTURE  
PORTÉE N°10,  
2016  
bois et acier,  
100 × 110 × 107 cm



A  
N  
G  
H  
E  
É  
L  
I  
D  
L  
Q  
U  
E  
R  
E

NÉE  
EN 1992,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À ASNIÈRES-SUR-SEINE.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 362

Mon esprit est constamment à la recherche d'une identité nouvelle. En restant au plus proche de mes émotions et de mon ressenti, il décrit ma volonté de rester la plus vraie possible vis-à-vis de moi-même et de ce qui m'entoure. C'est pourquoi on peut dire de mon travail qu'il est avant tout intuitif, ou qu'il décrit une matière malléable, impalpable, qui suit les mouvements du monde. Je ne peux en effet échapper au fait d'avoir la tête qui bouillonne d'images déstabilisantes, de morceaux de phrases entendues lors d'un débat, d'insultes proférées dans un taxi ou de prospectus de téléphone rose piétinés à même le caniveau. Je m'intéresse donc aux stéréotypes de nos sociétés de manière détournée, mes questionnements se développant au fur et à mesure que je travaille, non pas en amont, de même que ma peinture constitue un espace de liberté dans lequel on peut peindre ce que l'on veut, comme on le souhaite, sans adhérer à des règles. Aussi, je commence le plus souvent par peindre un fond en m'appuyant sur certaines combinaisons de couleurs. Puis divers éléments interviennent progressivement, de façon spontanée. Ils se constituent surtout d'images imprimées que je récupère au fil du temps et qui sont de tout ordre: des cartes postales, des autocollants, des emballages de bonbon. Ils renvoient à une pratique de la récupération d'objets que l'on m'a donnés, que j'ai parfois trouvés dans la rue ou que j'ai achetés. Je conserve ainsi de nombreuses boîtes remplies d'objets qui à première vue ne servent à rien mais qui interviendront un jour. Mon travail peut avoir l'allure d'un chaos, mais sans doute est-ce parce que le monde est lui aussi sans queue ni tête. Il y a de la désinvolture dans ce que j'utilise et ce que je peins, également une sorte d'irrévérence picturale, parce que je souhaite rester fidèle à ce qu'évoque mon environnement. Cette désinvolture correspond finalement à une recherche de précision, et c'est un paradoxe qui me plaît.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2019  
RÉSIDENCE PLOP,  
THE KOPPEL  
PROJECT,  
LONDRES

« ON NE SAIT  
PLUS QUOI PENSER  
DU SERPENT  
QUI A PEUR »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
L'INLASSABLE,  
PARIS

« HEIDLER  
MAILAENDER »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GALERIE  
DEROILLON,  
PARIS

MATERIAL  
ART FAIR,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CHEZ MOHAMED,  
MEXICO



001



002



003

ANGÉLIQUE  
HEIDLER

001  
*KILLER DONKEY,*  
2016

acrylique et huile  
sur toile cirée,  
peinture aérosol  
sur tubes en carton,  
180 x 120 cm

002  
*ALLEZ VA JOUER  
(...) GAY,*  
2019

huile, patches  
thermocollants,  
autocollants,  
illustration et dépliants  
promotionnels sur toile,  
116 x 89 cm  
© Grégory Copitet

003  
*J'AI DU GAZ  
DANS MON  
BRIQUET,*  
2019

huile, graphite,  
transfert  
thermocollant,  
116 x 89 cm  
© Grégory Copitet



L  
U  
J  
A  
M  
E  
S  
K  
E  
M  
E  
S

NÉ  
EN 1990,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
BRUXELLES.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 357

J'ai exposé à Emerige *Au loin là-bas, la nuit nous donnera des ailes*, une installation s'organisant autour de treize éléments verticaux composés, de bas en haut, de verre, de chêne, de plomb et de céramique. Cette œuvre avait pour vocation d'étirer ce moment violent pendant lequel un oiseau tente de traverser une fenêtre close. Chaque strate de l'installation avait son importance: le verre donnait un effet de lévitation, le chêne faisait office de tronc, le plomb évoquait l'ombre d'une main enserrant les oiseaux en céramique, comme pour les retenir. J'aime représenter ces situations que nous connaissons tous à travers des assemblages sculpturaux orchestrant une symbiose instable entre une micro-action et un arsenal de matières. Je crois que ce sont les gestes qui comptent le plus, ce sont eux, même les plus anodins, qui nous définissent: croquer dans une pomme, jouer aux cartes, boire à la bouteille, caresser un animal... Je cherche à déconstruire ces événements, à les craqueler en quelque sorte et cela, afin de questionner leur inscription dans les représentations collectives et dans un contexte spatial et temporel altéré. Je travaille avec des matériaux domestiques, jouant avec leurs propriétés, leur histoire et les narrations qu'ils invoquent. Je suis un fainéant de la matière car c'est elle qui travaille réellement, conditionnant ses transformations et mes mouvements à son égard. Mon rapport à la sculpture est en réalité très primaire. Dès mon plus jeune âge, j'ai été amené à construire et rénover des étages, des sols et des fenêtres... Mon rapport à la matière n'a pas changé. Je vis simplement: je produis simplement. Ma sculpture traduit, je crois, cette humilité. Je pense souvent à cette expression: pourquoi faire compliqué quand on peut faire simple? Cela ne m'intéresse pas d'être illusionniste, je préfère «être magicien». Mes œuvres ont un ancrage fragile et manifestent une forme de minimalisme et d'aridité. C'est peut-être en réaction aux sophistications du capitalisme mou (adepte de formes douces et séductrices) mais j'y vois aussi une forme de poésie et de liberté: faire trembler les évidences là où le sol semble le plus stable.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2019  
ARTCONTEST  
2019,  
BRUXELLES

«L'OMBRE  
ET SON OISEAU»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
ART3,  
VALENCE

2018  
PROGRAMME  
DE RECHERCHE,  
CENTER OF  
CONTEMPORARY  
ART, CCA  
KITAKYUSHU

«DEUX  
CONTINENTS»,  
HÔTEL  
DES DEUX  
CONTINENTS,  
PARCOURS  
SAINT-GERMAIN,  
PARIS

1  
4  
1 2  
4  
3



001



002



003



004

LUKE  
JAMES

001

HOME  
SWEET HOME,  
2019

tomette,  
cartes de tarot,  
dimensions variables  
© Phobé Meyer

002

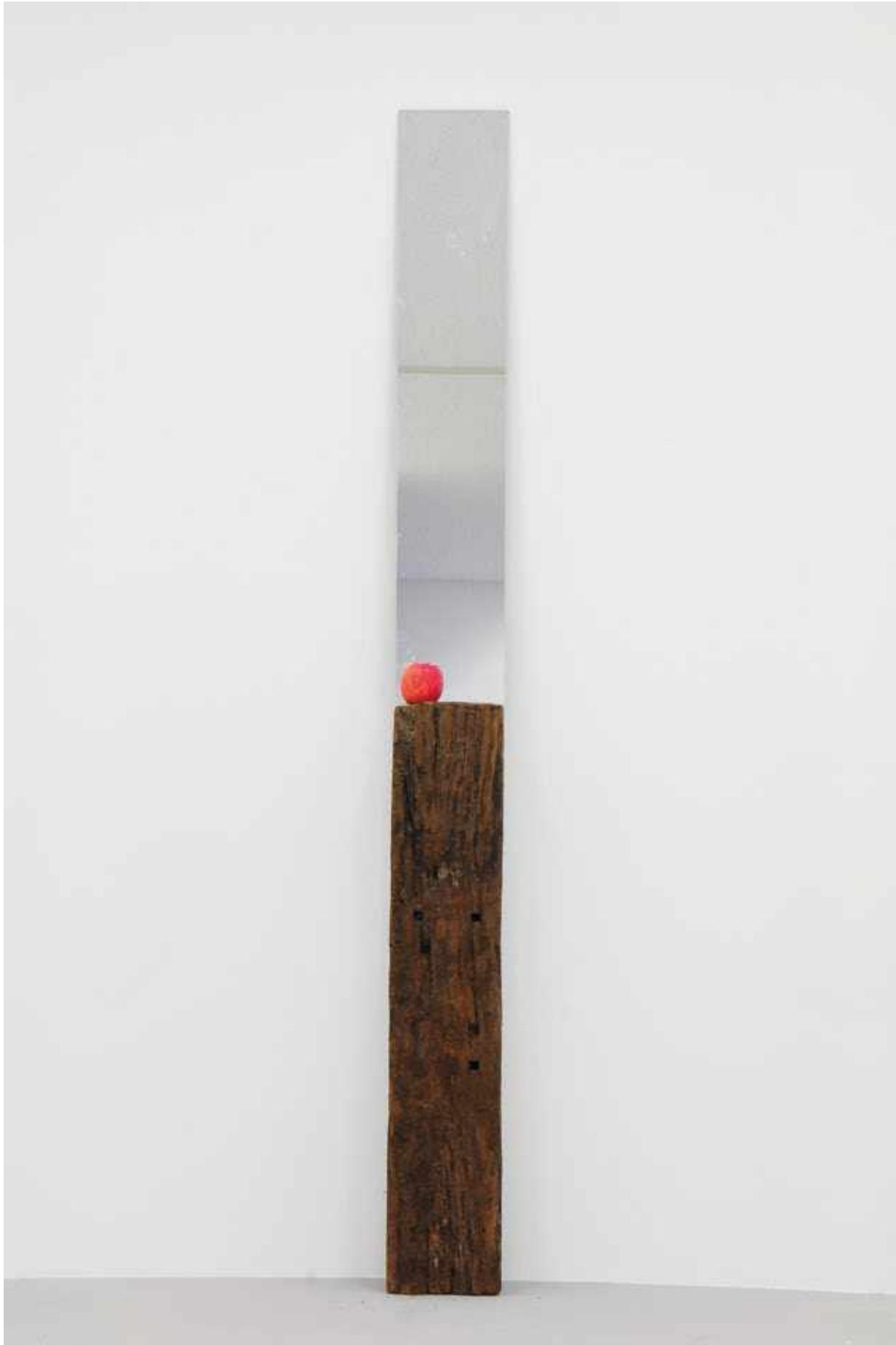
CHAT ET SOURIS,  
2019

céramique,  
dimensions variables  
© Phobé Meyer

003 & 004

LA NUIT JE MENS,  
2019

plomb, pomme  
d'amour,  
270 x 10 x 5 cm  
© Alan Langlois



005



006

LUKE  
JAMES

005

*FRUIT POURFENDU*,  
2018

bois, miroir, pomme,  
240 x 20 x 10 cm  
© CCA Kitakyushu

006

*LOON*,  
2018

verre, bois,  
Ø 195 x 20 cm  
© Laurent Langlois



J  
E  
B A N -  
A P T I S T E  
J A N I S S E T

NÉ  
EN 1990,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À MARSEILLE.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 362

Ma mère est médium et mon père pâtissier, ce n'est certainement pas un hasard si je moule désormais des figures de cultes ou religieuses. Pour réaliser ces empreintes, je me présente le plus souvent aux prêtres des paroisses ou travaille avec des interlocuteurs ou des amis à l'étranger. J'ai ainsi rencontré le frère du Roi de Ouidah, Serigne Cheick, Kader d'Alger, et la structure de ma résidence au Japon a fait la démarche auprès du bonze. Ces reproductions d'effigies sont ensuite mises en scène dans l'espace d'exposition et ornementées de guirlandes lumineuses. Je rehausse également l'arrière des pièces d'une couleur franche, ce qui accentue l'effet de halo. Certains y verront l'expression d'un kitsch profane. Pour moi, il s'agit au contraire de recouvrir la trace d'un sacré via les éléments de notre culture du spectacle. La copie, le display, les néons et les couleurs fluo sont autant de moyens qui me permettent de renouer paradoxalement avec la valeur culturelle, mais encore les notions de rites ou de cérémonies. C'est aussi la raison pour laquelle j'utilise des matériaux qui se neutralisent, tels que le bronze ou le cuivre qui sont conducteurs, et le plomb qui radie les ondes.

J'aime l'idée de rassembler les stigmates de divers cultes — archaïques et modernes — dans une communion synchrétique; de vivre dans un monde globalisé post-industriel et de le transfigurer dans une mise en scène digne d'un cénotaphe ou d'une arche. Il s'agit d'incarner des formes d'esprit. Je cherche à croiser des intentionnalités dans des réseaux de communication intermonde, d'où la présence de LED, de fils conducteurs, voire énergétiques, dans mes installations.

Lorsque je suis à proximité des statues, j'ai le sentiment d'entendre leurs murmures, mon esprit est captivé et je me plais à imaginer leur mutation par des procédés de reproduction. C'est sans doute pourquoi j'ai ressenti l'appel de l'Afrique dès le début de mes études aux Beaux-Arts. Depuis, j'ai découvert plusieurs pays et j'ai rencontré de belles personnes ancrées dans la foi d'Allah, de Jésus, des cultes vaudous et des esprits. J'aime me confronter à des individus qui demeurent à l'écoute des arrière-mondes, dans le respect de leurs cultes et de leurs ancêtres.

PROPOS RECUEILLIS  
PAR MARION ZILIO.

2019

« À MA VIE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
ALAIN GUTHARC,  
PARIS

RÉSIDENCE,  
PALAIS DES PARIS,  
TAKASAKI

« LES CHEMINS  
DU SUD,  
UNE THÉORIE  
DU MINEUR »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
CHARLOTTE  
COSSON  
ET EMMANUELLE  
LUCIANI,  
MRAC OCCITANIE,  
SERIGNAN

OFF  
ART-O-RAMA  
2019,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE ET  
PERFORMANCES,  
COMMISSARIAT  
LE COLLECTIVE,  
MARSEILLE



001



002

001

AVENIR,  
FANTÔME AUX  
MAINS VIDES,  
2017

bois, plâtre,  
plomb, métal, led,  
Résidence - Afiac,  
Fiac

JEAN-BAPTISTE  
JANISSET

002

L'EXUVIE  
DU MUSÉE,  
2016

vinamold,  
marbre, feutre,  
Musée d'arts de Nantes



003



004

003

*MUR DES ÉBLOUIS,*  
2019

plomb,  
420 x 150 cm,  
vue de l'exposition  
« Les chemins  
du sud, une théorie  
du mineur »,  
commissariat  
Charlotte Cosson  
& Emmanuelle Luciani,  
MRAC Occitanie,  
Sérignan

JEAN-BAPTISTE  
JANISSET

004

*VUE DE  
L'EXPOSITION  
« À MA VIE »,*  
2019

Galerie Alain Gutharc,  
Paris  
© Aurélien Mole



Y  
E  
O  
K O J  
I M I  
M N

NÉE  
EN 1987,  
EN CORÉE DU SUD.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
SÉOUL.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 349

Je trouve mon inspiration dans des lieux partagés — les marchés, l'espace urbain, etc. —, où ce que nous produisons est à la disposition de tous. J'étudie les artificialités qui nous entourent, leur dimension idéale et la manière dont, par leur impact sur notre perception et nos comportements, elles nous augmentent voire tendent à nous définir.

Lors des Révélations Emerige, mes œuvres évoquaient des systèmes, des idéologies. Puis je suis rentrée en Corée du Sud et ce fut un second choc des cultures: j'implique davantage mes émotions, une empathie nouvelle dans mon travail. L'installation *À chacun sa vérité* allie le doute sur la matière et la notion de «déplacement». Cette dernière est composée de formes sur socle, comme des pierres dissimulées sous du film d'emballage coloré. Avec une scénographie évoquant le mouvement, je faisais référence à la façon dont les éléments du paysage urbain sont déplacés et recomposés pour devenir génériques, fonctionnels, détachés de leur histoire.

J'ai ensuite travaillé à deux expositions personnelles concomitantes, à Séoul. J'ai utilisé des objets du quotidien, jetables, autour de l'idée de destruction des matériaux, en les liant à des phénomènes naturels.

*The long Voyage I et II*, par exemple, évoquaient l'érosion à partir de blocs de polystyrène polis par la mer ou d'images d'objets tirées d'Internet, du *web surfing*.

J'ai consacré le solo show suivant, à l'Emu Art Space de Séoul (été 2019), au champ lexical d'Internet.

J'y traitais des icônes comme d'objets réels, car ce sont des objets usuels. Moins ces derniers présentent de matérialité, plus on leur ajoute des caractères matériels: la texture d'un dossier bleu de bureau d'ordinateur, l'ombre d'une icône, justifient une présence.

Avec *Éclipse de pomme*, j'ai matérialisé le logo d'Apple en une série de pommes réalistes, où des «morsures» révèlent la matérialité artificielle de ces objets.

Dans les mois à venir, je vais me consacrer à un projet adjacent, soutenu par le Korean Venture Business: la création d'une entreprise coopérative visant la commercialisation et l'installation d'œuvres d'artistes dans des magasins. Un contexte qui m'a toujours fascinée.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2018

«LIVING  
INSIDE VER.  
MATERIAL #1»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
PROJET CULTUREL  
SOUTENU  
ET FINANCÉ  
PAR LA SEOUL  
FOUNDATION  
FOR ARTS  
AND CULTURE,  
ART SPACE  
GROVE,  
SÉOUL

2019

PRIX EMU  
ARTSPACE  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE  
«EXPOSITION  
INHABITÉE»,  
EMU GALLERY,  
SÉOUL

2017

«À CHACUN  
SA VÉRITÉ»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
CJ ART STUDIO,  
PROJET  
DE LA VILLE  
DE CHEONGJU

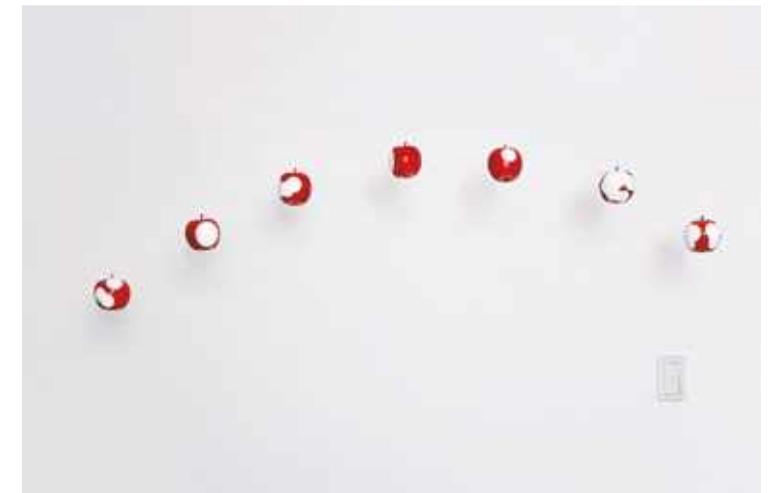
«TRAVAUX  
PUBLICS»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GALERIE  
DU CROUS,  
PARIS



001



002



003

YEQJIN  
KIM

001  
*SOCLE INHABITÉ,*  
2019  
bombes de peinture  
sur socles,  
dimensions variables

002  
*PIERRES  
TREMPÉES,*  
2017  
bombe de peinture  
sur pierres et sur verre,  
dimensions variables

003  
*ÉCLIPSE  
DE POMME,*  
2019  
pommes artificielles,  
dimensions variables



S  
O  
P  
H  
I  
E  
K  
I  
T  
C  
H  
I  
N  
G

NÉE  
EN 1990,  
AU ROYAUME-UNI.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
NEW YORK.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 350

En 2015, j'ai réalisé une grande installation dans un espace en sous-sol à New York. L'absence de lumière naturelle m'avait alors incitée à transformer de différentes manières des stores suspendus qui se succédaient les uns derrière les autres comme autant de plans ou d'écrans devenus leur propre source de lumière. À l'issue de l'exposition «Une inconnue d'avance» en 2016 à la Villa Emerige, dans laquelle l'objet est réapparu, j'ai commencé à utiliser le polycarbonate comme support de peinture, pour sa trame et ses propriétés réfléchissantes. Si les recherches picturales et les techniques utilisées peuvent varier d'un tableau à un autre, l'idée d'ouverture ou de plan d'eau est présente. Au mur ou au sol, je superpose deux plaques, peignant sur l'endroit et l'envers de la première, puis sur l'endroit de la seconde, y associant souvent un miroir avec ou sans tain qui accentue l'effet de profondeur. Je travaille en surface, appliquant traits et taches de couleur, les effaçant pour les déplacer ailleurs: le matériau permet une composition *in progress*.

Dans la lignée des stores, des fenêtres et des flaques, l'élément structurel de la porte m'intéresse de plus en plus. Lors de ma dernière exposition personnelle à la Galerie Isabelle Gounod à Paris en mai 2019, j'ai présenté une reproduction, à échelle légèrement réduite, d'une porte battante de *Deli*, constituée d'une armature en aluminium blanc et vinyle transparent, en écho à une nouvelle série de peintures en lavis sur voilages imprimés. J'ai réalisé ces impressions repeintes à partir d'images que j'ai prises de ces échoppes typiquement new-yorkaises, et en particulier de leurs devantures de fleurs recouvertes de toiles plastiques visibles 24 heures sur 24, devenues une source d'inspiration depuis que j'ai mon atelier dans l'East Village. En parallèle, je travaille sur des grandes structures en tubes PVC, assemblées suivant les techniques de montage des échafaudages en bambou, et qui évoquent le *billboard*. Il y a cette idée de plan qui se détache du mur et qui porte un message, en caractères typographiques ou lettres néon, et qui pourrait aussi devenir support de projection pour une nouvelle installation vidéo.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
ANNE-LOU VICENTE.

2019

«SOPHIE  
KITCHING»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE ISABELLE  
GOUNOD,  
PARIS

PROJECT  
SPACE STUDIO  
ARTIST,  
PAINTING  
SPACE 122,  
NEW YORK CITY

2018

«NUJTS  
AMÉRICAINES»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
MAISON DE  
CHATEAUBRIAND,  
CHÂTENAY-  
MALABRY

2017

«APPAREILLER»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
CATHERINE  
STRASSER  
ET MARC  
PARTOUCHE,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS



001

SOPHIE  
KITCHING



002

001  
*UNTITLED  
(MIRRORING),*  
2019

gouache, acrylique,  
huile, encre de Chine,  
gesso sur polycarbonate,  
miroir sans tain  
82 x 61 cm,  
courtesy de l'artiste  
et Galerie Isabelle  
Gounod, Paris  
© Rebecca Fanuele

002

*PAYNE SHROUD,*  
2019

huile sur toile,  
212 x 152 cm,  
courtesy de l'artiste



003

SOPHIE  
KITCHING

003

PANORAMATA,  
2019

néon, tubes PVC, liens,  
450 x 600 x 80 cm,  
vue d'atelier, PS122,  
New York,  
courtesy de l'artiste



004

004

RE -  
2015-2016

néon, eau, branche,  
verre, câbles  
électriques,  
27 x 34 x 20 cm,  
vue d'installation,  
«Nuits Américaines»,  
2017,  
Maison de  
Chateaubriand  
- Domaine  
Départemental  
de la Vallée aux Loups,  
Châtenay-Malabry,  
courtesy de l'artiste  
© Alexandre Lebrun



H  
U  
L' A G O  
H E L E C

NÉ  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 364

Je me demande de plus en plus si une exposition pourrait devenir «rituelle». À mon sens, cette hypothèse nous pousserait à davantage penser le visiteur, l'inviter à participer, à s'exposer. Je crois qu'en s'exposant, même de façon minime, le spectateur s'inscrit dans un rapport au jeu et à l'action performative — le rite est avant tout performance. Ce vers quoi tend mon travail interroge la façon dont le visiteur peut dépasser les modes d'appréhension traditionnels de l'exposition — la déambulation, la contemplation, un regard actif, etc. J'envisage l'exposition en tant que médium et progressivement, je me pose la question d'une participation, individuelle et collective. Je tente de «faire croire» et de plus en plus de «faire faire». Et c'est là tout l'apport pratique de la notion de rite: ce qui m'intéresse n'est donc pas spécifiquement ce en quoi on croit, mais les dispositifs qui sont autour, les stratégies d'adhésion, les instances de négociation, tout ce qui permet de composer avec ce qui nous dépasse.

Mon intervention en tant que plasticien, dans la façon dont je m'empare des formes, c'est donc de proposer une situation, une situation souvent ambiguë ou mystérieuse, car c'est là que jeu et rite vont pouvoir se loger. Le jeu, chez le participant à un rite, comme chez l'acteur d'ailleurs, nécessite d'adhérer à un état qui n'est pas le sien, de sortir de soi. Si je me suis arrêté, à un moment donné, sur le thème de la mort, c'est justement parce que c'est une situation mystérieuse et transcendante. Et notre degré de connaissance n'a rien à voir là-dedans. L'intérêt du mystère ou du transcendant est qu'ils ne peuvent être pénétrés. Tout au plus peut-on se rapprocher, faire semblant, jouer — les instances rituelles ou artistiques sont là pour ça! Dans mon travail, la forme n'est donc pas dévolue à un scénario univoque, mais à un ensemble de scénarios possibles permettant de tourner autour d'une situation et de favoriser le travail introspectif du visiteur. Les transferts et analogies que j'opère, du rite à l'art, peuvent alors être vus comme une tentative de restaurer une culture et une esthétique que l'on a peut-être tendance à oublier.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2019  
FINALISTE  
DE L'APPEL  
À CRÉATION  
DE LA CITE  
INTERNATIONALE  
DE LA TAPISSERIE,  
AUBUSSON

2018  
«CHRONIQUES  
PARALLÈLES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE  
DES LAURÉATS  
AUDI TALENTS  
2017,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS,  
ET FRICHE  
DE LA BELLE  
DE MAI,  
MARSEILLE

«THEATRUM  
DOLORIS»,  
BIBLIOTHÈQUE  
FORNEY,  
NUIT BLANCHE,  
PARIS



001



002

HUGO  
L'ÀHELEC

001

*THEATRUM  
DOLORIS,*  
2018

installation,  
techniques mixtes,  
Nuit Blanche,  
commissariat  
Gaël Charbau,  
Bibliothèque Forney,  
Paris  
© Damien Arlettaz

002

*SERVICE. VISCERE  
(N°3 ET N°14),*  
2018

grès émaillé,  
dimensions variables,  
en collaboration  
avec Tristan  
Dassonville

003

*TUMULUS PARTY.  
COUGHIN.  
MISS YOU,*  
2018

techniques mixtes,  
mécanique,  
programmation,  
180×72×60 cm  
© Christopher Barraja



003



004



005

004

VUE DE  
L'EXPOSITION  
« CHRONIQUES  
PARALLÈLES »,  
LAURÉATS  
AUDI TALENTS,  
2017

commissariat  
Gaël Charbau,  
Palais de Tokyo,  
Paris

UNTITLED  
ROMANTIC  
STONE N°4,  
2018

techniques mixtes,  
140 x 110 x 25 cm

HUGO  
L'ÀHELEC

MISS YOU,  
TISSUE N°2,  
2018

sérigraphie sur satin,  
45 x 45 cm  
© Samy Rio

005

VUE DE  
L'EXPOSITION  
« CHRONIQUES  
PARALLÈLES »,  
LAURÉATS  
AUDI TALENTS,  
2017

commissariat Gaël  
Charbau, Palais de  
Tokyo, Paris  
© Christopher Barraja

INSTALLATION  
COULISSES,  
RIDEAU, RAPPEL.  
THE DEATH  
SHOW VOL. I,  
2018



J  
E  
L  
A  
S  
S  
I  
J  
A  
R  
C  
A  
D

NÉE  
EN 1985,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE AUX LILAS  
ET À PANTIN.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 341

Après m'être éloignée quelque temps de l'atelier, pour ralentir un peu le rythme suite à des années de production très intense, m'y voici de nouveau. Le Prix Emerige en 2015 fait ainsi partie des événements ayant impulsé de nombreux projets. En effet, dans la continuité de cette exposition, j'ai notamment obtenu deux résidences de recherche et de production à l'École d'Art du Beauvaisis et au Centre d'art contemporain La Traverse, à Alfortville. Ces résidences ont donné lieu à deux solo show, l'un à l'Espace culturel François Mitterrand, à Beauvais, l'autre à La Traverse, pour lesquels j'ai pu réaliser de nouvelles pièces. Parmi elles, il y a entre autres de grandes fenêtres composées de patchworks en velours et des céramiques aux formes mi-animales mi-humaines. Comme cela est souvent le cas dans mon travail, ces dernières conjuguent les règnes et les genres tout en jouant sur des rapports d'attraction-répulsion à l'égard d'objets *a priori* naïfs mais en réalité ultra-sexués. C'est par exemple le cas de *Climax* (2016), qui n'est autre qu'un phoque en forme de pénis-sirène, ou de *Love at First Sight* (2016), soit deux cygnes majestueux se faisant face et dont les arrière-trains présentent des anus proéminents en forme de cœurs roses. Mon travail provoque souvent une réaction en deux temps: le public, de prime abord séduit par les couleurs et les textures de ces pièces, est dans un second temps surpris, voire repoussé par leurs aspects sexuels. Cela témoigne de la façon dont les normes et les conventions sociales agissent toujours en nous, malgré les évolutions et la libération des mœurs que l'on connaît en Occident depuis les années 1960-70. Côté projets, j'ai présenté en 2017 au sein de la Borne, le dispositif d'exposition du POCTB (Le pays où le ciel est toujours bleu), un ensemble de pièces célébrant le corps féminin que j'ai titré *d'Elles-Mêmes*. J'ai également réalisé une première exposition personnelle à la galerie Irène Laub, à Bruxelles, ainsi qu'un solo show au salon Art Rotterdam en 2018. Plus récemment, une des pièces de la série *Smokers* (2015) vient d'intégrer la collection du Musée Adrien Dubouché – Cité de la céramique Sèvres & Limoges.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH IHLER-MEYER.

2018

THE SEVEN  
SMOKERS #2,  
ACQUISITION  
PUBLIQUE,  
MUSÉE NATIONAL  
ADRIEN  
DUBOUCHÉ,  
CITÉ DE  
LA CÉRAMIQUE –  
SEVRES  
& LIMOGES

2017

«TEMPTED  
TO TOUCH»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
IRENE LAUB  
GALLERY,  
BRUXELLES

2016

«D'ELLES-MÊMES»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
LA BORNE  
DU POCTB,  
VATAN

«SOFT SPOT»,  
RÉSIDENCE  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
CAC LA TRAVERSE,  
ALFORTVILLE



001



003



002

JESSICA  
LAJARD

001

THE SEVEN  
SMOKERS,  
2015  
porcelaine de  
Jingdezhen émaillée  
et faïence,  
dimensions variables,  
production  
ENSA Limoges

002

LOVE AT  
FIRST SIGHT,  
2016  
grès émaillé,  
54×60×25 cm chaque

003

CLIMAX,  
2016  
grès émaillé,  
72×48×33 cm



F  
A  
L  
É  
A  
U  
S  
T  
I  
C

NÉ  
EN 1985,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
LONS-LE-SAUNIER.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

-> VOIR P. 357

Je suis actuellement doctorant au sein de divers programmes de recherche et chercheur associé au Centre des Mathématiques appliquées (CMA) de l'École des Mines Paris-Tech. Au contact du CMA, j'étudie la manière dont les scientifiques développent des modèles mathématiques prospectifs afin d'établir des scénarios sur de futurs mondes possibles, qui sont ensuite soumis aux pouvoirs politiques dans une volonté de guider et d'appuyer les décisions ministérielles. Ces scénarios pointent les tensions à venir liées aux enjeux environnementaux, à la transition énergétique et de manière générale aux changements climatiques. Mon processus de recherche consiste à considérer ces modélisations comme des fictions que je sonde, scrute et analyse à mon tour. De mon interprétation sensible naissent des œuvres qui incarnent ces récits tout en les libérant de leur trame narrative et d'une moralisation qui conditionneraient l'imaginaire du regardeur. C'est pourquoi je me définis comme un « auteur de fiction d'anticipation non narrative ». De ces ponts permanents entre ingénierie et art, j'avance l'hypothèse que la marge d'erreur, en mathématiques appliquées et dans les modèles que j'étudie, constitue un espace sensible de création artistique. C'est dans cet interstice, différenciant un futur possible d'un futur réel, que mon travail plastique se déploie. De fait, l'aléatoire est une composante majeure de mes œuvres, au même titre que la notion de cycle. C'est grâce à ces notions que la nature peut exalter son potentiel esthétique et son pouvoir d'évocation. Mes pièces arborent une dimension esthétique puissante, car c'est par cette expérience que commence selon moi la création d'une pensée. Les phénomènes physiques en jeu — tout comme les matières, les formes et les couleurs — créent un sens que je mets au service de mes installations. Parfois le hasard me conduit à voir ou à capter des éléments de mon environnement qui, une fois reproduits, entrent dans l'ordre du calcul et du contrôle aléatoire. Ainsi est-ce par ces allers-retours que je négocie le hasard et la nécessité, et qu'émerge paradoxalement une sorte d'horizon magique dans mes œuvres.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2018

LAURÉAT  
DE LA BOURSE  
DOCTORALE  
SACRE (SCIENCES,  
ARTS, CRÉATION,  
RECHERCHE),  
PSL - PARIS  
SCIENCES  
LETTRES

« LES FAITS  
DU HASARD »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
GILLES ALVAREZ  
ET JOSÉ-MANUEL  
GONÇALVES,  
BIENNALE  
DE NÉMO,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CENTQUATRE-  
PARIS

2017

« APPAREILLER »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
CATHERINE  
STRASSER  
ET MARC  
PARTOUCHE,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

LAURÉAT  
DE L'ALLOCATION  
D'INSTALLATION  
D'ATELIER,  
DRAC  
BOURGOGNE-  
FRANCHE-COMTÉ



001



002

FABIEN  
LÉAUSTIC

001

*FÉTICHES,*  
2012-2018

lumière, argile, métal,  
250 cm x Ø 3,5 cm  
chaque

002

*HELLO WORLD,*  
2016

tubes fluorescents,  
câbles électriques,  
détecteur de présence,  
code en alphabet  
« morse »  
et micro-contrôleur,  
500 x 450 cm,  
œuvre produite  
dans le cadre  
de la résidence  
« D'un monde à l'autre »  
au Centre socioculturel  
Madeleine Rebérioux,  
Créteil  
© Juan Cruz Ibanez



003



004

003

*RUINES*, 2017

phytoplancton, lumière, eau, techniques mixtes, 12 x 12 x 6 m, vue de l'exposition «Les faits du hasard», commissariat Gilles Alvarez et José-Manuel Gonçalves, Biennale de Nêmo, CENTQUATRE-PARIS

FABIEN  
LÉAUSTIC

production Maribel Martin Girel (collaboratrice du laboratoire UPM), Vincent Combaut (conception volume), Faustine Haurillon (réalisation textile), Antoine Pintout (métallerie et suivi de production), Juan Cruz Ibanez (photographie), Baptiste Laigle (vidéo) et Adeline Lacombe (chargée de production),

producteurs associés Le laboratoire de Botanique et Biotechnologie UPM (Université Polytechnique de Madrid), Arcadi Île-de-France, le CENTQUATRE-PARIS, la DRAC Bourgogne-Franche-Comté (AIA), la Cité internationale des arts de Paris et La Briche

004

*GEYSA*, 2018

argile rouge, eau, air comprimé, techniques mixtes, projection à plus de 20 mètres de hauteur et un bassin de 14 mètres de diamètre, Nuit Blanche, commissariat Gaël Charbau, Cité des sciences et de l'industrie, Paris © Juan Cruz Ibanez et La Briche



T  
E  
L  
O  
R  
E  
C  
H  
M  
A  
N  
N

NÉE  
EN 1990,  
EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
SAINT-DENIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 363

Ma pratique mêle dessin, peinture et collage et, plus particulièrement, gravure sur bois. J'apprécie l'aspect sensoriel du bois, comme l'idée de faire revivre sous une forme neuve ce matériau issu de la récupération, déjà abîmé, cicatrisé. Le processus de gravure exige du temps et un investissement physique. J'utilise mon corps comme un médium, au même titre que le pigment, pour aller contre la matière. Et c'est cette dimension humaine qui donne sa force plastique au travail.

Au plan thématique, je m'intéresse à la marginalité, que métaphorise dans mes pièces la figure récurrente du chien errant. Je me considère comme une intermédiaire, m'attachant à montrer dans leur singularité des sujets qui pourraient passer inaperçus. Par exemple, ces chiens des rues, croisés aux Philippines lors d'une résidence organisée par la Taverne Gutenberg de Lyon, résidence à laquelle j'ai participé et qui s'est conclue par l'exposition «Rain Dogs», en 2018. Ces images ne sont pas exemptes d'humour : j'aime révéler le rire derrière la détresse.

Mon travail questionne aussi la manière dont les êtres humains parviennent à surmonter leur vécu traumatique. Je suis à cet égard admirative de certaines figures de l'art brut, tels que Henry Darger, George Widener, Luboš Plný.

Anselm Kiefer, Nancy Spero et, surtout, Leon Golub comptent aussi parmi mes références artistiques. La littérature et la psychanalyse sont également des sources d'influence. Carl Jung, en particulier, et sa notion d'archétype, nourrissent mon approche. J'esquisse souvent des situations archétypales, parmi lesquelles : la bagarre ; la première rencontre d'un enfant avec la mort, sous la forme d'un cadavre d'oiseau ; le simple va-et-vient d'une balançoire.

Loin des modes ou de l'actualité, je cherche à toucher l'universel. Mon rapport au réel est direct, spontané, presque intuitif, ce que montrent assez mes carnets de dessins, récemment édités. Car, bien plus que les plasticiens ou les intellectuels, c'est la vie pure qui m'inspire, l'intensité de ses expériences et de ses émotions.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
PALOMA BLANCHET-HIDALGO.

2019  
RÉSIDENCE AIMS,  
BEAUX-ARTS  
DE PARIS,  
EN PARTENARIAT  
AVEC PSL ET  
AVEC LE SOUTIEN  
DU MINISTÈRE  
DE LA CULTURE  
ET DE LA  
FONDATION  
EDMOND  
DE ROTHSCHILD

«DÉBORDEMENTS»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
PALAIS DES  
BEAUX-ARTS,  
PARIS

PUBLICATION  
DU #186  
- TEREZA  
LOCHMANN,  
ÉDITIONS  
LES CROCS  
ÉLECTRIQUES,  
PARIS

2018  
«CANICULA»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
PIERRE ALLIZAN,  
ESPACE CANOPY,  
PARIS



001

TEREZA  
LOCHMANN

001  
*BABAYLAN 1*,  
2019  
gravure sur bois  
sur papier japon,  
188 × 97 cm  
© Vincent Tessier



002

002  
*LA CRIQUE*,  
2018  
techniques mixtes  
sur tissus,  
144 × 138 cm  
© Vincent Tessier



A  
L  
L  
O  
U  
R  
A  
D  
O  
U  
R

NÉE  
EN 1990,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
DUBAÏ.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 357

On pourrait dire de ma pratique qu'elle s'articule autour de deux pôles. D'un côté, il y a le dessin que je tente d'extraire de la feuille de papier afin de l'inscrire dans un espace réel; il s'agit pour cela de traduire des lignes, des traits, l'aspect crayonné du dessin en une réalité physique, comme si on jouait du transfert entre bidimensionnalité et tridimensionnalité. De l'autre, je suis intriguée par les chantiers urbains tels qu'ils représentent une réalité en train de se faire, mais aussi tels qu'ils reflètent une certaine âpreté en termes de représentations et d'imaginaires. Les chantiers décrivent en effet des espaces de labeur réputés difficiles, où il règne une forme de masculinité. Il me semble que ces espaces produisent beaucoup de choses d'un point de vue plastique. Les divers éléments qui les composent, les couleurs ou les marquages de toute sorte possèdent une identité très graphique, ce qui me fait penser que le chantier pourrait être perçu comme une peinture en mouvement. Dans cette optique, j'aspire à redonner un peu de légèreté à cet univers, mon travail consistant à produire des objets ou des situations qui en reflètent la matérialité tout en veillant à ce que l'on ait l'impression de traverser des espaces peints ou dessinés. C'est pourquoi dans un premier temps je récupère auprès des chantiers des matériaux de facture industrielle tels que des tuyaux de canalisation, des tiges, des grillages, c'est-à-dire des éléments modulaires qui, dans un second temps, peuvent être combinés ou assemblés. Globalement, je me laisse guider par la rencontre avec le matériau tout en gardant à l'esprit cette volonté de restituer la gestuelle du dessin. Les compositions qui en résultent affirment souvent une dimension énergétique, en raison de l'aspect tubulaire de certaines composantes, ou lorsque j'utilise des câbles électriques et des piles. Cela rejoint le côté ludique de ma pratique, mais c'est surtout une façon de faire vivre ces espaces à travers l'évocation du mouvement et de la circulation.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2018

PROJET PÉAC,  
SUR UNE  
INVITATION DE  
LA MARÉCHALERIE,  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
DE L'ENSA,  
VERSAILLES

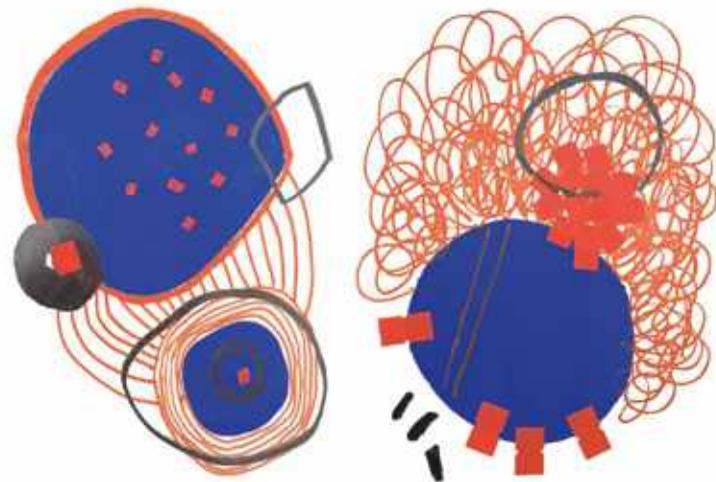
2017

FINALISTE  
DE LA 4<sup>E</sup> ÉDITION  
DU PRIX DAUPHINE  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN,  
PARIS

2016

FINALISTE  
DU FESTIVAL  
DESIGN PARADE,  
VILLA NOAILLES,  
HYÈRES

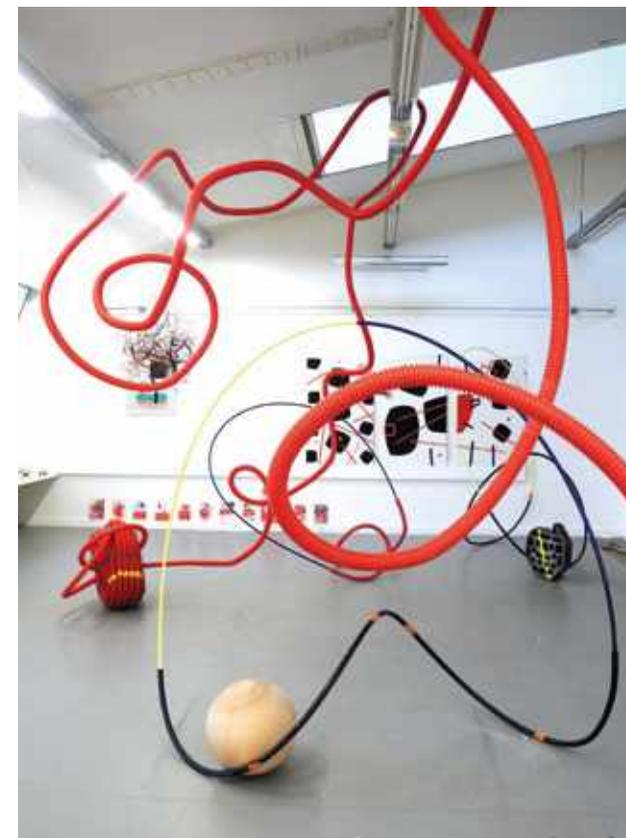
LAURÉATE  
DU PRIX  
ARTISTIQUE  
FÉNEON,  
PARIS



001



002



003



004

ALICE  
LOURADOUR

001  
PELOTES,  
2019  
dessin et collage,  
70 x 100 cm

002  
LEXIQUE,  
2019  
pastels,  
160 x 100 cm

003  
CHANTIER  
ENCHANTÉ,  
2016  
installation, tuyaux,  
dessin, peinture,  
dimensions variables

004  
DESSIN AU TUYAU,  
2018  
installation, tuyaux,  
grillages,  
dimensions variables



G  
W  
I  
L O L H  
O Z A E  
C' R M  
H

NÉ  
EN 1992,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

-> VOIR P. 358

Depuis mon passage à la Villa Emerige, en 2017, à défaut de s'être affirmée, je dirais que ma pratique s'est affermie. Pour le moment, je n'ai pas d'atelier. De mon point de vue, une pratique n'est pas l'accessoire indispensable d'un mode de vie artistique, c'est le système mental que j'ai établi au fil des années qui me permet d'avoir des idées d'œuvres par rapport à ce que je souhaite dire.

La lecture exerce beaucoup d'attrait sur moi, mais il m'arrive aussi d'être intellectuellement enthousiasmé par des séries télé, des dessins animés, des jeux vidéo, par la musique bien sûr. Je regarde aussi énormément de memes.

Mes œuvres sont assez simples. Elles sont souvent le résultat de blagues faites spontanément à des amis, d'expériences vécues ou d'énoncés que j'ai pu en tirer et que je reformule inlassablement de manière intuitive, non pas dans le but d'en soutirer une œuvre mais simplement parce que j'y perçois une signification cachée qui me tient à cœur. En général, à force de concasser mentalement toutes ces choses en apparence insignifiantes, une forme plastique, exprimant la signification que je pressentais, finit par m'apparaître. Ceci se fait souvent de façon improbable, sans que je m'y attende, via quelques contingences. Cette forme plastique inattendue a toujours pour moi le caractère de l'évidence, ce qui m'importe puisque je considère que c'est ce qui transperce la simple apparence.

Passé un certain point, j'ai fini par réaliser des œuvres que je ne renierai jamais, qui établissent entres elles un corpus. Cette transition s'est opérée pour moi dès lors que je n'ai plus considéré simplement des aspects esthétiques ou théoriques, mais aussi et surtout le rapport moral que l'artiste entretient avec son œuvre et la réception de celle-ci.

Petit à petit, je me suis rendu compte qu'une phrase de Duchamp exprime assez bien en général ma propre volonté de faire des œuvres d'art: «une œuvre d'art est une énigme enrobée d'amour».

PROPOS RECUEILLIS PAR  
LEILA SIMON.

2019

69<sup>E</sup> ÉDITION DE  
JEUNE CRÉATION,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ESPACE DE  
LA CHAUFFERIE,  
FONDATION  
FIMINCO,  
ROMAINVILLE

2017

DNSEP,  
BEAUX-ARTS,  
PARIS



001



002

GWILHERM  
LOZAC'H

FAIRE DE L'ART  
EN ÉCOLE D'ART,  
2017  
acrylique sur sac à dos,  
60 x 40 cm

EXPÉRIENCE,  
2017  
marqueur sur toile  
en polyester,  
150 x 200 cm



Les autorités chargées de la sécurité ont envoyé  
un courrier officiel par l'intermédiaire d'Interpol

R  
A  
M  
A  
R  
O  
U  
F  
I

NÉE  
EN 1987,  
AU MAROC.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 363

Ma première exposition a eu lieu au centre d'art

La Graineterie pour la 10<sup>e</sup> Biennale de la jeune création à Houilles en 2014. Je venais d'intégrer Le Fresnoy et d'être diplômée des Beaux-Arts d'Angers. J'ai présenté une série de cinq photographies nommée *Reconstitutions* où j'avais demandé à des passants de reproduire des scènes de harcèlement sexuel trouvées sur les réseaux sociaux. Cette œuvre pourrait être considérée comme la genèse de ma méthode de travail (basée sur le réel) en regard de *Tentatives de séduction*, une pièce sonore jouée par des actrices qui reprennent et diffusent dans la ville — à l'aide d'un dispositif composé d'un harnais et de haut-parleurs — des interpellations verbales à caractère sexuel utilisées par les hommes dans la rue. C'est une pièce « ouverte » que je continue d'expérimenter et d'adapter en fonction du contexte.

Cette question du corps des femmes dans l'espace public se retrouve dans *Les intruses*, un travail qui a démarré en 2018 avec une première image prise à Bruxelles. L'idée m'est venue en 2016 dans le métro parisien en regardant la foule, intriguée par la concentration de la gente masculine à certains endroits. J'ai d'abord imaginé une performance nocturne où des femmes iraient s'emparer de lieux occupés majoritairement par des hommes la journée et observer les réactions au petit matin. En réponse à l'appel à projet « Embellir Paris<sup>1</sup> », j'ai sélectionné plusieurs lieux symptomatiques du XVIII<sup>e</sup> arrondissement et lancé un appel à candidature auprès des habitantes du quartier afin de les mettre en scène et de leur faire « prendre place ». Ces images apparaissent entre les stations Barbès et La Chapelle, sur différents supports et formats. Je me moque qu'elles soient dégradées ou altérées, ce qui m'importe, c'est leur présence *in situ* et de représenter la femme là où son image apparaît peu.

Mon dernier film *Bab Sebta* suit le passage quotidien de marchandises à la frontière hispano-marocaine. La connexion avec la réalité se fait grâce à la participation de véritables douaniers et contrebandiers et à des femmes « porteuses » et grossistes qui m'ont aidée à la préparation du tournage. Ce projet est très riche et génère l'envie d'expérimenter et de produire de nouvelles formes : des cyanotypes, des sérigraphies, une tapisserie, un livre sonore,...

PROPOS RECUEILLIS PAR  
AURÉLIE FAURE.

2019

BAB SEBTA,  
FILM EN  
COMPÉTITION  
INTERNATIONALE,  
FID, MARSEILLE

PLACE  
HOUWAERT,  
ACQUISITION  
PUBLIQUE,  
FMAC, PARIS

LAURÉATE  
AVEC L'ŒIL  
DE L'APPEL  
À PROJET  
EMBELLIR PARIS  
LANCÉ PAR  
LA VILLE DE PARIS

« WHAT  
WE FORGET »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
NIEUW DAKOTA  
ART GALLERY,  
AMSTERDAM

1. « EMBELLIR  
PARIS », PROJET  
RÉALISÉ POUR  
LA MAIRIE DE PARIS,  
SUR UNE INVITATION  
DE L'INSTITUT  
DES CULTURES  
D'ISLAM ET  
AVEC LE SOUTIEN  
D'EMÉRIE MÉCÉNAT.

1  
9  
1 2  
9  
3



001



002

RANDA  
MAROUFI

001 & 002  
*BAB SEBTA*,  
2019  
film,  
19 min  
© Randa Maroufi  
ADAGP, 2019



003



004

RANDA  
MAROUFI

003  
*LE PARK*,  
2015

film,  
14 min  
© Randa Maroufi  
ADAGP, 2019

004

*BARBÈS*  
(SÉRIE  
*LES INTRUSES*),  
2019

photographie couleur,  
dimensions variables  
© Randa Maroufi  
ADAGP, 2019



L  
É  
M  
A  
R  
T  
I  
N  
O  
N  
A  
R  
D  
I  
N

NÉ  
EN 1991,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

→ VOIR P. 363

J'utilise mes sculptures pour en faire autre chose: des films, des peintures, des scénographies qui fonctionnent comme des mondes intérieurs inspirés par d'autres œuvres encore, celles d'un répertoire littéraire ou pictural partagé. Dans ma tentative de les comprendre, il y a la volonté de déplacer nos espaces, de les renverser à la faveur de réalités offrant de multiples points de vue. Dans ma première vidéo (*Yoknapatawpha*, 2016) inspirée par Faulkner, je plongeais ma caméra dans un décor pauvre habité par de frêles marionnettes en papier. J'étais fasciné par les apparitions naissant de rapprochements de détails, d'interactions malhabiles des matériaux. Depuis les *Révélation Emerige* (2018), j'ai changé d'échelle. Au Palais de Tokyo (juin-juil. 2019), j'ai montré des figures mobiles de 7 mètres de haut, tentative de modéliser en 3D les chevaliers de *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello. Dans le film de l'exposition, on retrouvait ces sculptures en mouvement sur le site de la Villa Médicis, à Rome, qui semble être un décor de théâtre face à ces géants disproportionnés. J'ai pensé ce projet (*Picrochole, Le rêve de Paul*, lauréat Audi Talents 2018, N.D.L.R.) tel un écho contemporain aux expérimentations du Maître du Quattrocento et à ses jeux déjà très libres liés à la découverte de la perspective en peinture. Marqué par ma collaboration avec les performers qui ont manipulé les sculptures, ce travail m'a ouvert une nouvelle dimension, me permettant d'explorer les rapports entre mes sculptures et les corps vivants (d'interprètes ou de visiteurs) au sein d'une architecture.

Pour la biennale de Lyon, suite de ce travail sur Uccello, j'ai construit un gonflable monumental (*La Mêlée*, 2019). Cet enchevêtrement de formes anthropomorphes évoque aussi bien les mondes animal, végétal, que les architectures mobiles héritées d'une vision utopique des années 1960-1970. Traversée par les visiteurs, la structure se dégonfle et se regonfle comme une respiration, déformant les dessins qui recouvrent sa surface, induisant des déplacements physiques et perceptifs. C'est une autre manière d'aborder la culture populaire, thème également toujours présent dans mon travail.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2020  
RÉSIDENCE,  
CITÉ  
INTERNATIONALE  
DES ARTS,  
PARIS

2019  
«LÀ OÙ LES EAUX  
SE MÉLÈNT»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
PALAIS DE TOKYO,  
15<sup>E</sup> ÉDITION  
DE LA  
BIENNALE D'ART  
CONTEMPORAIN  
DE LYON

«ALT+R  
ALTERNATIVE  
RÉALITÉ»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE  
DES LAURÉATS  
AUDI TALENTS  
2018,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

PENSIONNAIRE  
À LA VILLA  
MÉDICIS -  
ACADÉMIE  
DE FRANCE  
À ROME



001



002

LÉONARD  
MARTIN

001  
GÉANT,  
2019

matériaux divers,  
hauteur 680 cm,  
production Audi talents  
et Villa Médicis  
- Académie de France  
à Rome

002

CIRCO UCCELLO,  
2018

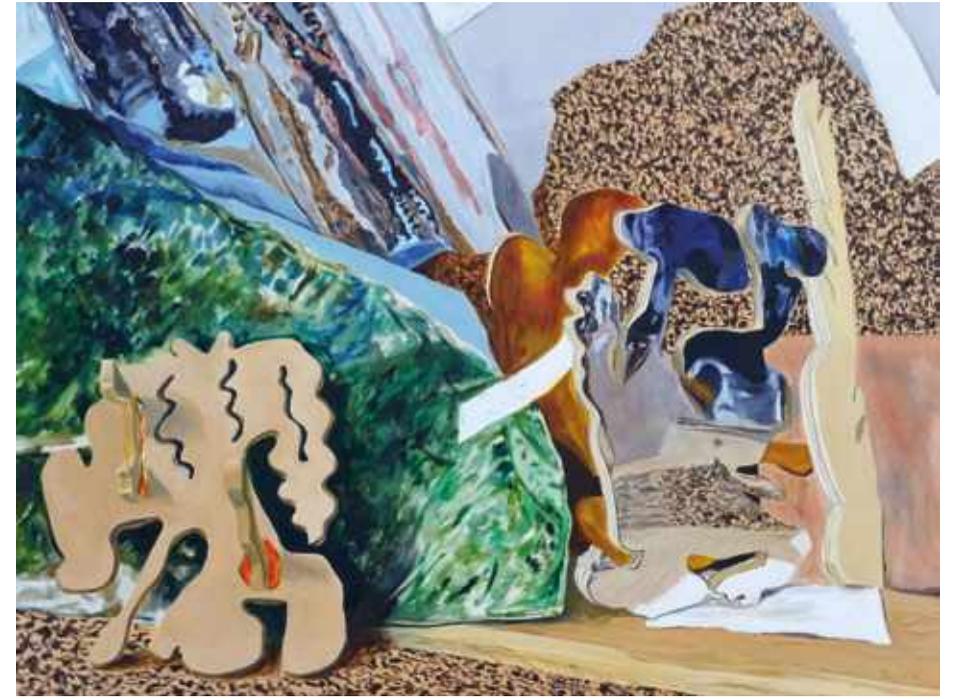
bois, aluminium,  
roues, textile imprimé,  
90 x 300 cm



003

LÉONARD  
MARTIN

003  
*FIGURE*,  
2018  
huile sur toile,  
cadre polystyrène



004 & 005

004  
*THÉÂTRE  
DES OPÉRATIONS*,  
2017  
huile sur toile,  
146×114 cm

005  
*OH, WOLFIE!*,  
2018  
huile sur toile,  
146×114 cm



E  
V  
A  
M  
E  
D  
I  
N

NÉE  
EN 1988,  
AU BRÉSIL.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 358

Pendant mon enfance au Brésil, j'ai baigné dans le monde du cabaret et de la représentation muette. Mon père était mime et j'ai très tôt été influencée par cette manière de raconter des histoires par le langage du corps. Ce n'est pas un hasard si je me suis orientée vers la scénographie et les collaborations avec des chorégraphes, et que j'élabore désormais une œuvre à la frontière de l'installation, du décor de théâtre, du cinéma et des espaces immersifs. Je propose des structures narratives qui s'éprouvent physiquement et qui s'appréhendent de façon intuitive par la médiation de tous nos sens. Ces expériences kinesthésiques ancrent ma démarche dans une écologie de la pensée, où prime l'idée de transmission, de relations et de maillage entre les individus et le monde. C'est pourquoi je m'intéresse aux formes courtes de récit, tels que les contes ou les mythes, qui offrent par leur accessibilité une lecture sociale et intemporelle de notre époque. La culture pop et la science-fiction me permettent également de «fictionner le réel pour mieux le penser», en produisant des récits spéculatifs qui nous incitent à envisager des possibles. De ces petits récits, nous pouvons en composer de plus grands, en se demandant par exemple, comment nous pourrions réinventer des modèles de relations les uns avec les autres et avec notre environnement.

Je suis sensible aux esthétiques désuètes que je retrouve dans l'imaginaire nostalgique et utopiste de l'enfance ou de certains effets d'illusion des premiers films SF. Loin des discours officiels, il y a pour moi une justesse dans cette maladresse à «faire croire». Mes œuvres tentent ainsi de concilier un certain formalisme avec cette mémoire cristallisée, où vit encore l'enthousiasme mais aussi l'esprit de rébellion contre les systèmes verrouillés. Ces détours m'autorisent à traiter de problématiques graves, tout en privilégiant un ton burlesque rythmé d'absurde qui n'en présente pas moins des mondes où règnent l'échec et le crash. Mettre en scène la fragilité ou les dysfonctionnements me permettent de partager des visions dystopiques mais non désabusées afin de préserver cette cohabitation délicate entre une inquiétude quant à l'avenir et une attention bienveillante sur l'espèce humaine.

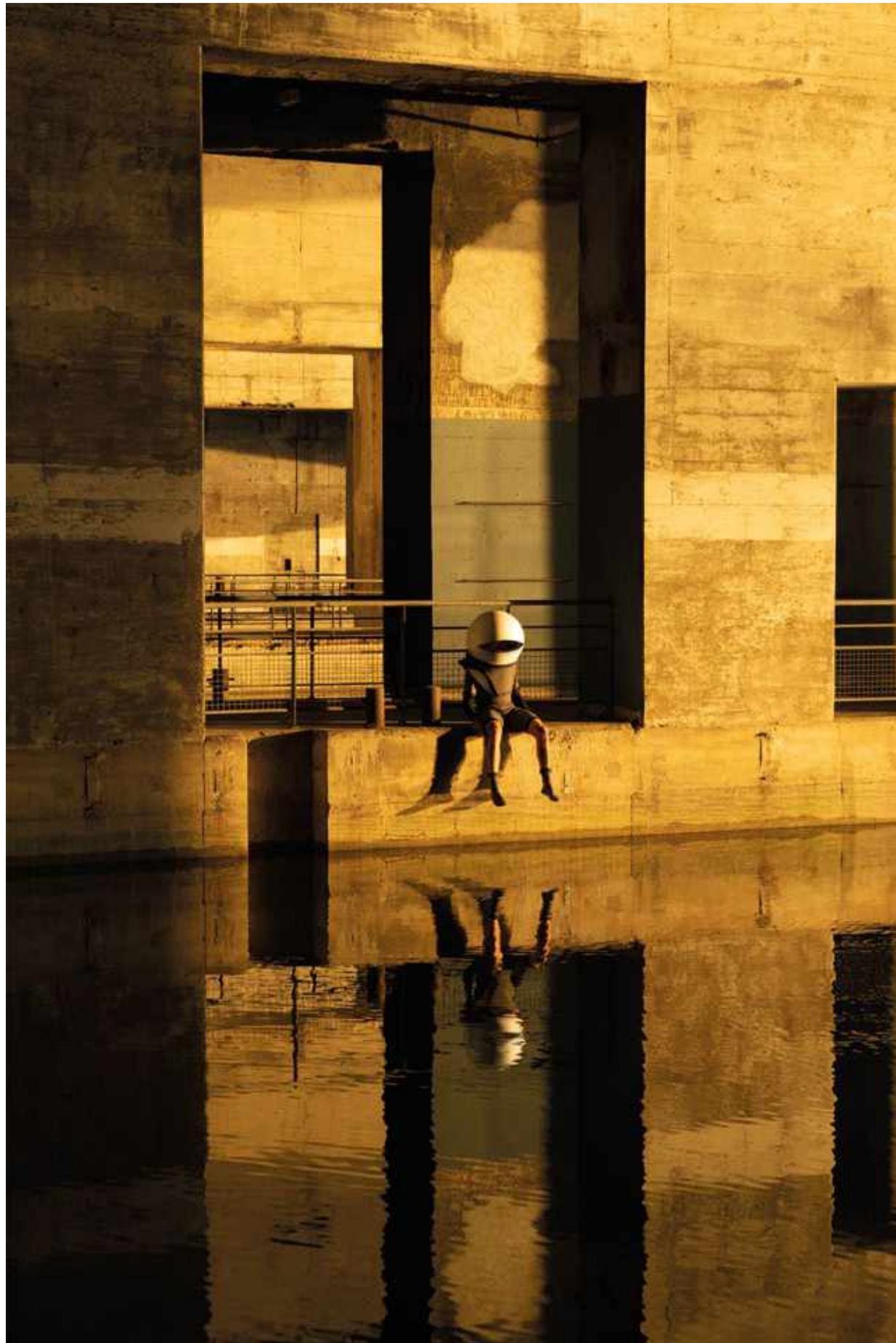
PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019  
RÉSIDENCE,  
CITÉ  
INTERNATIONALE  
DES ARTS,  
PARIS

2018  
«STORM STATION»,  
PISCINE ROUVET,  
NUIT BLANCHE,  
PARIS

«ORBITAL DRAMA»,  
SUR UNE  
INVITATION DE  
GAËL CHARBAU,  
CITÉ DES  
SCIENCES  
ET DE L'INDUSTRIE,  
PARIS

2017  
FINALISTE  
DU PRIX PIERRE  
GAUTIER-DELAYE,  
PARIS



001

EVA  
MEDIN

001  
*LE MONDE  
APRÈS LA PLUIE,*  
2019  
impression jet d'encre,  
110×78 cm,  
base sous-marine  
de Bordeaux



002

002  
*ZONE FACE  
- ZONE NORD,*  
2017  
bois, peinture  
acrylique,  
dispositif lumineux,  
plantes,  
vue de l'exposition,  
2016,  
Centre Tignous  
d'Art Contemporain,  
Montreuil



003



004

003

*SOLSTICE,*  
2017

collecte de  
sapins de Noël,  
dispositif lumineux,  
brouillard, matériaux  
et dimensions divers,  
vue de l'exposition  
«Solstice», 2018,  
galerie Espace  
A VENDRE,  
Nice

004

*ORBITAL DRAMA,*  
2018

polystyrène, résine,  
aluminium, acier,  
Dibond, peinture  
acrylique, bois,  
350 x 380 cm,  
Cité des sciences  
et de l'industrie, 2018,  
commissaire  
Gaël Charbau,  
Paris

EVA  
MEDIN



P  
A  
M  
I  
G  
N  
A  
R  
D

NÉ  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

OUTSIDE OUR,  
2018.

LAURÉAT

REPRÉSENTÉ PAR  
LA GALERIE  
JÉRÔME POGGI,  
PARIS.

→ VOIR P. 364

Le paysage n'est pas une représentation frontale détachée de nous, mais l'effet d'un vase communiquant entre le regardeur et son environnement, où l'homme est à l'image de l'univers et inversement. Le paysage est vivant. L'idée de microcosme et de macrocosme est donc très présente dans mes peintures, elle vise un paysage qui se situerait au-delà du regard, en soi. En ce sens le paysage fait portrait, voire autoportrait, à l'instar de la chiromancie dont les lignes de la main reflètent notre existence.

Je puise dans l'ésotérisme, l'alchimie et le taoïsme, mais aussi dans des sujets atemporels évoquant une quête de l'Origine. J'étudie les textes, mais c'est par l'acte de peindre et le contact de la matière que j'accède à la connaissance profonde. De même que les alchimistes brouillent le sens de leur texte pour égarer le « profane », mes peintures sont délibérément hermétiques. Elles renferment de nombreux mystères qui se révèlent à celui qui est en éveil, prêt à recevoir. Je m'intéresse en ce moment aux cartes du corps taoïste, l'une représente le corps sous la forme d'une montagne et l'autre illustre les procédés d'alchimie interne. Dans mes peintures, la carte est un moyen de rassembler des éléments et des symboles hétérogènes. Je laisse le regardeur s'approprier cet outil pour se frayer un chemin et accéder à la connaissance de lui-même. C'est pourquoi mes toiles n'ont pas de châssis ni de cadre. Par cette économie de moyens, nous plongeons immédiatement à l'intérieur, dans la Peinture, nous éloignant ainsi de l'objet tableau. Clouée à même le mur, la peinture est mise en péril, elle peut être roulée et disparaître, comme le « Livre de soie » de Mawangdui, retrouvé dans les tombes des Marquis de Dai. La peinture roulée recèle cette dimension secrète qui appelle la mémoire.

Les lignes, les nœuds et les maillages évoquent enfin le matériau, la matière et la nature profonde de toutes choses. Les lignes sont omniprésentes, le nœud est ce moment de résistance ou de friction entre l'homme et son environnement, le maillage est la structure ou l'ossature. Il incarne les liens informels qui existent entre les sciences, les arts et les croyances, qui supplantent la réalité visible et logique.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019

« UN CIEL  
TOUT VERT »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
JÉRÔME POGGI,  
PARIS

« LE MAT,  
LA TEMPÉRANCE,  
LE PÂPE  
ET LE SOLEIL »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
ADRIEN ELIE,  
IN.PLANO,  
ÎLE-SAINT-DENIS

2018

« VOICI  
LE TEMPS  
DES ASSASSINS »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
ALAIN BERLAND,  
GALERIE  
MICHEL JOURNIAC,  
PARIS

2017

« RAPPELLE-TOI  
DE LA COULEUR  
DES FRAISES »,  
SUR UNE  
INVITATION  
DE LOLA  
GONZÁLEZ,  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
D'IVRY –  
LE CRÉDAC,  
IVRY-SUR-SEINE



001



002

PAUL MIGNARD

<p>001 UN CHAPELET DE FRAISES, 2017 pigments sur toile libre, 110 x 160 cm</p>	<p>002 L'ENTEREMENT DES NIHILISTES, 2018 pigments sur toile libre, 150 x 150 cm</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------



004

PAUL  
MIGNARD

001

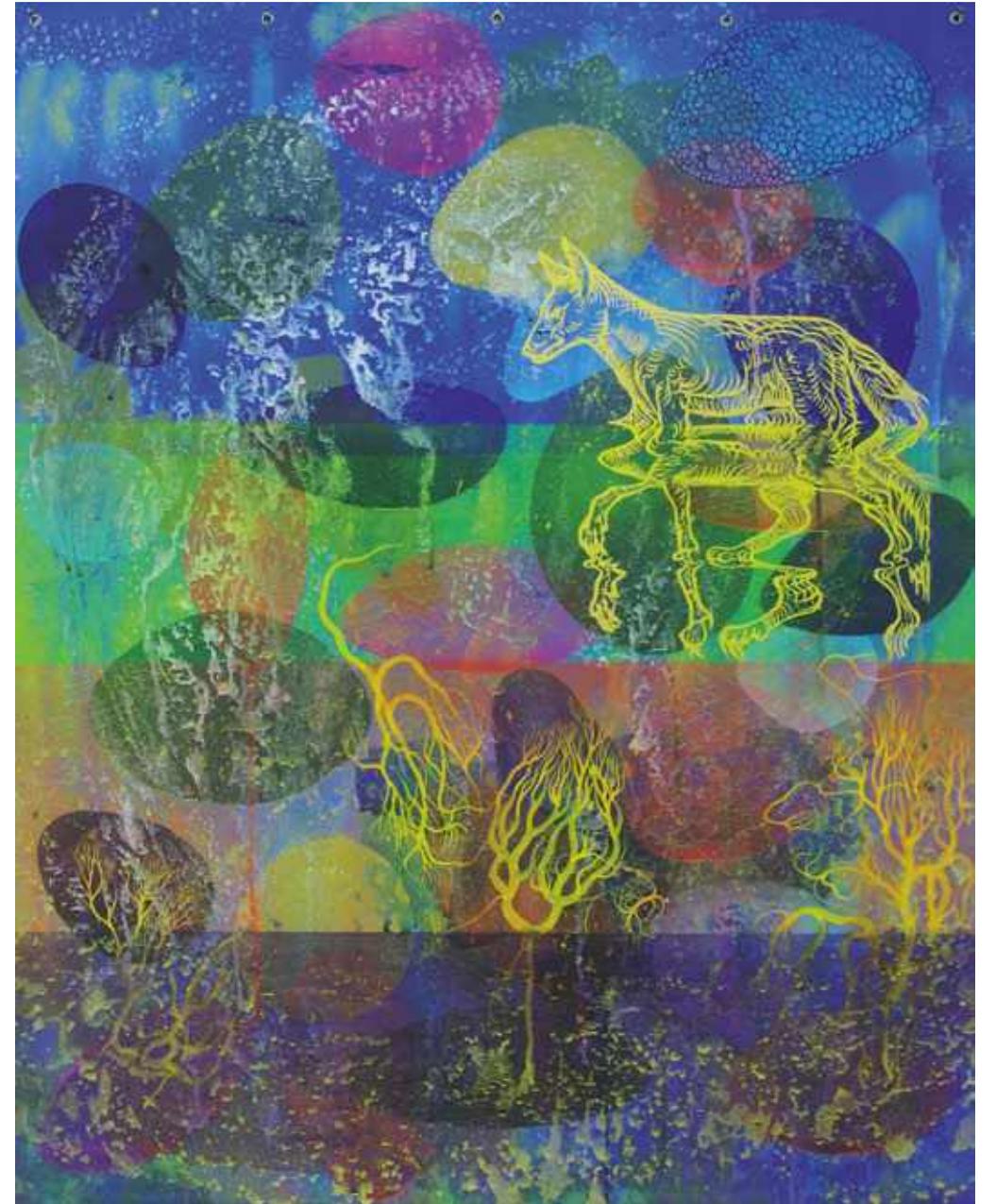
Ô FONDRE TOI!,  
2017

pigments sur toile libre,  
160×110 cm

002

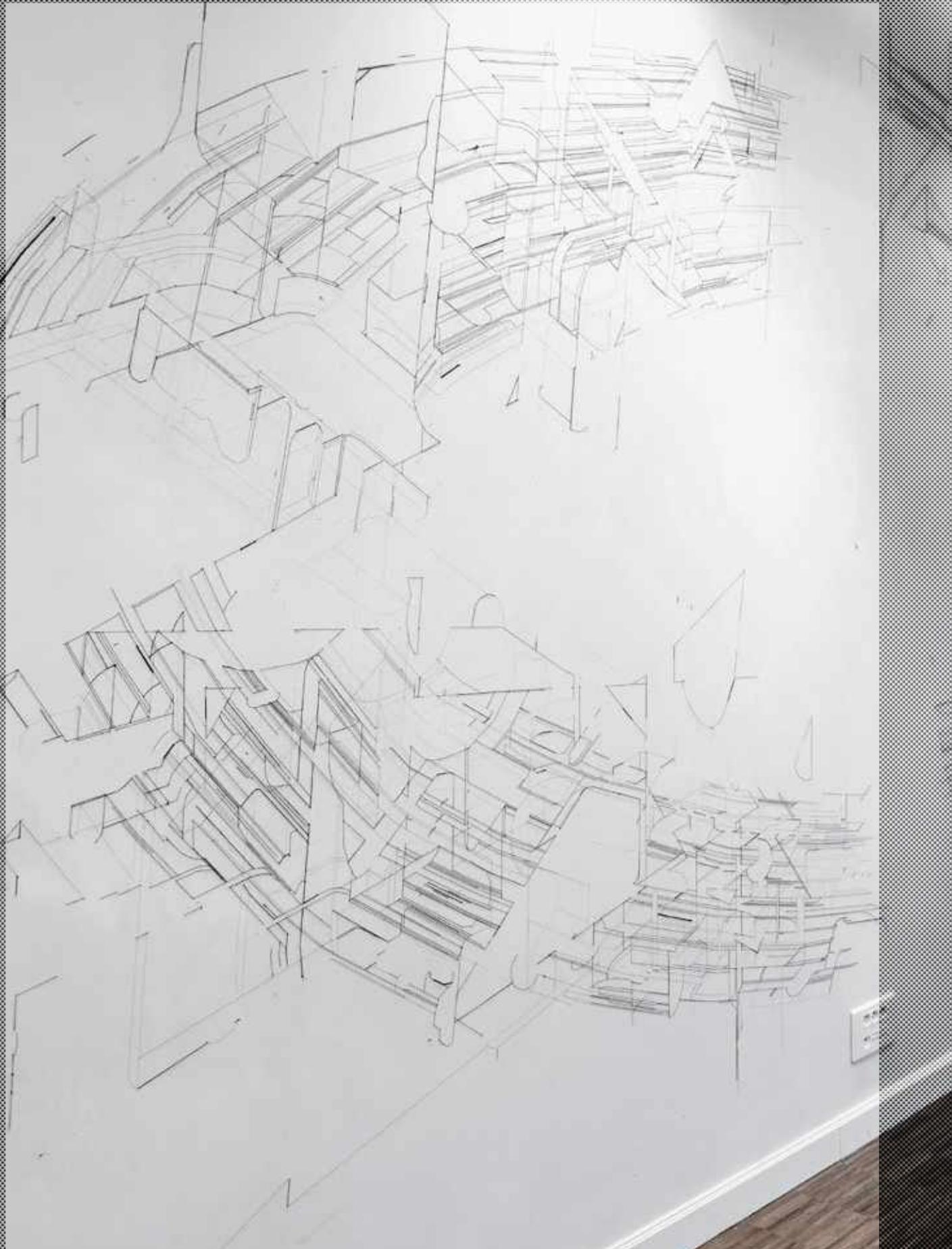
TRIPLE,  
2019

pigments sur toile libre,  
81×65 cm



005

2  
1  
2  
1  
4  
1  
5



K  
E  
M  
O  
M  
O  
R  
I  
T  
A  
I

NÉ  
EN 1981,  
AU JAPON.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 337

Ma pratique est née d'un accident. Alors que j'étais encore étudiant en école d'art, je voulais construire une maison en 3D avec des fils mais la structure s'est écroulée. Les formes déployées par cet effondrement m'ont intrigué et je les ai stabilisées en les collant à même le sol. J'ai ensuite développé cette méthode née de l'inattendu afin d'élargir les capacités du dessin en le plaçant au croisement de l'architecture et de la sculpture. Aujourd'hui, je suis un principe d'accumulation, collant des fils sur un papier ou sur un mur à l'aide d'un pistolet à colle. Certains de mes dessins sont capables de rester dans leur état originel pendant près de dix ans. D'autres évoluent avec le temps, prennent la poussière, se décolent ou sont tout simplement arrachés après une exposition... Les images rhizomatiques que je conçois évoluent donc plus ou moins et cela rejoint ma volonté de représenter des réalités provisoires. Je ne réalise en fait aucun dessin préparatoire. J'imagine mes compositions en temps réel, dans une concomitance intime entre les déplacements de mes yeux et ceux de ma main. Mon processus de création a des qualités performatives. Je tisse ma toile comme une araignée, un réseau Internet ou le raisonnement d'une intelligence artificielle. Mon dessin n'est en réalité que répétition de formes géométriques précaires. Chaque fois que j'ajoute une ligne avec une pointe de colle, je rapporte une fissure ou un bug et les accumule. C'est pour cela que mes œuvres sont toutes nommées *Bug Report*. Les lignes créées par mes fils sont la métaphore des composantes d'une « société » ou d'un « système » plus ou moins fonctionnel. S'ils représentent des flux mondiaux, des hyper-espaces, des non-lieux ou encore l'architecture du néolibéralisme financiarisé? Tout est possible. Les invisibilités produites par mes dessins en sont les représentations. Il est en tout cas certain que le fait d'habiter à Paris et d'avoir étudié au Japon m'influence. Le voisinage, le contact, la tension, la déformation, l'entrecroisement et la disposition qu'offre une grande ville sont des processus que je digère, organise et réintègre dans les matrices de mes dessins.

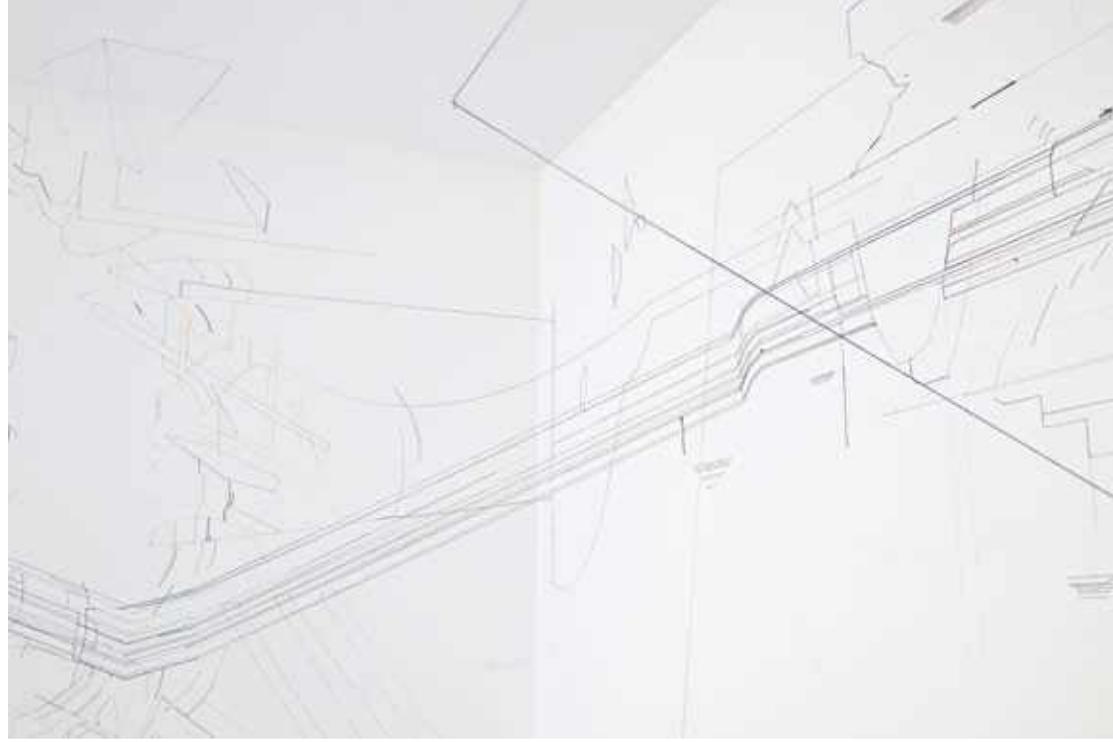
PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2018  
«DOMANI –  
MEMORIES  
OF PASSAGERS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COLLECTIVE,  
THE NATIONAL  
ART CENTER,  
TOKYO

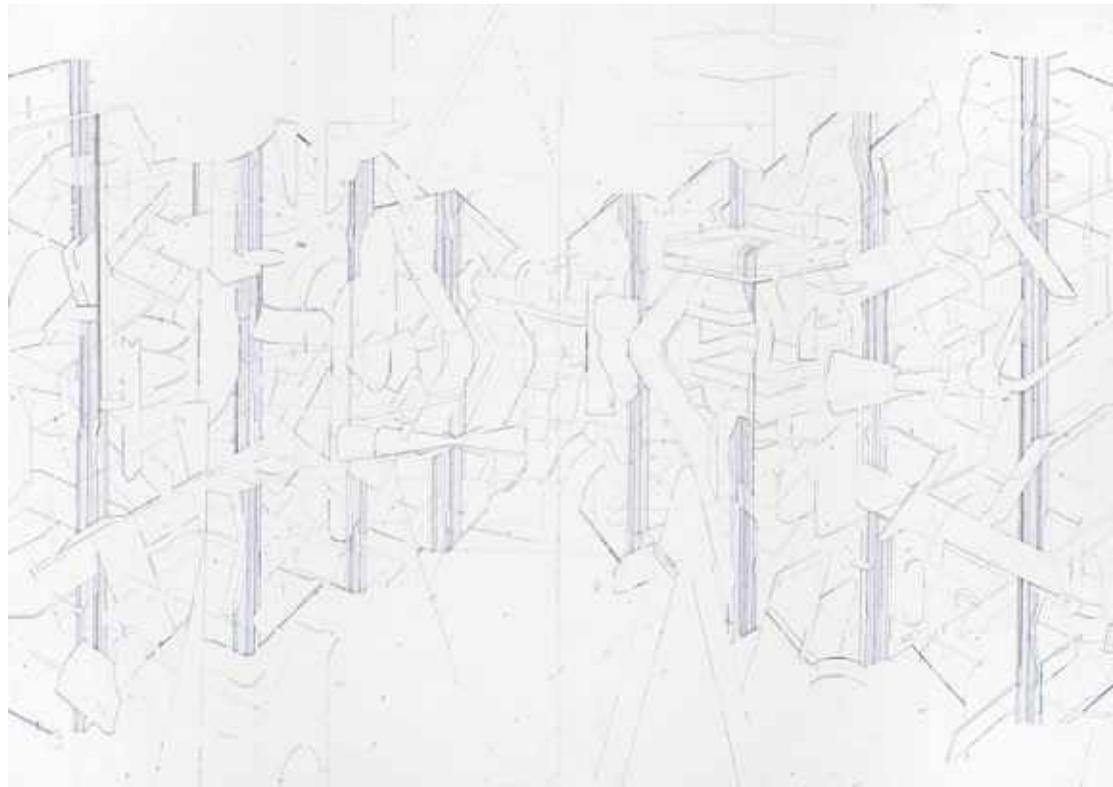
2017  
«TEMPLATES»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
CATHERINE  
PUTMAN,  
PARIS

«STRINGS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
DRAWING LAB  
PARIS

2015  
«WALK THE LINE  
– NEW PATHS  
IN DRAWING»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
HOLGER BROEKER,  
KUNSTMUSEUM  
WOLFSBURG



001



002



003

001

*BUG REPORT  
(CORPUS),  
2015*

fil de coton,  
fil de soie sur mur,  
vue de l'exposition  
du FID Prize 2015,  
Galerie Catherine  
Putman, Paris,  
courtesy de l'artiste  
et Galerie Catherine  
Putman, Paris  
© Keita Mori ADAGP  
© Tagma Hiroki

002

*BUG REPORT  
(CORPUS),  
2018*

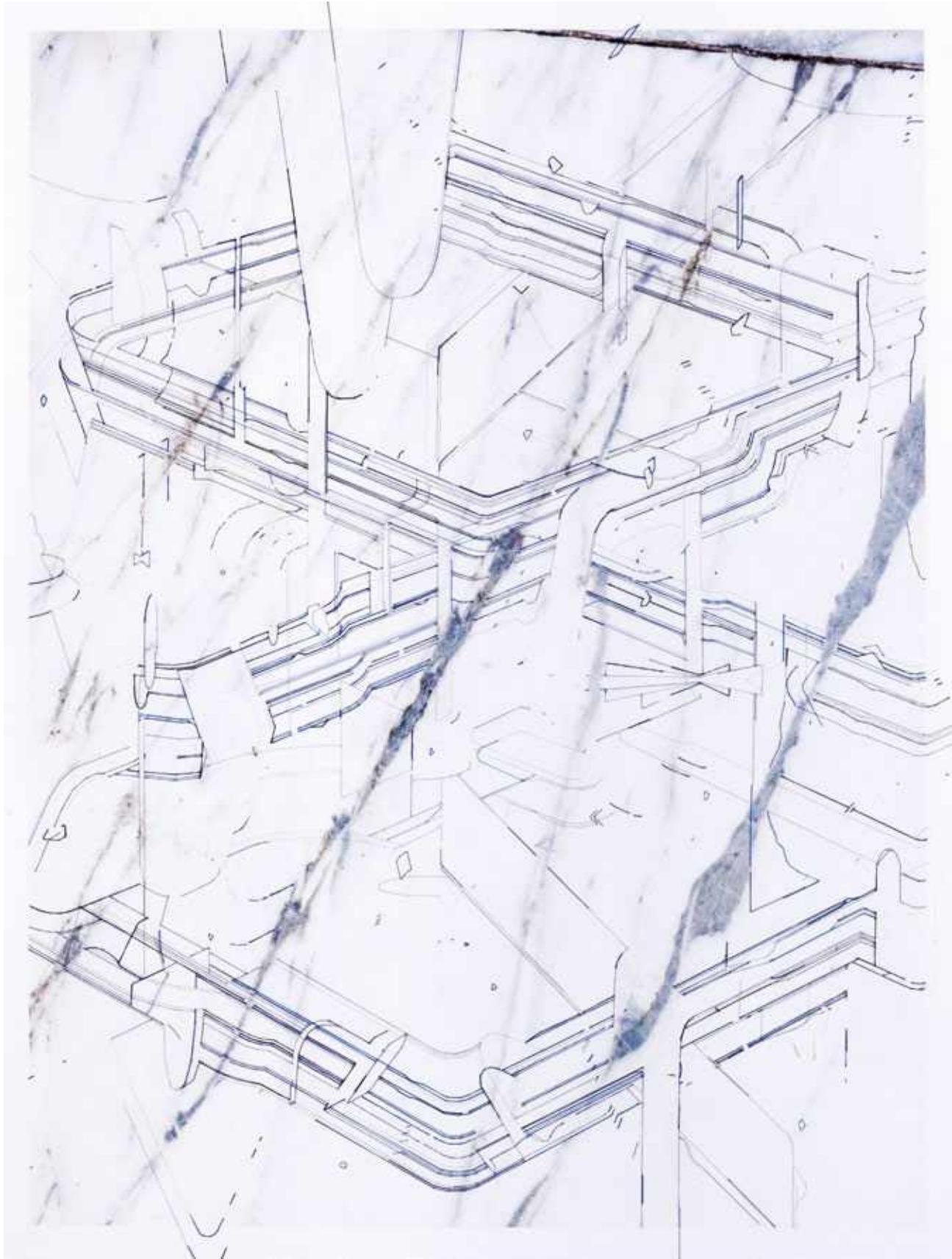
fil de coton, fil de soie,  
tissus. Caran d'Ache  
sur papier,  
107 x 150 cm,  
courtesy de l'artiste  
et Galerie Catherine  
Putman, Paris  
© Keita Mori ADAGP  
© Rebecca Fanuele

003

*BUG REPORT  
(FLUX),  
2017*

fil de coton,  
fil de soie, tissus,  
vue de l'exposition  
«Strings»,  
commissariat  
Gaël Charbau,  
Le Drawing Lab, Paris,  
courtesy de l'artiste  
et Galerie Catherine  
Putman, Paris  
© Keita Mori ADAGP

KEITA  
MORI



004



005

004

TEMPLATE,  
2017

fil de coton, fil de soie  
sur photographie,  
80 x 60 cm,  
courtesy de l'artiste  
et Galerie Catherine  
Putman, Paris  
© Keita Mori ADAGP  
© Tagma Hiroki

005

BUG REPORT  
(RITOURNELLE),  
2018

fil de coton, fil de soie,  
fil métallique sur mur,  
vue de l'exposition  
«(MO)TION»,  
Aomori Contemporary  
Art Centre,  
courtesy  
Aomori Contemporary  
Art Centre  
© Masanori Matsuda

KEITA  
MORI



A  
R  
M  
M  
A  
N  
D  
O  
R  
I  
N

NÉ  
EN 1984,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À BRUXELLES.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 337

J'ai cette envie constante de «toucher à tout» sans chercher à devenir spécialiste des techniques que j'emploie. Je ne me fixe pas sur une pratique ou un médium, en revanche les problématiques liées à l'industrialisation du tourisme et des loisirs, à la consommation des ressources naturelles, restent mon fil rouge. Ces sujets font évidemment ressortir des questions environnementales et interrogent le rapport entre *naturel* et *artificiel*.

L'apparition d'une véritable pratique d'atelier avec un temps de recherche plus long a développé une nouvelle dynamique de travail. J'ai eu l'opportunité ces cinq dernières années de pouvoir travailler de manière «totale» dans des *project spaces* à petites échelles tels que Tlön (Nevers), Stadio (Vevey), Silicone (Bordeaux). J'aime transformer intégralement un lieu afin de créer une mise en scène via la production de pièces qui s'intègrent et/ou répondent à un décor. Ce mode de fonctionnement permet de raconter une histoire, de placer le spectateur en immersion dans une fiction spatiale, de construire un récit par le choix des formes, des matériaux, des références faites à d'autres lieux, etc. L'économie de moyens relative à ces projets développe une certaine capacité à trouver des astuces et des artifices très simples, ce qui est très stimulant et fait écho à mon questionnement du faux-semblant.

Quant à ma pratique de la vidéo, elle s'affirme toujours et de plus en plus. Suite aux Révélation Emerige, j'ai réalisé *The Promised Lawn*: un diptyque vidéo produit en deux temps dans le cadre d'une première résidence au Texas (Fieldwork: Marfa) et d'une seconde sur le site naturel et archéologique de Bibracte. Un face-à-face entre deux «fictions documentaires» qui met en miroir les effets des mouvements migratoires (développement économique, épuisement des ressources) et l'étude d'un village gallo-romain construite à partir des outils d'observation et de représentation utilisés par les scientifiques. Mon dernier film *Les oiseaux* est composé d'images tournées ces deux dernières années lors de mes pérégrinations en France, en Belgique et en Grèce. Le montage offre à contempler une succession de lieux traversés à vol d'oiseau, de paysages et de territoires marqués de manière caractéristique par l'activité humaine.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
AURÉLIE FAURE

2019

« 4<sup>EME</sup> MUR »,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
MEMENTO,  
ESPACE  
DÉPARTEMENTAL  
D'ART  
CONTEMPORAIN,  
AUCH

2017

« DIORAMAS »,  
PROJET  
PANORAMA 14,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

2016

« LE GRAND  
THÉÂTRE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
SILICONE,  
ESPACE D'ART  
CONTEMPORAIN,  
BORDEAUX

2015

« THE PROMISED  
LAWN »,  
RÉSIDENCES  
À FIELDWORK:  
MARFA ET  
AU CENTRE  
ARCHÉOLOGIQUE  
EUROPÉEN  
DE BIBRACTE



On occupe un futur terrain vague.



Cet endroit qui avait grandi tranquillement, méthodiquement,

001



de. Fuite.



ent. Meditatio. oratio. cont

002

001

*THE PROMISED LAWN*, 2016

double vidéo HD, 16 min 40 sec, production École des beaux-arts Nantes Saint-Nazaire et Parc Saint Léger – Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux

002

*LES OISEAUX*, 2016

vidéo 4K, 10 min 34 sec, production DRAC Nouvelle-Aquitaine et Memento, Espace départemental d'art contemporain, Auch

ARMAND MORIN

2  
2  
2  
4  
2  
5



003



004



005

ARMAND  
MORIN

003

*(R)ECLUSES,*  
2019

camera obscura  
motorisée,  
toile tissée, étagères,  
bâche, branchages,  
éclairages LED,  
vue de l'exposition  
« 4<sup>ème</sup> Mur », 2019,  
Memento,  
Espace départemental  
d'art contemporain,  
Auch

004

*LE GRAND  
THÉÂTRE,*  
2012-2017

installation *in situ*,  
mur de ballons, bâche  
peinte, tissus imprimés,  
vidéos, sculptures,  
objets et accessoires  
divers,  
vue de l'exposition  
« Le Grand Théâtre »,  
Silicone, 2016,  
Bordeaux

005

*STARTUPNATION  
(LAUTO-  
ENTREPRENEUR),*  
2018

50 peintures aérosols,  
vue de l'exposition  
« Stuttering at night »,  
Greylight Projects,  
Bruxelles



R  
A  
P  
P  
H  
A  
Ë  
L  
L  
E

NÉE  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
AZY-SUR-MARNE.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 342

J'aime la notion de dualité qui souligne le temps qui passe, cette relation qui travaille la nature et la symbolique qu'y insère l'homme, la manière dont l'une peut prendre le pas sur l'autre. Je me concentre ainsi sur leurs formes de cohabitation; c'est d'abord l'histoire des lieux dans lesquels ils se confrontent qui m'intéresse, les rapports entre formes et couleurs à même de faire émerger une problématique autour de causes plus larges. Car au départ, la matière m'intéresse plus que le sujet.

Après avoir passé du temps à expérimenter la disparition à travers des portraits, en peinture et en photographie, je me suis dirigée vers le paysage pour y appliquer ce travail de l'effacement, de la mobilisation et de la disparition des souvenirs.

Dans ce travail en négatif, très marqué par la gravure, je peux occasionnellement ajouter de la matière (la feuille d'or) ou partir de dessins réalisés auparavant puis retravaillés, comme par exemple la série *Tetrameles nudiflora* présentée à Drawing Now en 2019.

En cela, j'entretiens un rapport de peintre dans ma manière d'appréhender les couleurs que je viens effacer sur les photographies, dans la mise en jeu d'ombres qui vont naître des reliquats du dessin par grattage, des reliefs qui détournent l'image initiale en y insérant mes propres souvenirs.

Parfois de manière inconsciente, à l'image du jardin du Musée Yvonne Jean-Haffen de Dinan que j'ai recouvert presque totalement de blanc dans la série *Jardin et architecture* après avoir manqué l'occasion de le photographier sous la neige, comme lors de ma première rencontre avec celui-ci. Pour autant, le passé ne s'efface pas, c'est plutôt le fait qu'il se transforme que je tente de révéler et, dans le même temps, mobiliser ma propre capacité à me souvenir dans le temps long de l'activité, pour souligner ou masquer un élément.

De la sorte, même en conservant sa mémoire, se recroisent en un lieu toutes les mémoires de celui-ci comme d'autres et, en reconstruisant un paysage, c'est la multitude des paysages que l'on a côtoyés que l'on reconstruit; comme un souvenir personnel qui rentre dans une mémoire collective, permettant ainsi à chacun de s'y retrouver, sans même y être allé.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
GUILLAUME BENOIT.

2019

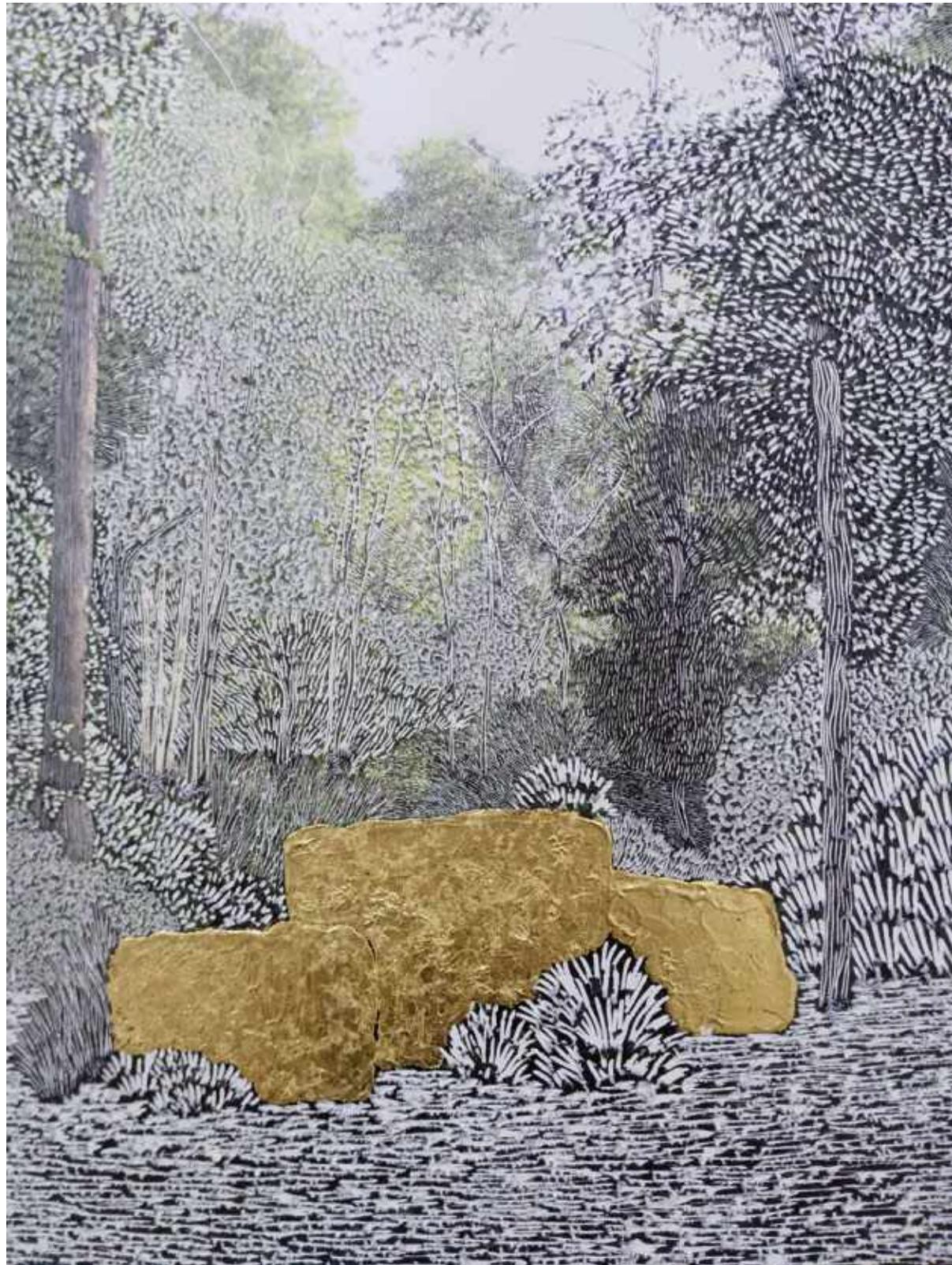
RÉSIDENCE,  
ATELIERS DU  
PLESSIX-MADEUC,  
DINAN,  
ET PRÉSENTATION  
DE DADINIA  
CONCÉNTRICA,  
MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS  
DE RENNES

«HOPEA  
ODORATA»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE PAPILLON,  
DRAWING NOW  
ART FAIR,  
PARIS

2017

«MARINUS  
ASIATICUS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE PAPILLON,  
PARIS

LAURÉATE  
DE LA 8<sup>E</sup> ÉDITION  
DU PRIX  
SCIENCES PO  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN,  
PARIS



001

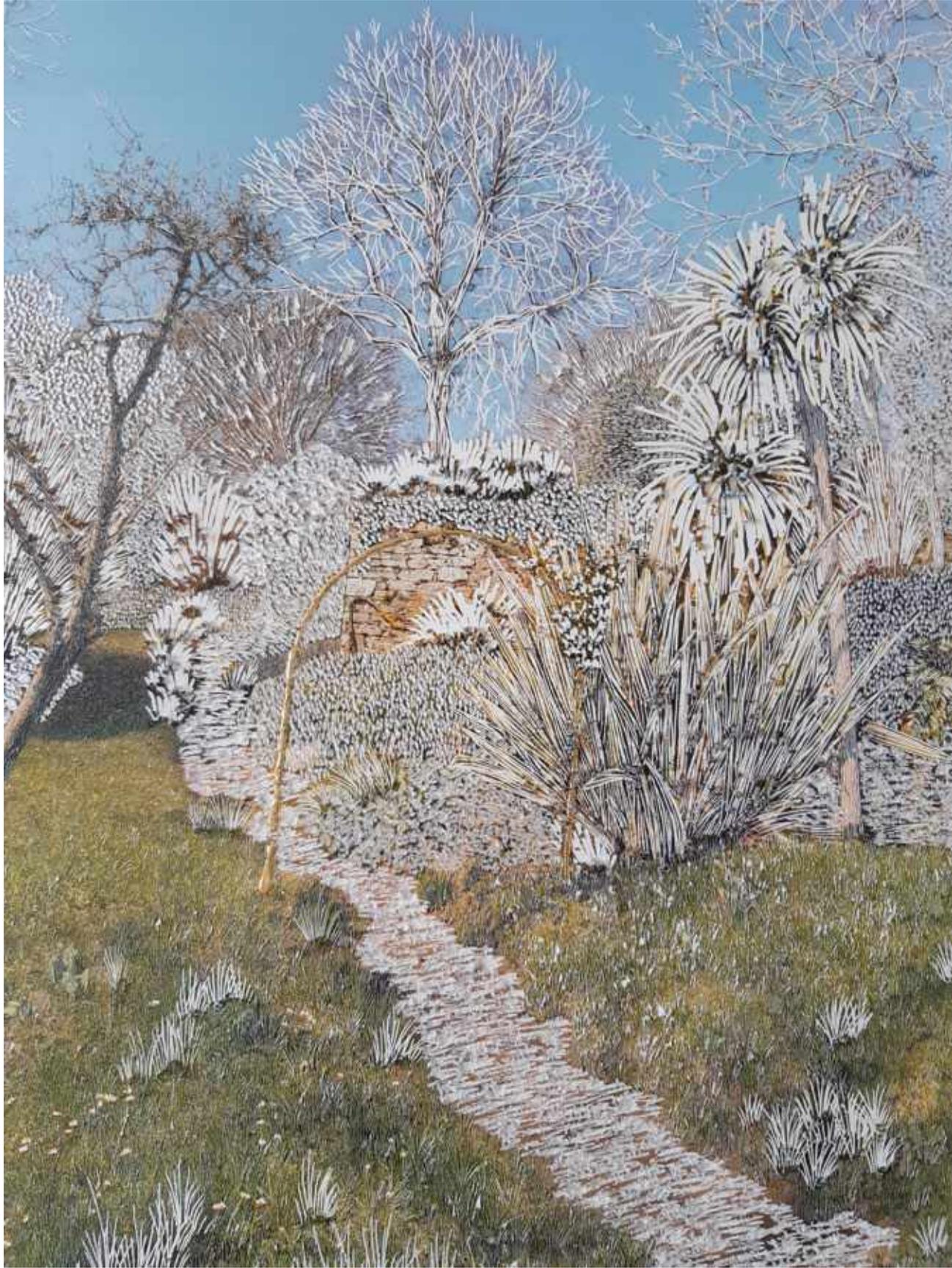
RAPHAËLLE  
PERIA



002

001  
*TETRA MELES  
NUDIFLORA#73,  
2019*  
grattage sur  
photographie  
rehaussée  
de feuille d'or,  
32 x 24 cm,  
collection privée

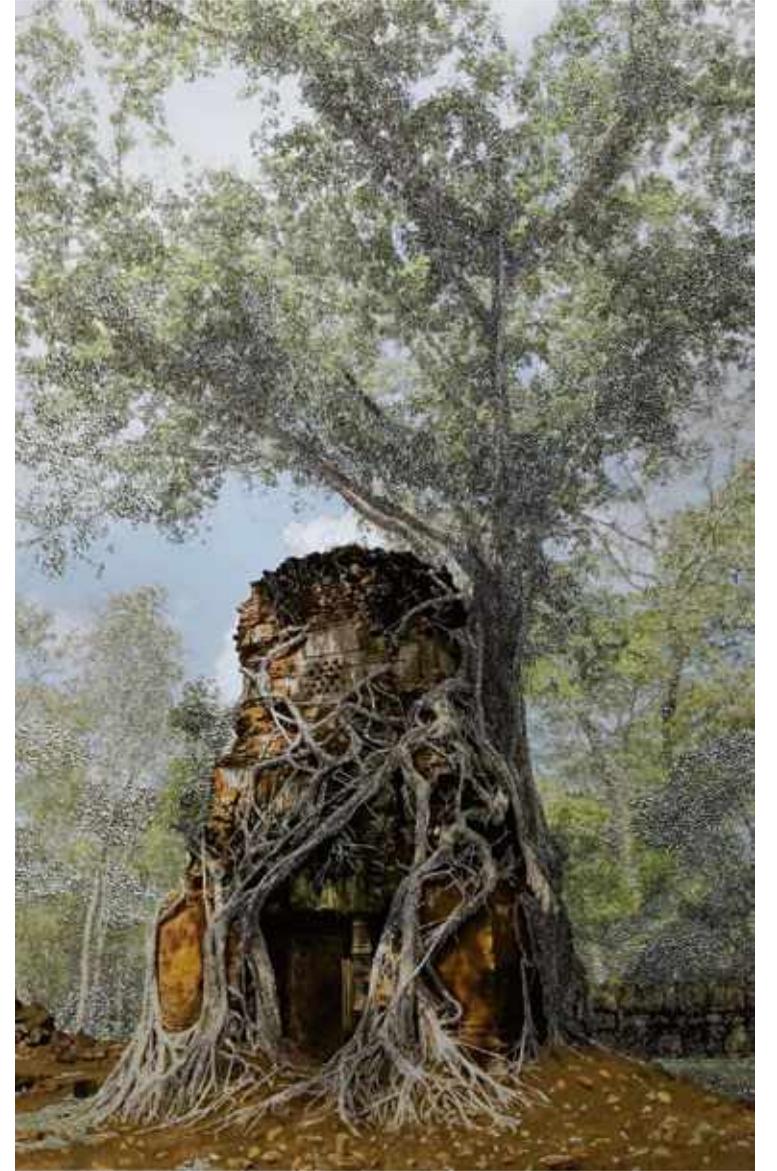
002  
*TETRA MELES  
NUDIFLORA#60,  
2019*  
encre de chine  
et grattage  
sur photographie,  
32 x 24 cm



003



004



005

RAPHAËLLE  
PERIA

003

JARDIN ET  
ARCHITECTURE,  
2019

grattage  
sur photographie  
rehaussée  
de feuille d'or,  
38 x 28 cm,  
collection privée

004

ÉPHÈSE,  
2017

grattage  
sur photographie  
rehaussée  
de feuille d'or,  
30 x 20 cm,  
collection privée

005

KOH KER,  
2019

encre et grattage  
sur photographie,  
116 x 74 cm,  
collection privée



L  
U  
P  
C  
I  
C  
A  
N  
D  
E  
E  
T

NÉE  
EN 1982,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À FONTAINEBLEAU.

EMPIRISTES,  
2015.

LAURÉATE

REPRÉSENTÉE PAR  
LA GALERIE  
GEORGES-PHILIPPE  
& NATHALIE VALLOIS,  
PARIS.

→ VOIR P. 342

Suite à une résidence dans les ateliers de maroquinerie de la Fondation d'entreprise Hermès, j'ai été sélectionnée pour la deuxième édition du Prix Emerige en 2015. Il s'agit d'un moment déterminant dans ma carrière puisque, lauréate de cette bourse, j'ai pu bénéficier pendant un an d'un atelier à la Cité des Arts et exposer à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois où je suis désormais représentée. Le fait d'intégrer une galerie a complètement modifié le paysage dans lequel j'évolue, en me permettant notamment d'être davantage identifiable auprès des collectionneurs et des amateurs d'art. Des invitations pour participer à des expositions dans des centres d'art et des musées s'en sont suivies, mon travail ayant depuis plusieurs années nettement gagné en visibilité et intégré des collections de fondations privées.

La Bourse Révélation Emerige m'a donc offert les conditions idéales pour me consacrer pleinement à mon travail et approfondir tout ce que j'avais laissé dans des tiroirs depuis des années. Je parle ici de mon projet de fiction au long cours, *Celui que je suis*, initié en 2004 et point de départ de l'ensemble de ma production, incluant des poèmes, des broderies, des dessins, des vidéos, des aquarelles mais aussi des objets et des sculptures. Hormis les grands paysages intérieurs nommés *Nexus* et les *Sceptres* conçus comme des outils-sculptures pour capturer des émotions, toutes les œuvres que j'ai réalisées depuis lors étaient déjà en germe avant Emerige. C'est par exemple le cas des *Emophones*, une série d'aquarelles sur papier qui illustrent des mots inventés pour mon poème *Dalle du Lad* (2012), conçus comme autant de tressages de sons et de sens. En mars dernier, j'ai été lauréate du Salon du dessin contemporain Drawing Now, ce qui me permettra d'avoir une exposition personnelle au Drawing Lab en février 2020. Je travaille également depuis plusieurs mois sur une nouvelle série de sculptures, nommée *Les Paroles*, qui consistent en des moulages de pattes d'animaux évoquant des mains de justice et le geste que l'on fait pour prêter serment, chacune d'entre elles exprimant un rapport au monde spécifique.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH IHLER-MEYER.

2019  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
GEORGES-  
PHILIPPE ET  
NATHALIE VALLOIS,  
DRAWING NOW  
ART FAIR,  
PARIS

«LADIES ONLY»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GEORGES-  
PHILIPPE ET  
NATHALIE VALLOIS,  
PARIS

«JUNGLE FEVER»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GEORGES-  
PHILIPPE ET  
NATHALIE VALLOIS,  
PARIS

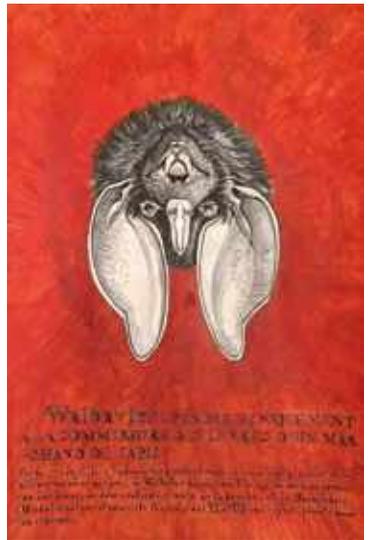
2018  
«FORMES  
D'HISTOIRES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
LES TANNERIES,  
AMILLY



001



002



003

LUCIE  
PICAÑDET

001

«EUCHEUX»,  
ÉMOPHONE N°3,  
POÈME SECONDE  
HAMPE-  
MITHRIDATE,  
RECUEIL  
DE TERRISSAGES  
- CELUI  
QUE JE SUIS,  
2018

mine de plomb,  
aquarelle et gouache  
sur papier,  
79 x 99 cm,  
courtesy Galerie  
Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois,  
Paris

002

LES ACOUSTICOTS  
DITS LES  
«TROIS GRAS»,  
AGENTS  
SAXIFRAGES 2,  
EMOPHONES  
- CELUI  
QUE JE SUIS,  
2019

acrylique sur toile,  
150 x 150 cm,  
courtesy Galerie  
Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois,  
Paris  
© André Morin

003

WALBLAVER,  
2016

aquarelle sur papier,  
67 x 44,5 cm,  
courtesy Galerie  
Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois,  
Paris

2  
3  
6  
3  
7



004



005

LUCIE  
PICANDET

004  
*LE TORD-NERF*,  
2018  
technique mixte,  
192×45×50 cm,  
collection privée,  
Paris  
© Aurélien Mole

005  
STORYBOARD  
*CELUI QUE JE SUIS*  
- PLANCHE 3,  
2017  
aquarelle sur papier,  
43×57 cm,  
courtesy Galerie  
Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois,  
Paris



B  
E  
N  
O  
Û  
T  
P  
Y  
P  
E

NÉ  
EN 1985,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 337

De manière générale, j'oriente mon attention et célèbre des existences infimes et précaires. J'observe des objets ou des événements *a priori* familiers et connus, et m'aperçois ensuite rapidement, en les regardant sous un angle insolite, qu'ils recèlent une part de mystère dans laquelle je m'engouffre. J'ai conçu notamment un *Socle pour une goutte d'eau* et une série de sculptures à partir de résidus de fonds de poches.

Actuellement, je termine une série de vidéos intitulée *Les ballets furtifs*, en collaboration avec l'équipe du physicien David Quéré. C'est une invitation à observer les formes énigmatiques de gouttes en mouvement et filmées à très haute vitesse en laboratoire. Cet intérêt que je porte à l'infime et au dérisoire, je l'ai forgé en réaction à une culture de la dissimulation, du spectaculaire et du monumental. Nos sociétés encouragent les sensations fortes. J'explore une autre voie et aspire à une économie de moyens. Mon engagement d'artiste s'appuie sur une revalorisation du temps. Notre attention est aujourd'hui en crise et je considère ma démarche comme une « vacuole », un espace-temps en retrait. J'aime susciter l'attention du spectateur sans l'instrumentaliser par la suite. Il ne s'agit pas d'une injonction à ralentir mais d'une invitation à redécouvrir nos perceptions aujourd'hui atrophiées. Mes préoccupations sont d'ordre aussi bien artistique que scientifique car mon travail repose sur une observation minutieuse de mon environnement immédiat dans l'idée de mettre en lumière les infimes changements d'état de la matière. Mon œuvre *Smartprint*, par exemple, rendait visibles les micro-organismes, bactéries et champignons présents à la surface de nos accessoires tactiles, tablettes et smartphones. Il s'agissait ici de pervertir cet imaginaire de « l'objet pur » que nous entretenons avec des outils technologiques que nous manipulons pourtant sans cesse.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2018  
« SLOWDOWN »,  
EXPOSITION  
PERFORMANCE,  
STUDIO 13-16,  
CENTRE  
POMPIDOU,  
PARIS

2016  
LAURÉAT  
DES « TALENTS  
CONTEMPORAINS »  
ET ACQUISITION  
DE L'INSTALLATION  
CHUTES LIBRES,  
FONDATION  
FRANÇOIS  
SCHNEIDER

2015  
FINALISTE  
DE LA 7<sup>e</sup> ÉDITION  
DU PRIX  
SCIENCES PO  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN,  
PARIS

SCULPTURES  
DE FONDS  
DE POCHE  
ET NUAGE,  
ACQUISITIONS,  
FONDATION  
ANTOINE  
DE GALBERT,  
PARIS



001



003



002

BENOÎT  
PYPE

001

CHUTES LIBRES,  
2015

installation, étain,  
2×2×1 cm  
© FFS – Raoul Ermel

002

BAGUE POUR UNE  
GOUTTE D'EAU,  
2018

cuivre  
superhydrophobe

003

BALLETS FURTIFS,  
2019

vidéo,  
12 min



B  
A  
R  
P  
T  
A  
B  
I  
C  
H  
O  
N  
I  
S  
T  
E  
N

NÉ  
EN 1987,  
EN FRANCE.  
  
VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 350

Lors des Révélation Emerige, j'étudiais encore au Fresnoy. Aujourd'hui, je travaille avec deux galeries – Paris Beijing et Binome, à Paris. Et la photographie me passionne toujours autant. Je m'intéresse de plus en plus au mouvement et à la prise de vue « classique », notamment au travers de ma toute dernière série *Manhattan drawings*, issue de mes déambulations dans les rues de New York que je photographie de nuit. Ces nouveaux tirages ressemblent à s'y méprendre à des dessins, et pourtant il s'agit de simples photographies réalisées avec mon 6x9, sans retouches ni post-production. Par ailleurs, je viens de terminer un travail autour des chemises nîmoises que porte mon père (*Les chemises de mon père*, 2019). Je tenais à ce clin d'œil car la série sera présentée au CACN de Nîmes, ville dont je suis originaire, en octobre. Il s'agira cette fois de tirages hybrides, à cheval entre techniques digitales et analogiques, évoquant aussi bien l'histoire textile du territoire que le mouvement Supports/Surfaces né dans la région ou l'*action painting*.

Les pièces que je produis sont tout autant attachées aux lieux que je traverse qu'aux techniques que j'utilise. En 2018, j'ai réalisé, dans le cadre de la résidence BMW, deux séries sur les balcons parisiens, toujours dans cette idée d'enchevêtrement entre argentique et numérique. La première partie des images était construite sur ordinateur et la seconde dans l'obscurité du labo photo. Des tirages issus, donc, de la confrontation entre deux temporalités, l'une de contrôle et de construction, l'autre de lâcher-prise et d'enregistrement d'un phénomène qui vient faire vibrer la composition. Ces clichés ont été présentés aux 49<sup>e</sup> Rencontres d'Arles et à Paris Photo 2018. J'ai aussi montré mon travail à l'international. En Chine, d'abord, au Lianzhou Museum of Photography. Puis en Inde, après une résidence à New Delhi, où j'ai récolté des centaines de végétaux, tissus ou bibelots scannés et archivés sur place afin de construire à partir de cette matériauthèque d'étranges arbres indiens. Ici, tout est faux et tout est vrai: une tentative de composer des constructions mentales à partir de motifs réels.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2019  
« À L'INTÉRIEUR  
CET ÉTÉ »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
PARIS-BEIJING,  
PARIS

2018  
« EN VILLE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
CLOÎTRE  
SAINT-TROPHIME,  
49<sup>e</sup> RENCONTRES  
D'ARLES

2017-2018  
« THERE  
SHOULD HAVE  
BEEN ROSES »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
LIANZHOU  
MUSEUM OF  
PHOTOGRAPHY

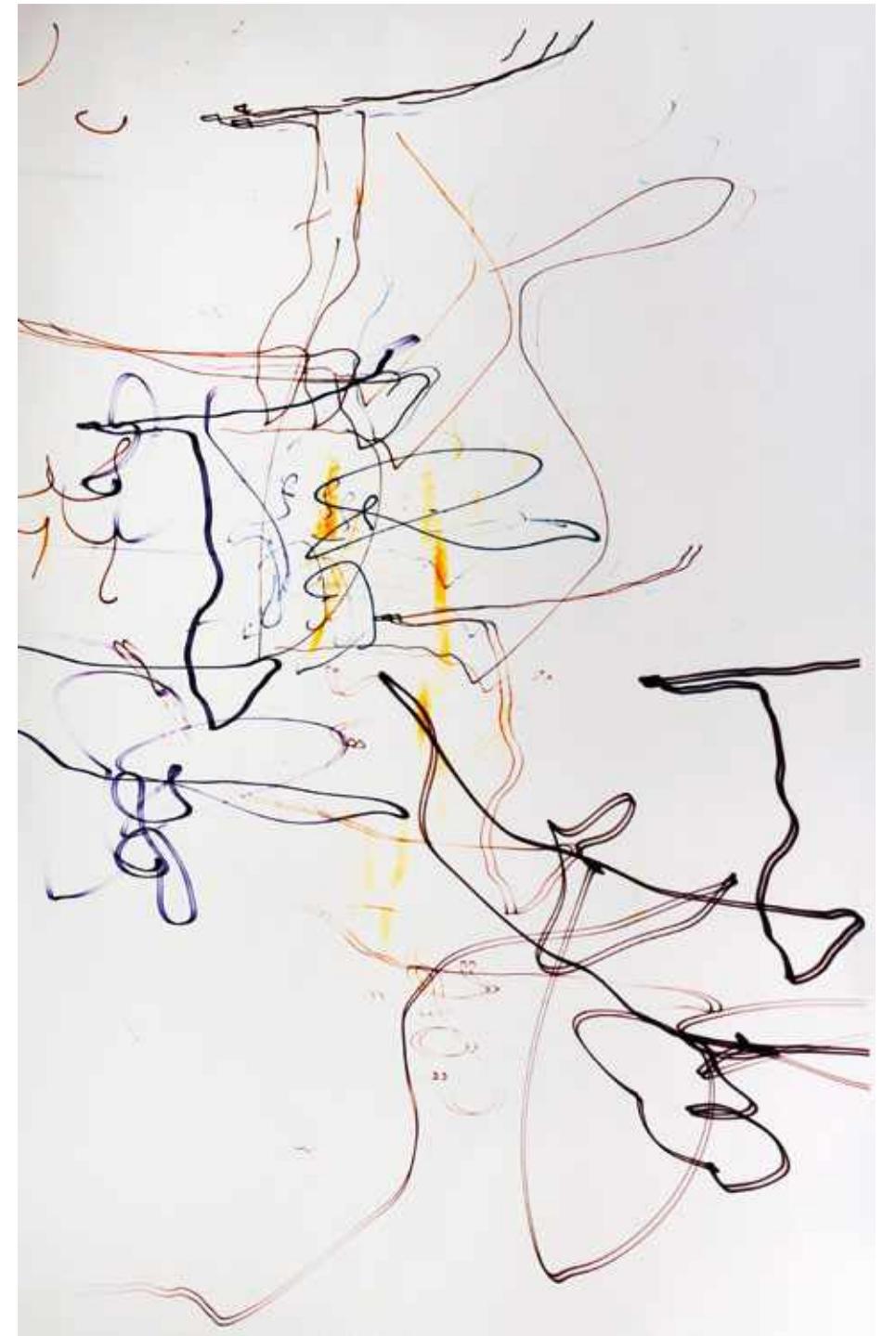
2017  
LAURÉAT  
DE LA RÉSIDENCE  
BMW 2017



001



002



003

001

LES CHEMISES  
DE MON PÈRE,  
2019

épreuve chromogène,  
unique,  
127×90 cm

002

LODHI GARDENS  
TREES,  
2019

impression jet d'encre,  
dimensions variables,  
éd. 3 + 2 EA

003

MANHATTAN  
DRAWINGS,  
2019

épreuve chromogène,  
197×127 cm,  
éd. 1+1 EA

BAPTISTE  
RABICHON



004



005



006

BAPTISTE  
RABICHON

004  
POLKA,  
2018

épreuve chromogène,  
190 × 127 cm,  
éd. 1 + 1 EA

005  
70 BOULEVARD  
SAINT-MARCEL,  
2017

épreuve chromogène,  
unique,  
240 × 127 cm,  
collection particulière

006  
RANELAGH,  
2017

épreuve chromogène,  
unique,  
127 × 90 cm,  
courtesy Lianzhou  
Museum of  
Photography



L  
O  
C  
R  
I  
A  
L  
S  
U  
I  
P  
R  
I  
E  
N  
S

NÉ  
EN 1981,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EMPIRISTES,  
2015.

-> VOIR P. 343

Ces quatre dernières années ont été riches en nouvelles expériences et m'ont permis d'expliquer mon rapport entre le lithique et le politique, entre les strates telluriques et les couches de l'Histoire. La ténacité d'un propos et la perpétuation d'une démarche me semblent être le ciment de la cohérence de mes recherches qui sont une somme graphique des possibles panoramas de la Terre et de mes péripéties, de ces paysages marqués éternellement par l'homme, qui nous renvoient à notre expérience de la vie autant qu'à la vanité et à la fugacité de celle-ci. Il existe une expression du sensible dans le lithique. À travers la série de tirages issus de minéraux et de roches, je persiste à chercher la poésie que ces pierres dégagent et dont témoignent certaines collections, notamment celles des «pierres de rêve» en Asie. Si j'explore ce procédé depuis une douzaine d'années, c'est pour son unicité.

En 2017, une évolution s'est manifestée avec l'apparition d'aplats noirs que je n'avais encore jamais utilisés. Ceci est à lire en écho avec une autre de mes problématiques récurrentes qui est celle de la représentation et de son appropriation, et de son interprétation selon le moment où elle est observée. Ces notions se retrouvent tout particulièrement dans *Après la Nuit*, une vidéo réalisée à partir d'un ensemble de peintures néolithiques – récemment découvertes en Somalie et en Ouganda et datant de plus de quatre mille ans – dont certaines restent encore très mystérieuses quant à leur origine et leur sens.

Ce dernier film est une ode à la contemplation de lieux abiotiques dont *Voyage en Chine* (2016) fut les prémices: une fiction pure créée à partir d'images «volées» sur Internet, qui pose la question de l'appropriation, tout comme avec la série de cartes postales que je développe depuis 2017. L'image est le support d'une pensée que l'œuvre permet de sauvegarder. Cette idée me pousse à filmer des «objets» archéologiques voués à disparaître et qu'il m'importe de préserver: l'image volée devient l'image donnée. On peut alors faire le pont avec les X-Ray, un projet inspiré de cette technique soviétique où la musique interdite était gravée sur des radiographies médicales et vendues sous le manteau.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
AURÉLIE FAURE.

2019

LAURÉAT 2017  
DU PRIX SAM  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE  
« AU BORD  
DE LA ROUTE  
DE WAKALIGA »,  
COMMISSARIAT  
ADÉLAÏDE BLANC,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

« PAR LA FENÊTRE  
BRISÉE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
AURÉLIE FAURE,  
GALERIE ÉRIC  
MOUCHET,  
PARIS

« AU PIED  
DU GOUFFRE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
AURÉLIE FAURE,  
GALERIE  
DOHYANG LEE,  
PARIS

2018

« POJMITI  
NEVIDLJIVO  
(APPREHENDING  
THE INVISIBLE) »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
HESTIA ART  
RESIDENCY  
& EXHIBITION  
BUREAU,  
BELGRADE



001

LOUIS-CYPRIEN  
RIALS

001  
RASHOMON,  
(AFFICHE  
JAPONAISE –  
COUPLE),  
2019

peinture sur olubugo,  
150 x 100 cm,  
éd. 3 + 1 EA  
© Yasuyoshi Chiba

002

002

MOGADISCIO,  
2019

porte cartes postales  
vexillologique  
sur la possibilité  
d'identité et  
de représentation  
dans une zone  
de guerre sunnite,  
190 x 70 cm,  
courtesy  
galerie Eric Mouchet  
© Rebecca Fanuele



2  
5  
2  
5  
3



003



006



004 & 005

LOUIS-CYPRIEN  
RIALS

003

*AND THEN,  
THERE WERE NONE  
(RWANDA),  
2019*

impression  
pigmentaire sur papier  
coton,  
45 x 60 cm,  
éd. 3 + 2 EA

004 & 005

*UNTITLED,  
2019*

radiographies  
gravées de la musique  
de la vidéo Polygon  
et d'une performance  
stochastique révélée  
avec Romain Poirier  
en 2018 à Hestia  
Art Residency  
& Exhibitions Bureau,  
Belgrade  
© Thomas Pico

006

*VOYAGE  
AU DANAKIL,  
2019*

tirage pigmentaire  
sur papier Hahnemühle  
308g,  
Dibond contrecollé  
sur aluminium,  
90 x 110 cm,  
pièce unique + 1 EA,  
courtesy Galerie  
Dohyang Lee  
© Aurélien Mole



C  
L  
É  
M  
R  
I  
C  
H  
E  
M  
E  
N  
T

NÉ  
EN 1986,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À SAINT-NAZAIRE.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 343

Dans la continuité d'un solo show au Palais de Tokyo en 2015, j'ai participé la même année à la Bourse Révélation Emerige, expériences auxquelles ont succédé des invitations pour des expositions personnelles et collectives. Néanmoins, s'en est suivie une période de remise en question lors de laquelle je me suis demandé quelle pratique artistique développer pour ne plus m'inscrire uniquement dans les lieux dédiés à l'art contemporain, et m'adresser à un public diversifié. J'ai d'abord imaginé revenir au dessin, qui correspond à ma formation initiale, et me tourner vers l'édition dans une logique de diffusion, mais j'ai vite réalisé que c'était la matière, la sculpture et donc les arts plastiques qui m'animaient le plus. Cette réflexion a donné lieu à ma série de faïences intitulée *Fouilles* (2017), consistant en des plaques de céramique sur lesquelles j'ai dessiné des paysages où se rencontrent mondes humain et naturel. En parallèle, renouant ainsi avec la pratique de la sculpture qui m'a fait connaître, je me suis dirigé vers des installations dans l'espace public, qui présentent l'intérêt d'être vues par tout type de public.

C'est ainsi que, parmi d'autres projets, j'ai réalisé un bas-relief de béton et de pigments représentant une scène aquatique (*Limon*, 2017), placée près du lac de Saint-Point, à l'occasion de la deuxième Quadriennale d'art contemporain en plein air de Malbuisson. Dans le même esprit, pour la 6<sup>e</sup> édition de « Bien Urbain, Parcours artistiques dans l'espace public » à Besançon, j'ai construit un aqueduc miniature déversant ses eaux sur une cité au point de la démolir (*Aquaeductus*, 2016). Actuellement, je travaille sur une pièce en extérieur pour le Domaine départemental de Chamarande, dans le cadre d'une programmation réunissant plusieurs centres d'art d'Île-de-France. Intitulée « Exoplanète Terre » et courant tout au long de l'année 2019, cette programmation aborde des enjeux écologiques en imaginant la Terre comme une planète à (re)découvrir. Ma pièce consistera en un ensemble de châteaux de sable que des personnages, à échelle 1, s'affaireront pour certains à construire et pour d'autres à déconstruire.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH IHLER-MEYER.

2019

EXOPLANÈTE  
TERRE :  
CONSTELLATION  
D'ÉVÉNEMENTS  
ARTS &  
SCIENCES EN  
ÎLE-DE-FRANCE,  
CRÉATION  
D'UNE ŒUVRE  
EN EXTÉRIEUR,  
DOMAINE  
DÉPARTEMENTAL  
DE CHAMARANDE,  
ESSONNE

2018

FINALISTE  
DU PRIX COAL,  
MUSÉE DE  
LA CHASSE  
ET DE LA NATURE,  
PARIS

2017

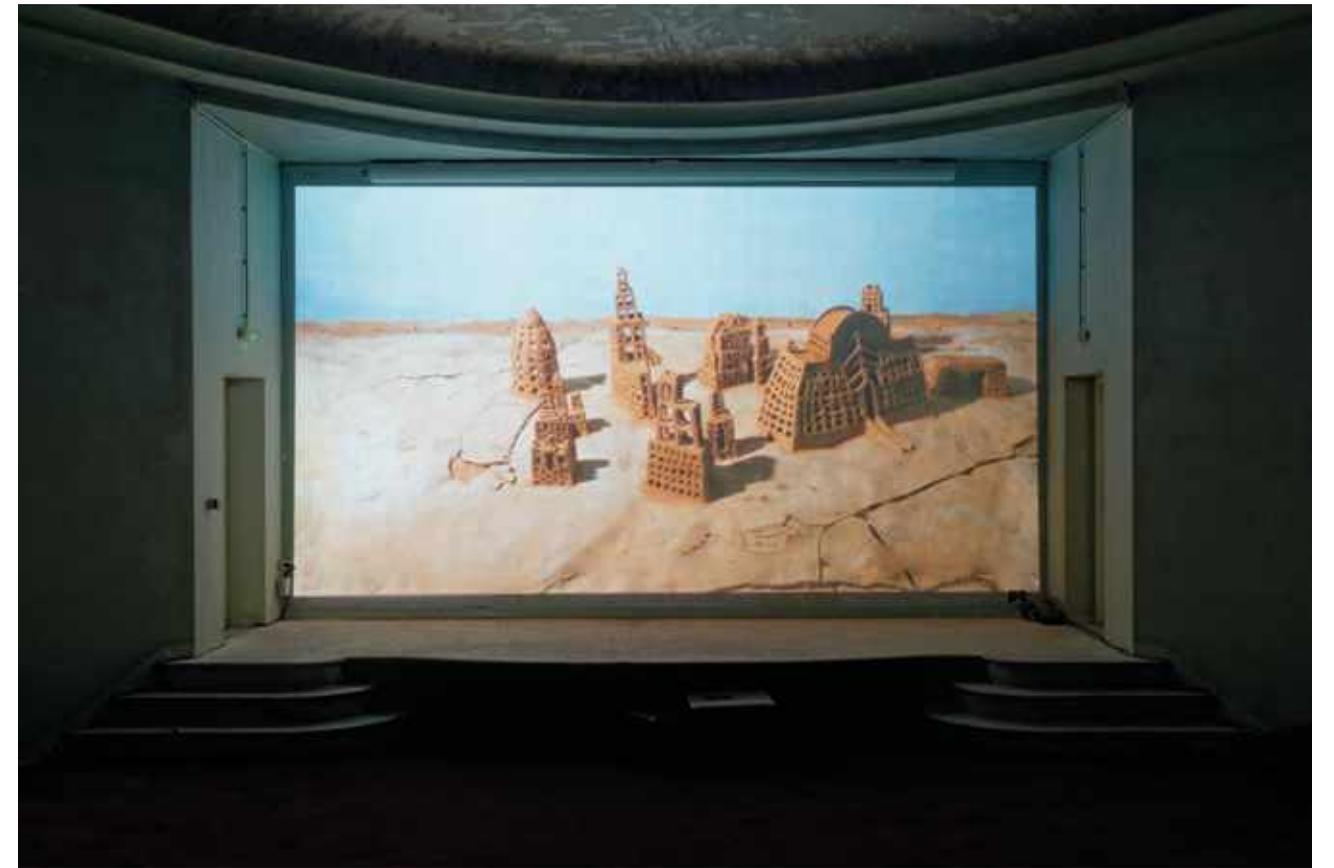
« TERRE |  
AVENTURE N°2  
AVEC CLÉMENT  
RICHEM  
ET LE SRA  
GRAND EST »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
MARTINE SADION,  
MUSÉE DE L'IMAGE,  
ÉPINAL

2016

« PETRA »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
DU GRANIT,  
SCÈNE NATIONALE  
DE BELFORT



001



003



002

CLÉMENT  
RICHEM

001  
*POUSSIÈRE,*  
2013-2015  
céramique, argile,  
300 x 150 x 35 cm  
© Aurélien Mole

002  
*AQUAEDUCTUS,*  
2016  
béton, colle, peinture,  
dimensions variables  
© Elisa Murcia Artengo

003  
*LES CHÂTEAUX  
DE SABLE,*  
2013  
vidéo,  
4 min 36 sec  
© Aurélien Mole



V  
I  
R  
O  
U  
B  
A  
U  
D  
V  
I  
E  
N  
D

NÉ  
EN 1986,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À BRUXELLES.

VOYAGEURS,  
2014.

LAURÉAT

REPRÉSENTÉ PAR  
LA GALERIE  
IN SITU – FABIENNE LECLERC,  
PARIS.

→ VOIR P. 338

Ma démarche tend à reprogrammer des objets en les détournant de leur fonction initiale. Plus que le désir de faire dérailler les rouages de nos sociétés optimisées ou de véhiculer un propos politique, je souhaite pousser à l'extrême la logique de transformation et d'hybridation contenue dans chaque objet manufacturé et matériau brut. *Dé-normer les normes* revient par conséquent à s'émanciper des attentes et du regard convenu que nous portons sur les choses. J'aime repenser les plans et les méthodes de ces objets afin d'extraire ce que j'appelle des « effets secondaires », c'est-à-dire des indéterminations programmées en marge du processus de bifurcation primaire que j'effectue par restructuration ou alliage dans l'atelier. Il s'agit de mettre à jour des facultés ou prédispositions latentes dans l'objet, mais tapies ou rendues invisibles par l'usage. Parce que notre entendement a un besoin irrépensible de sens et de cohérence, il ne peut s'empêcher d'établir des ponts ou des corrélations avec ce qu'il connaît. Qu'une imprimante jet d'encre mue dans une spirale infinie semble animée de personnification et inspire une danse macabre ou un *burn* ne dépend en réalité que de notre propension à rationaliser ou à se rassurer en inventant des fictions à partir des données brutes de notre environnement physique.

Pour réinterpréter le monde qui m'entoure et susciter ces pas de côté, je me dois de comprendre ce qui est en jeu derrière les formes ou les ergonomies *designées* par les industriels. J'ai souvent l'impression de disséquer les objets, d'opérer des systèmes ou d'autopsier des pannes. Une fois leurs potentiels révélés et appropriés, ils constituent un univers de matériaux redevenus « bruts » que je peux travailler sans appréhension. Bien que les sculptures que je présente soient des recherches stabilisées, elles n'en procèdent pas moins d'expérimentations qui n'occulent rien de la façon dont elles sont assemblées. Je ne souhaite pas en cela injecter une énigme de plus pour le regardeur en fabriquant une « enveloppe » autour d'un système, dans la mesure où ce dernier est à voir et à apprécier autant que les effets qu'il produit. Sans doute dans ce travail, rien n'est dissimulé car la magie, s'il y a, est ailleurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019  
«UNIVERS  
ENCAPSULÉS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
LE CREUX  
DE L'ENFER,  
THIERS

2018  
«LIVRO DO  
DESASSOSSEGO»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GYEONGNAM  
ART MUSEUM,  
CHANGWON

2016  
«SOUS LA LUNE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ICAS,  
HORS LES MURS |  
PALAIS DE TOKYO,  
SINGAPOUR

«CEUVRES  
IN SITU /  
ANÉMOCHORIES»,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS



001



002

001

FLUX D'AIRS,  
FOUR CENTRIFUGE,  
SABLEUSE,  
ATMOSPHÈRE  
PROTÉGÉE,  
COURANTS  
ÉLECTRIQUES,  
SUCRE CRISTAL,  
2017

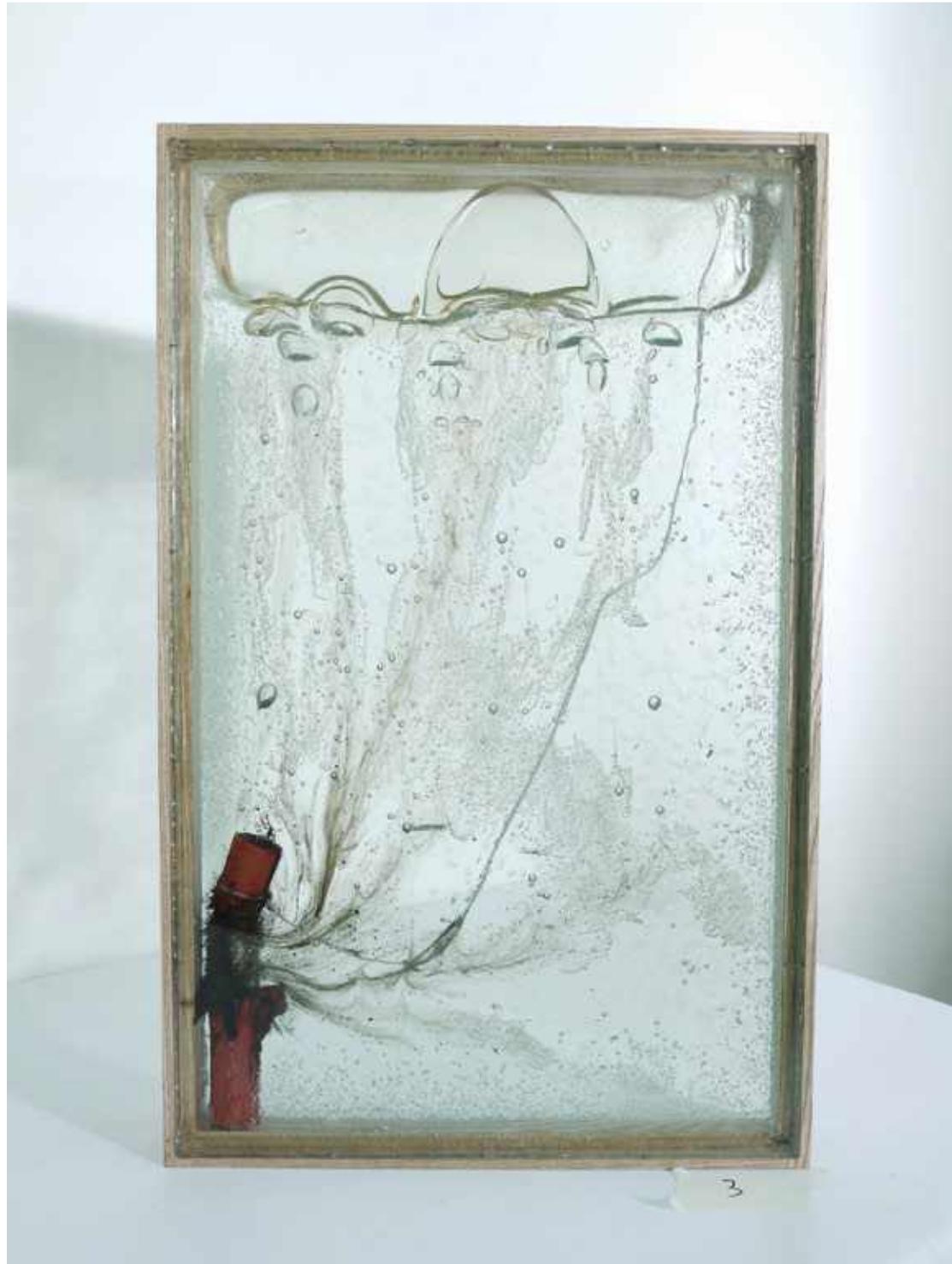
techniques mixtes,  
dimensions variables,  
vue de l'exposition  
« Les Faits du hasard »,  
CENTQUATRE-PARIS,  
courtesy galerie In Situ  
- fabienne leclerc

002

QUATRE FILINS,  
FREINS, MOTEURS,  
POLYANE,  
QUARANTE-HUIT  
VOLTS,  
2016

dimensions variables,  
techniques mixtes,  
courtesy galerie In Situ  
- fabienne leclerc

VIVIEN  
ROUBAUD



003



004



005

003

GEL DE PÉTROLE  
DÉGAZÉ,  
VERRE FEUILLETÉ,  
COMBUSTION  
INCOMPLÈTE,  
FEUX D'ARTIFICE,  
FRÈNE T=65,  
2016

technique mixte,  
65x40 cm,  
courtesy galerie In Situ  
- fabienne leclerc

004

CONCRÉTION  
CALCAIRE,  
L'AÏTON,  
POMPE  
PÉRISTALTIQUE,  
EAU,  
2018

technique mixte,  
110x14 cm,  
courtesy galerie In Situ  
- fabienne leclerc

005

CONCRÉTION  
CALCAIRE,  
ACIER,  
POMPE À PISTON,  
EAU,  
2018

technique mixte,  
135x18 cm,  
courtesy galerie In Situ  
- fabienne leclerc

VIVIEN  
ROUBAUD



K  
E  
R  
O  
U  
L  
L  
A  
R  
D

NÉ  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS ET  
BORDEAUX.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 343

Je suis fasciné par la poésie des choses détruites et reléguées dans les marges. Ma pratique part souvent d'un jeu de regard et d'une lecture des paysages que je traverse. J'y déambule dans l'attente d'une surprise incarnée par des matériaux dotés d'une charge singulière. Bidons, pierres, métal martelé... Je n'ai pas de liens affectifs avec les objets que je choisis. C'est pourquoi je ne les arrache plus à leur contexte mais les reproduis ou les achète pour les agencer ensuite ou les transformer légèrement. Les matériaux qui composent mes sculptures sont souvent violentés par la main de l'homme ou polis par le temps. Il s'agit de changer leur état, de les dé-contextualiser et de transcender leur condition afin de leur donner une signification nouvelle échappant à leur statut de ruines ou d'«objets martyrs». Ce que je cherche, c'est un saut, un moment de dépassement. C'est une façon de briser leur assignation, de ne pas figer leur identité. Il faut apprendre à sortir du fétichisme de l'objet, lié à une fascination pour «l'origine» et développer une poétique de l'objet flottant et sans racines. C'est peut-être parce que certaines de mes origines ont tendance à conditionner la réception de mon travail que je m'intéresse au contexte d'exposition car il oriente la réception des objets. Ma pratique consiste justement à reconfigurer ces cadres de lecture, à les ouvrir le plus possible et à faire circuler les systèmes de signification. C'est dans cette mesure que j'aime les vitrines vides, les musées en faillite, les faussaires, et que les murs me touchent plus que ce qu'ils abritent. Je veux court-circuiter tout processus de lecture linéaire. Je pars donc souvent du format d'une œuvre et de l'espace d'exposition pour la concevoir. Les objets prennent seulement sens dans leur relation à l'espace et aux spectateurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2020

LAURÉAT 2018  
DU PRIX SAM  
POUR L'ART  
CONTEMPORAIN  
ET EXPOSITION  
PERSONNELLE  
«SA PLACE  
EST DANS  
UN MUSÉE»,  
PALAIS DE TOKYO,  
PARIS

2019

«IL EST  
UNE FOIS DANS  
L'OUËST»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
FRAC  
NOUVELLE-  
AQUITAINE MÉCA,  
BORDEAUX

2017

«COLLISION»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
THE CHIMNEY  
GALLERY,  
NEW YORK CITY

«AUTOUR  
DU NOUVEAU  
RÉALISME,  
LES DADAS  
DES DANIEL»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
LES ABATTOIRS,  
FRAC  
MIDI-PYRÉNÉES,  
TOULOUSE



001



002

KEVIN  
ROUILLARD

001  
EXTRAIT  
(TÔLE, CHOC)  
CONTRE-ATTAQUE,  
2017

dimensions variables,  
vue de l'exposition  
«Extrait (tôle, choc)  
Contre-Attaque»,  
Galerie  
Thomas Bernard  
– Cortex Athletico,  
avec le soutien du  
CNAP et la Fondation  
d'entreprise Ricard,  
courtesy Galerie  
Thomas Bernard  
– Cortex Athletico,  
Paris

002  
EXTRAIT  
(TÔLE, CHOC)  
CONTRE-ATTAQUE  
FRAGMENT 1-40,  
2016

bidons, acier,  
900 × 850 cm,  
vue de l'exposition  
«Le Nouveau Monde  
industriel»,  
Galleria Continua,  
Les Moulins,  
courtesy Galerie  
Thomas Bernard  
– Cortex Athletico  
et Galleria Continua,  
San Gimignano /  
Pékin / Les Moulins /  
La Havane  
© Oak Taylor-Smith



003

003  
EXTRAIT  
(TÔLE, CHOC)  
EN TOUT ÉTAT  
DE CAUSE,  
2017

bidons, acier,  
258 × 183 cm,  
vue de l'exposition  
«Collision»,  
The Chimney,  
New York City



004



005



006

KEVIN ROUILLARD

004  
SANS TITRE,  
2018  
bidons, acier,  
60 x 25 cm,  
courtesy Galerie  
Thomas Bernard  
- Cortex Athletico,  
Paris

005  
FRAGMENT 6,  
2018  
bronze,  
15 x 25 x 15 cm,  
courtesy  
Galerie Thomas  
Bernard  
- Cortex Athletico,  
Paris

006  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« EXTRAIT  
(TOLE, CHOC)  
BARRICADE »,  
2017  
L'assaut  
de la menuiserie,  
Saint-Etienne,  
courtesy Galerie  
Thomas Bernard  
- Cortex Athletico,  
Paris



L  
I  
S  
A  
N  
D  
A  
N  
C  
H  
E  
Z

NÉE  
EN 1983,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À MARSEILLE.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

LAURÉATE

REPRÉSENTÉE PAR  
LA GALERIE  
CLAUDINE ET  
MARION PAPILLON,  
PARIS.

→ VOIR P. 359

Suite aux Révélations Emerige 2017, j'ai préparé sur la même période deux expositions personnelles à la galerie Papillon (Paris) et à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne. Cette concomitance a été salvatrice: développer la dimension performative de ma pratique au centre d'art m'a sans doute évité de surcharger d'intentionnalités mon solo show en galerie, très important pour moi.

À la galerie Papillon (sept. 2018), j'ai montré des sculptures plus ténues, nées de formules directes et unitaires comme *Les Sourdines*, collaboration avec Baptiste Croze: un ensemble d'objets et matériaux dont les creux sont remplis à l'enduit de lissage puis poncés, afin de modéliser leurs volumes réels. J'ai pris confiance dans le fait que certaines pièces peuvent ne pas tout contenir sans en dire moins.

À l'IAC de Villeurbanne (juin-sept. 2018), j'ai présenté une nouvelle occurrence de *L'autre*, deux espaces jumeaux marqués par les traces de fabrication d'une colonne. Pour réaliser *L'autre*, je m'étais filmée en train de réaliser la première colonne, avant de projeter la vidéo au sol pour habiter ma propre image et répéter l'action, geste par geste. À l'IAC, j'ai mis l'accent sur le processus en agençant six répliques d'une partition de gestes (*Ondulé, latex, vert, rouille*). J'ai superposé les cadres de projection, arrêtant parfois l'action avant son terme. Ici, la complexité ne se pose pas dans les strates de l'objet mais dans les temps superposés de l'occupation d'un espace, son montage spatio-temporel, le rapport entre le corps et les matériaux et son potentiel d'aléatoire. Cela m'amène à envisager une autre version, performée en live par des interprètes, autour des questions de simultanés et de délais que pose ce travail.

Enfin, la collaboration est de plus en plus importante dans ma pratique qui, même dans mon rapport avec la matière, questionne la paternité du geste. J'ai exposé avec la vidéaste Sarah Forrest au 3 bis F à Aix-en-Provence (janv.-mars 2018) ou avec Flora Moscovici à la Villa Arson à Nice (fév.-mai 2019). Mon prochain solo show, à l'automne 2019 au Palais de Tokyo (Prix des Amis du Palais de Tokyo), invitera d'autres artistes, peintres ou sculpteurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2019

«DÉROBÉES»,  
EN COLLABORATION  
AVEC FLORA  
MOSCOVICI,  
COMMISSARIAT  
ÉRIC MANGION,  
VILLA ARSON,  
NICE

«FUTUR,  
ANCIEN, FUGITIF  
- UNE SCÈNE  
FRANÇAISE»,  
PRIX DÉCOUVERTE  
DES AMIS DU  
PALAIS DE TOKYO,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
FRANCK BALLAND,  
DARIA  
DE BEAUVAIS,  
ADELAÏDE BLANC  
ET CLAIRE  
MOULÈNE,  
PARIS

2018

«LES ÉCARTS  
SERRÉS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
PAPILLON,  
PARIS

«OTIUM #3»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
NATHALIE  
ERGINO, IAC -  
INSTITUT D'ART  
CONTEMPORAIN -  
VILLEURBANNE/  
RHÔNE-ALPES



001



002

001

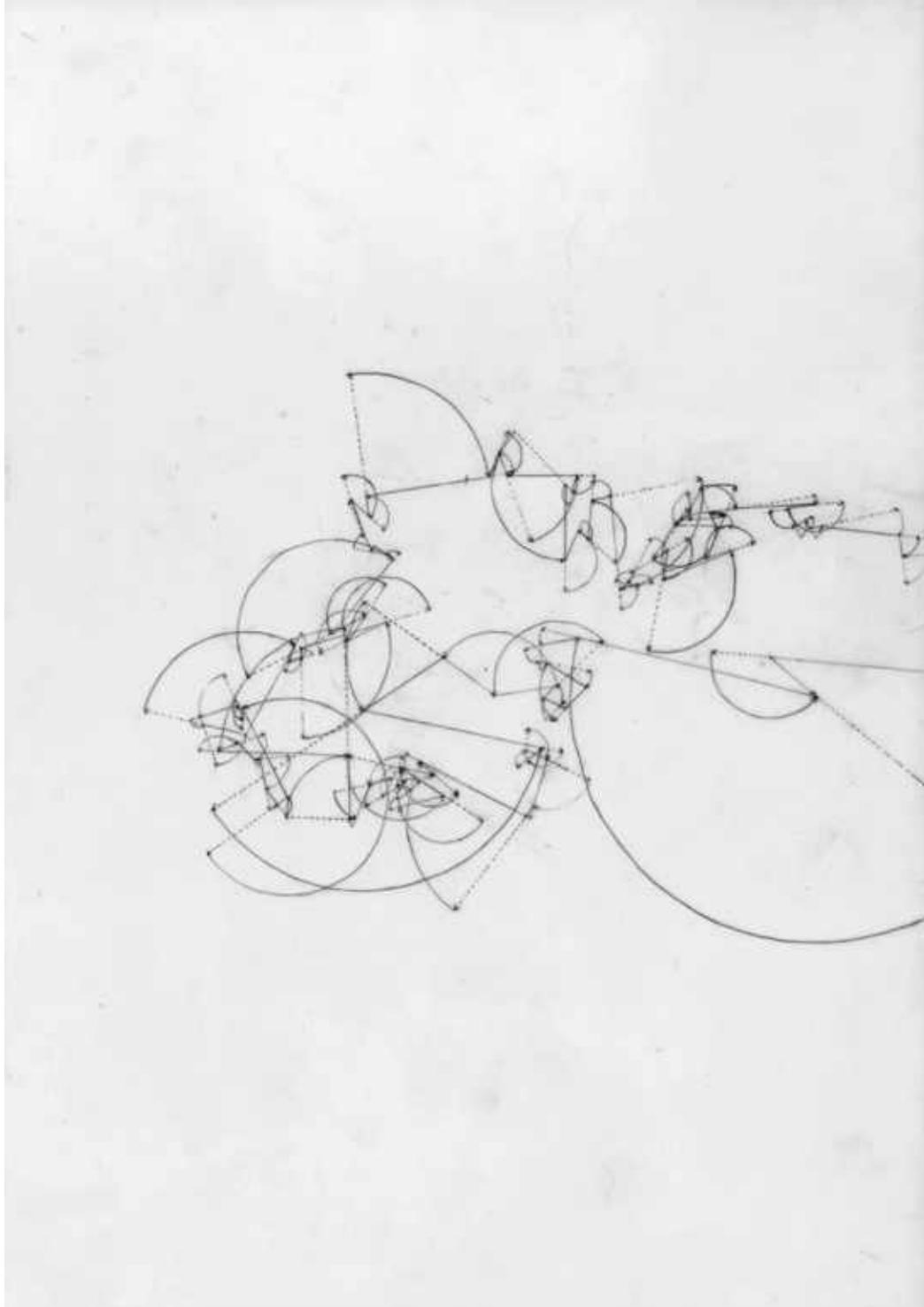
L'AUTRE (DÉTAIL),  
2017-2019

techniques mixtes,  
dimensions variables,  
vue de l'exposition  
«Otium#3»,  
IAC – Institut d'art  
contemporain  
– Villeurbanne/  
Rhône-Alpes,  
courtesy  
Galerie Papillon,  
Paris  
© Blaise Adilon

002

LA DÉTENTE II,  
2019

bâche, argile, corde,  
barre métal, poulies,  
crochet,  
1700 x 330 cm,  
vue de l'exposition  
«Dérobées»,  
galerie carrée,  
Villa Arson,  
Nice,  
en collaboration  
avec Flora Moscovici,  
courtesy  
Galerie Papillon,  
Paris  
© François Fernandez



003



004



005

LINDA  
SANCHEZ

003

DESSIN H3  
DE LA SÉRIE  
14628.JPG,  
2012

crayons sur  
papier calque,  
29,7×21 cm,  
courtesy  
Galerie Papillon,  
Paris

004 & 005

LES SOURDINES,  
2018

objets divers,  
enduits de lissage,  
dimensions variables,  
en collaboration avec  
Baptiste Croze,  
courtesy  
Galerie Papillon,  
Paris



E  
D  
S  
G  
A  
A  
R  
I  
N

NÉ  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

LAURÉAT

REPRÉSENTÉ PAR  
LA GALERIE  
MICHEL REIN,  
PARIS.

→ VOIR P. 351

Alors que je terminais mes études d'ingénieur, j'ai fondé le Cercle de La Horla, un groupe de réflexion avec lequel nous avons organisé de 2014 à 2017 une série d'expositions collectives entre Paris et New York. Il s'agissait alors, et c'est encore le cas aujourd'hui, d'interroger ce qu'est une exposition, format qui, dans sa conception classique, m'a toujours paru problématique et profondément illégitime, dans la mesure où elle ne représente pas une mise en péril pour l'artiste, ni pour le spectateur. D'ailleurs, il s'agissait de considérer le spectateur à partir du moment où il cessait d'en être un. En 2016, pour le Prix Emerige, j'ai conçu un système reliant un micro-processeur à une lampe qui, par intermittence, indiquait en morse l'adresse où se trouvait l'œuvre, intitulée *ève, jonc usuel*. Juste après Emerige, pour une exposition personnelle à la galerie Konrad Fischer, à Berlin, j'ai enterré treize coffres qui ont été exhumés le jour du vernissage et à nouveau mis sous terre une fois l'événement terminé: le collectionneur ne recevant qu'un calice de bois qu'il s'agira d'échanger contre ces treize coffres dans un siècle.

La même année, en 2017, avec un échantillon de population, nous avons transformé la sacristie du Collège des Bernardins en un véritable lieu de production, à l'abri des regards, un peu sur le modèle d'un atelier de la Renaissance. Dans le cadre de la Bourse Révélation Emerige, j'ai ensuite bénéficié d'un premier solo show à la galerie Michel Rein, à Paris, qui représente depuis mon travail. Cette occasion m'a permis de clôturer un premier cycle de cinq expositions; à partir d'une panoplie élémentaire de matériaux, la forme se créait à travers l'accident provoqué par la mécanique de l'homme dans un environnement blanc et clos.

L'année dernière, pour la Nuit Blanche, nous avons conçu avec le peintre madrilène Mateo Revillo, en collaboration avec plus de trois cents personnes, un circuit de confection proto-industrielle de petits ex-voto en forme d'oiseaux sur l'île Saint-Louis. Cette création boucle quatre années de recherche, de 2014 à 2018, avec une grande réunion d'individus. Depuis lors, j'ai commencé à réfléchir sur l'idée de *ruine génératrice* et à développer une pratique d'atelier, afin de comprendre où, dans la forme, pourrait se situer l'accident primitif.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH IHLER-MEYER.

2017

«DANS SON  
COU LA MAIN  
D'UNE MÈRE»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE  
MICHEL REIN,  
PARIS

«ICI: SYMPHONIE  
DÉSOLÉE  
D'UN CONSORTIUM  
ANTIQUE»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
CCCOD,  
TOURS

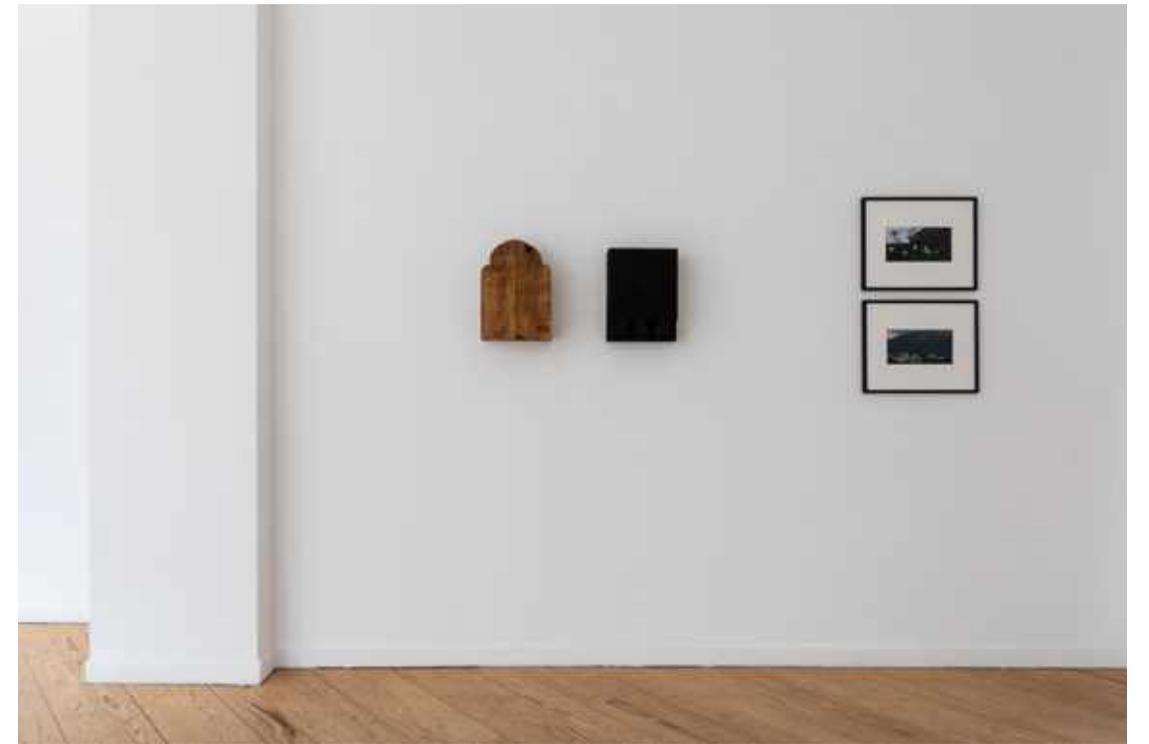
«HIERARCHISCH  
ANGEORDNETE  
EDELGESTEINE,  
DREIZEHN»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
KONRAD FISCHER  
GALERIE,  
BERLIN

«UN MINUIT  
QUE JAMAIS  
LE REGARD, LÀ,  
NE TROUBLE»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
GAËL CHARBAU,  
COLLÈGE  
DES BERNARDINS,  
PARIS



001

EDGAR  
SARIN



002 & 003

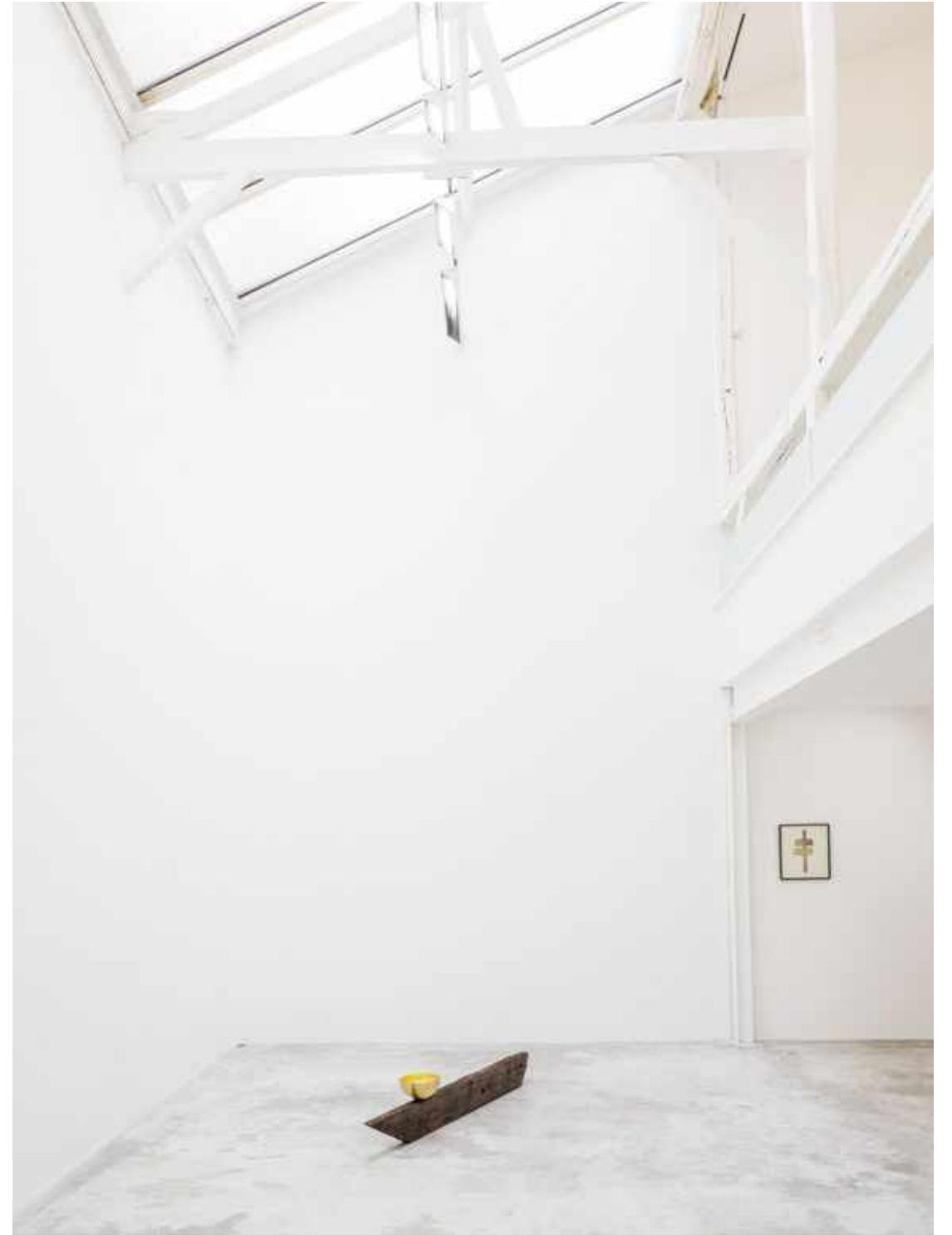
001  
00099,  
2019  
bois, terre, métal,  
câble électrique,  
195 x 116 x 22 cm,  
œuvre unique,  
courtesy  
galerie Michel Rein,  
Paris/Bruxelles  
© Florian Kleinfenn

002  
VARIATION  
SUR CELUI DU  
TRIGLYPHE  
NUMÉRO 4,  
2019  
chêne massif brûlé,  
terre,  
405 x 123 x 14 cm,  
œuvre unique,  
courtesy galerie Michel  
Rein Paris/Bruxelles  
© Florian Kleinfenn

003  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« NOUVELLES  
CEUVRES »,  
2019  
galerie Michel Rein,  
Bruxelles  
© Florian Kleinfenn



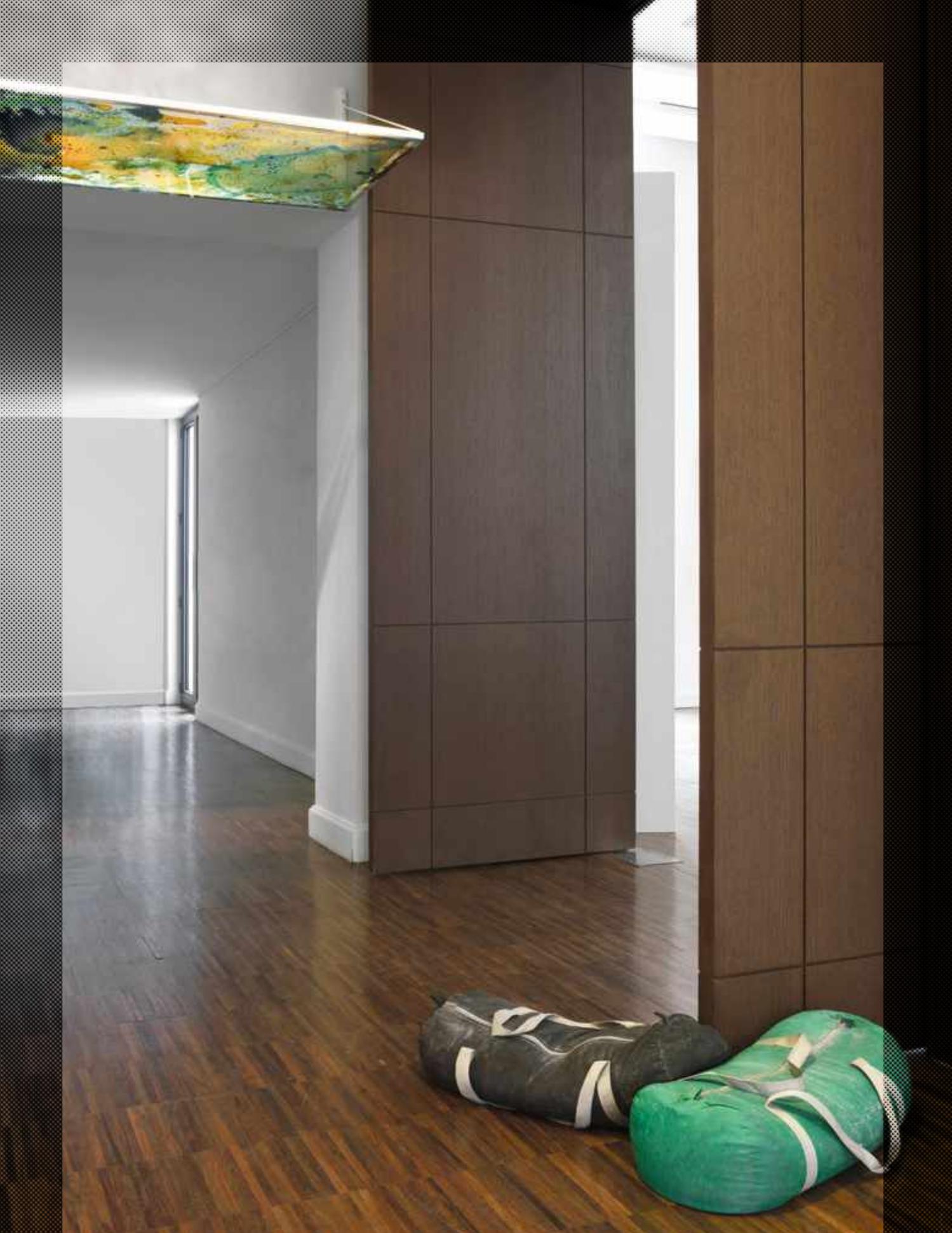
004



005

004  
 VUE DE  
 L'EXPOSITION  
 « DANS SON  
 COU LA MAIN  
 D'UNE MÈRE »,  
 2017  
 galerie Michel Rein,  
 Paris  
 © Florian Kleinfenn

005  
 VUE DE  
 L'EXPOSITION  
 « DANS SON  
 COU LA MAIN  
 D'UNE MÈRE »,  
 2017  
 galerie Michel Rein,  
 Paris  
 © Florian Kleinfenn



L  
O  
S  
A  
U  
P  
R  
I  
O  
N

NÉ  
EN 1987,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À NEW YORK.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 344

Mon travail de sculpture raconte des histoires en utilisant des formes qui renvoient à des objets traités comme des corps, et des corps comme des objets. Il s'agit le plus souvent d'éléments aisément reconnaissables, comme si la silhouette avait été dessinée d'un trait rapide : chapeau, langue, vase, miroir, robinetterie, tasse à café, nez... L'ensemble flirte par moment avec l'abstraction ou évoque pour certains une sorte de « mécanique du désir », dont les rapports d'échelle — agrandis de manière maladroite — configurent des alliances inédites. Il y a dans mes pièces une fragilité et une sensualité latente qui invite à la caresse, libère les pulsions. J'aime l'idée d'une peau moite qui transpire, d'un corps dont la carnation ou la patine serait constituée d'une variété de zones pigmentées ou d'odeurs.

Lors de l'exposition « Empiristes » en 2015, je proposais une série de reproductions aléatoires de ma valise de marque allemande. Ces sculptures nommées *Soft Sweating (U smell like I smell)* étaient composées d'une face lisse qui pelait par endroits et avaient dans leurs dos une fente ou une cavité de laquelle dégoulinait un vêtement, t-shirt, veste ou manteau. Chaque tirage avait sa propre marbrure, sa propre sécrétion, et prenait place sur des socles en plâtre imbibé d'encre aux couleurs pastel. En marge de ce groupe, il y avait des sacs de sport figés par du ciment et éparpillés dans toute l'exposition, tels des chiens endormis. J'aime installer les œuvres en petites communautés, à l'image d'une meute ou d'une tribu. Les langues de la série *Nude* qui semblent sortir des murs tels des appendices engageant, elles, d'emblée l'idée de conversation, voire de bavardage ou d'échanges entre organes humides. Plus récemment, j'ai également réalisé des sculptures qui s'identifient à des personnages nocturnes : des insomniaques, des somnambules, des *wetdreamers*. Il s'agit de grands chapeaux apposés entre le sol et le mur qui paraissent repliés sur eux-mêmes, non sans une certaine nonchalance, voire en proie à la méditation. Plus qu'un corps absent ou un anthropomorphisme refoulé, mes œuvres présentent des objets qui cohabitent ou existent pour eux-mêmes. Leur imperfection, leurs doutes et leurs angoisses sont à l'image des nôtres.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2018  
« CHAPO »,  
EXPOSITION  
AVEC HAROLD  
ANCART,  
C L E A R I N G,  
NEW YORK CITY

« EVERYBODY  
IS SOMEBODY'S  
SECRET »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
BERTHOLD  
POTT GALLERY,  
COLOGNE

« SMOOTH LIKE  
AN ALIBI »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
FORMATOCOMODO,  
MADRID

2017  
« LANGUE  
PENDUE »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
SPAZIOA, PISTOIA,  
ITALIE



001



002



003

LOUP  
SARION

001  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« LANGUE  
PENDUE »,  
2017  
SpazioA,  
Pistoia

002  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
« CHAPO »,  
2018  
CLEARING,  
New York City

003  
THE GUILTY  
CONSCIOUS,  
2018  
encre, teinture, lin,  
fibre de verre, époxy,  
119 × 117 × 41 cm



004



007



005 & 006

LOUP  
SARION

004  
VUE DE  
L'EXPOSITION  
«SMOOTH LIKE  
AN ALIBI»,  
2018  
Galeria Formato  
Comodo,  
Madrid

005  
NUDE  
(DUSTY ROSE),  
2018  
fibre de verre,  
résine, pigments,  
61×125×53 cm

006  
NUDE  
(INNOCENT  
SHADE/QUIET  
SAFFRON),  
2019  
fibre de verre,  
résine, pigments,  
74×125×43 cm

007  
VUE DE  
L'INSTALLATION  
EVERYBODY  
IS SOMEBODY'S  
SECRET,  
2018  
Berthold Pott Gallery,  
Cologne



U  
G  
S  
C  
H  
I  
A  
V  
I

NÉ  
EN 1987,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À MARSEILLE.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 351

Ma série de moulages *Uprising*, qui trouva avec le monumentalisme de *Nuit Blanche* son épilogue, présentait des collisions anachroniques mixant sur le vif des éléments de statues anciennes avec des parties de corps contemporains. De même que nous héritons de l'histoire de l'art par fragments ou que les archéologues accèdent à la vérité d'une époque par ses rebus, mes œuvres se situent dans un entre-deux qui vise à voir ce qu'il y a de nouveau dans l'ancien et d'ancien dans le nouveau. Qu'ils s'agissent d'extraire une parcelle de terrain (*Ex-situ / In vivo\**), de « piller » des couches de graffiti (*Looters will be shot\*\**) ou d'inventer des carottes géologiques (*The Present is the Key to the Past is the Key to the Future*), mes œuvres procèdent par prélèvements et infiltration du réel. Plus qu'une archéologie du futur, ma démarche est proche de celle des chroniqueurs qui témoignent des faits avant même que les historiens n'aient eu l'idée qu'il pouvait en naître des récits. Je suis fasciné par le photojournalisme et les images de conflit entre la police et les manifestants qui escaladent les monuments saillants de la ville pour découvrir le panorama ou se rendre inaccessibles. Les échafaudages qui soutiennent mes sculptures et encombrant la vue d'ensemble génèrent également cette faille entre la ruine et le chantier: ils métaphorisent des béquilles de l'histoire et convoquent un hors-temps en figeant le processus. Je considère cette pratique du prélèvement tel un arrêt sur image, comme l'est une photographie qui fixe le mouvement ou l'action. Les fragments moulés sont comparables à des gros plans qui focalisent notre regard sur des postures de frictions, dont notre imaginaire collectif est truffé de références liées à la statuaire gréco-romaine avec ses héros, ses Minotaures ou ses batailles mythologiques. Mon intérêt pour l'espace public ou les « tiers paysages » est enfin une manière de faire corps avec notre environnement selon des échelles de temps et d'espace élargis. Je me suis par exemple intéressé à une roche nommée plastiglomérat, un agglomérat de plastique greffé à des minéraux entrés en symbiose qui définit une nouvelle géologie à l'Ère Anthropocène. C'est à ce maillage et ces alliances permanentes que mon travail fait écho.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARION ZILIO.

2019

«ET IN  
ARCADIA #2»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS  
D'ORLÉANS

2018

«RUDUS, RUDERIS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
DOUBLE V  
GALLERY,  
MARSEILLE

«SOULÈVEMENT»,  
NUIT BLANCHE,  
PARVIS  
DE L'HÔTEL  
DE VILLE,  
PARIS

2017

«UPRISING»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
THE PILL,  
ISTANBUL



001



002



003

001

LOOTS,  
2012-2019

pans de murs  
de graffitis roulés,  
avec Thomas Teurlai,  
vue de l'exposition  
«Et In Arcadia»,  
Musée des Beaux-Arts,  
Orléans,  
courtesy  
Double V Gallery,  
Marseille  
© Luc Bertrand

002

JEANNES,  
2019

résine, ciment, acier,  
dimension variable,  
vue de l'exposition  
«Et In Arcadia»,  
Musée des Beaux-Arts,  
Orléans,  
courtesy  
Double V Gallery,  
Marseille  
© Luc Bertrand

003

SOULÈVEMENT #3,  
DÉTAIL, 2018

résine, ciment,  
120 x 120 x 120 cm,  
vue de l'exposition  
«Et In Arcadia»,  
MBA Orléans |  
© Luc Bertrand

UGO  
SCHIAVI



004



005

UGO  
SCHIAVI

004 & 005  
SOULÈVEMENT,  
2018

résine, ciment, acier,  
350 x 350 x 600 cm,  
Nuit Blanche 2018,  
courtesy  
Double V Gallery  
© Willam Gaye



A  
L  
S  
S  
T  
I  
N  
E  
X  
A  
N  
D  
R  
E  
B  
E  
R  
-  
R  
E

NÉ  
EN 1989,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE  
INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 352

Je traverse des milieux différents — celui de l'art et celui de la mode et du luxe, où je travaille par ailleurs. Ces expériences, liées à l'urgence environnementale que nous connaissons, m'imposent une réflexion sur la matière, son statut de bien consommable et le sens ou, bien souvent, l'absence de sens rattaché à son utilisation.

J'écris puis déploie des récits dans l'espace sous la forme d'objets et de textes. J'ai toujours utilisé des matières pauvres, récupérées, des textures n'imposant pas trop fortement des images, ou des objets pouvant difficilement fonctionner dans notre réalité. Mais depuis quelque temps, je n'utilise plus que du papier cartonné découpé, des formes modulables, nomades, que je peux clipser et déclipser.

L'atelier d'un artiste est en général envahi par la matière et la question se pose pour moi de sa nécessité.

Je veux transmettre le minimum de matière pour que le sens qu'elle porte, le récit, puisse être vécu. Ainsi mes objets font signe, ils se rapprochent de la lettre et il y a un lien de plus en plus ténu et ambigu entre ma pratique d'écriture et sa formulation plastique.

Ma prochaine exposition, en septembre 2019 à sb34 — The Pool (Bruxelles) évoquera une quête initiatique et philosophique, une histoire de transmission entre un jeune homme et son grand-père qui parlent d'espace, de notre empreinte sur le monde. Les sculptures matérialiseront ce récit, mais en ligne de fond ce dernier parle aussi d'elles, de ma pratique. Fin septembre, je déploierai une nouvelle histoire dans un château en Bourgogne, aux Rencontres d'arts de Fey.

Les visiteurs recevront la copie d'une lettre écrite par un jeune homme arrivé au château et traverseront les espaces du récit. Certains personnages seront incarnés par des interprètes, comme un astronome perché dans les arbres; d'autres ne seront accessibles que par leurs œuvres, telle la maison d'un philosophe reclus dans la forêt.

Au-delà, il y a un aspect documentaire dans mon travail. Les sculptures viennent augmenter la fiction en se situant dans l'espace du visiteur. Si elles tendent à disparaître, c'est parce que ce qui m'importe sont les déplacements — physiques et intellectuels — de ce dernier.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
MARINE RELINGER.

2019  
RÉSIDENCE  
ET EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
CHLOË ROYER,  
RENCONTRES  
D'ART DE FEY,  
CHÂTEAU DU FEY,  
VILLECIEN

2017  
«SWITCHERS:  
THE AIR  
BIENNALE»,  
RÉSIDENCE  
ET EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
NIKE ET SANS  
TITRE (2016),  
PARIS

2016  
«FITZ»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
COMMISSARIAT  
MATTHIEU  
LELIEVRE, GALERIE  
LAURENT  
MUELLER,  
PARIS

2014  
PRIX VIDÉO  
NESPRESSO,  
BEAUX-ARTS  
DE PARIS



001



002



003

001

*THE LONG VOYAGE HOME*,  
2017

métal, boule de bowling,  
cadre en cire,  
bidon en plastique,  
textiles, papier bulles,  
corde

002

*FITZ (DÉTAIL)*,  
2016

photographies, textile,  
fleurs, verre,  
couverture de survie,  
scotch  
© Cyrille Robin

003

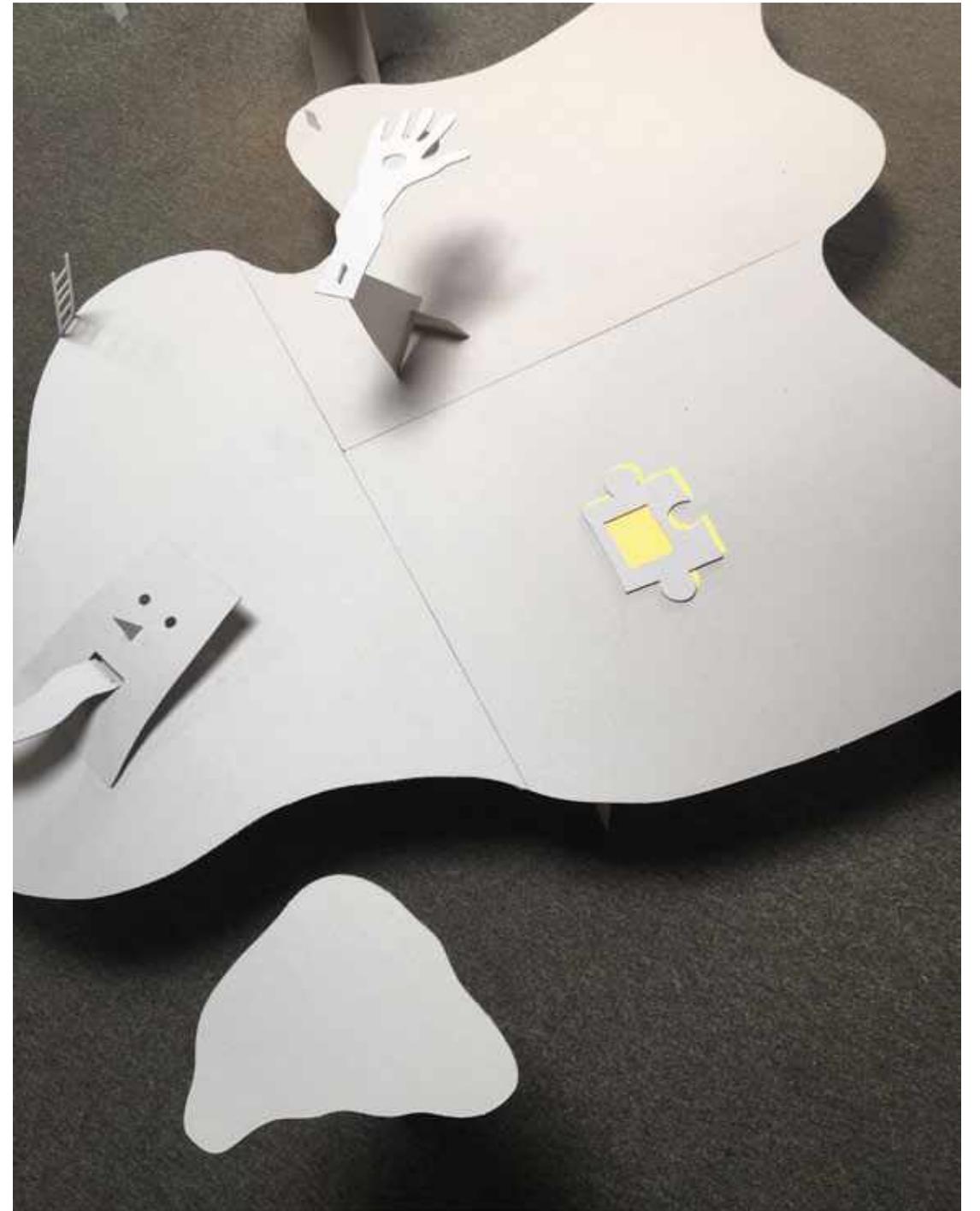
*FITZ (DÉTAIL)*,  
2016

photographies,  
boule de bowling,  
textile  
© Cyrille Robin

ALEXANDRE  
SILBERSTEIN



004



007



005 & 006

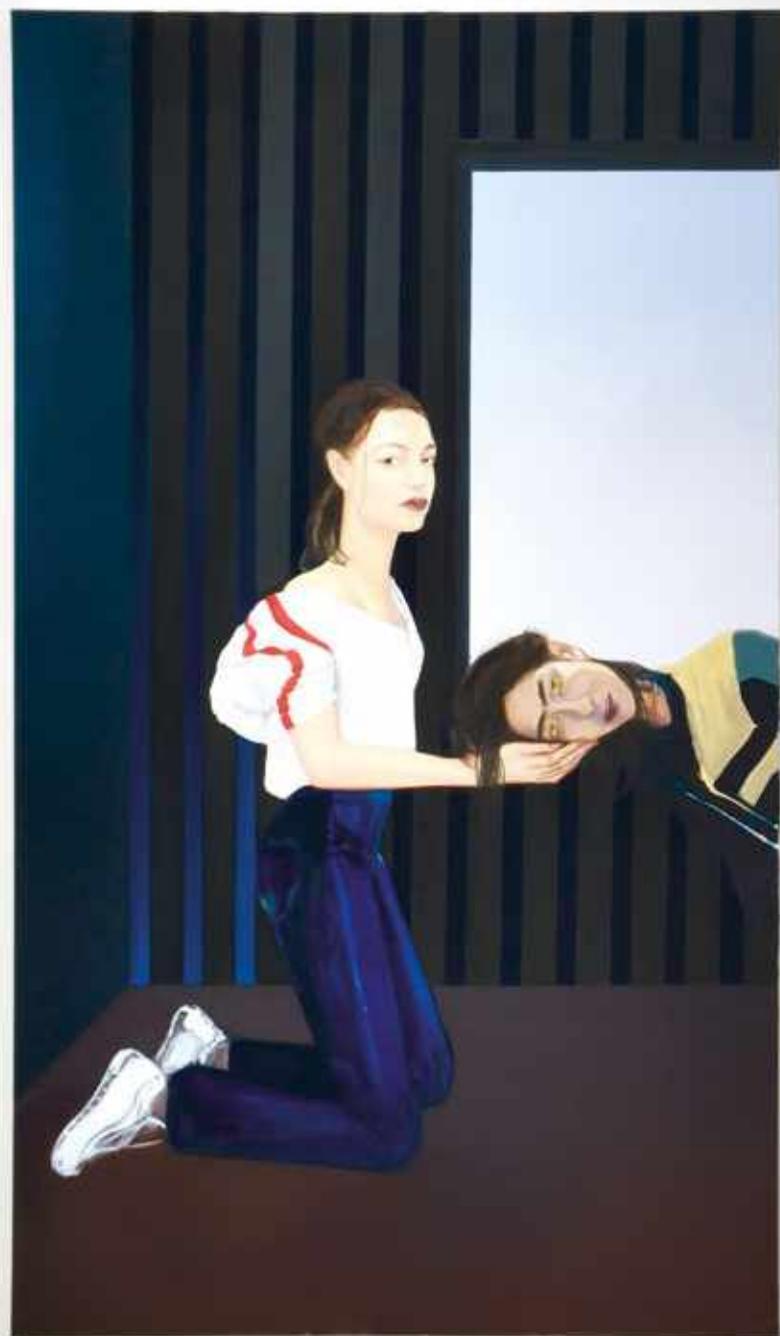


ALEXANDRE  
SILBERSTEIN

004  
MOBILIER  
SANS HISTOIRE,  
2019  
papier,  
35×80 cm

005 & 006  
GASHERBRUM  
(DÉTAIL),  
2016  
latex et textiles,  
dimensions variables

007  
CONVERSATIONS,  
2019  
papier



A  
P  
S O L  
O K O N  
O L I A

NÉE  
EN 1988,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

EN FORME  
DE VERTIGES,  
2017.

→ VOIR P. 359

La peinture se pare aujourd'hui d'une aura magique parce qu'elle propose des images rares et tangibles. À l'instar des icônes orthodoxes, ces nouveaux motifs sont pour moi une voie de passage, des objets uniques chargés d'une puissance mystique. Cette puissance, je la trouve dans mes modèles, à savoir des gens que je connais et que j'aime. Les peintres ont souvent représenté leur entourage et je m'inscris dans cette tradition. Au fil du temps, ma peinture agrège ainsi autour d'elle une communauté d'individus. Bienveillance, confiance et humilité guident la relation que j'entretiens avec eux. J'essaie notamment de remodeler la représentation des femmes dans leur rôle de «muses». Dans ma peinture, les femmes — qu'il s'agisse de Milka, Vava, Siham ou Galice — ont toutes une histoire singulière. C'est en cela qu'elles sont bien plus que de simples modèles. L'amour que je leur porte me fait envisager la peinture comme un face-à-face égalitaire. Je m'inspire particulièrement de traditions iconographiques établies afin d'affirmer leur singularité. Ma peinture comporte ainsi de nombreuses références à l'histoire de l'art. C'est un vocabulaire que je pratique et un processus qui peut d'ailleurs être très douloureux. Peindre est un acte carnassier qui vient du ventre. Je suis une personne chaotique et labyrinthique mais paradoxalement, lorsque je peins, je suis très organisée. L'espace de la toile, comme celui dans lequel s'inscrivent mes sujets, est synthétisé par des aplats de couleurs. Les fonds de mes tableaux sont extrêmement rigides. Ils sont des espaces mentaux, des environnements métaphysiques sans horizon ni perspectives. Les fenêtres sont d'ailleurs souvent bouchées. Mes personnages se tiennent là, au premier plan, face à moi, à leur histoire et à celle de la peinture.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIE ACKERMANN.

2019

«I HAD TROUBLE  
SLEEPING  
BUT SHE SAID  
SHE LOVED ME»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
THE PILL,  
ISTANBUL

«MADEMOISELLE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
TARA LONDI,  
CRAC OCCITANIE,  
SÈTE

«LES FLEURS  
DE L'ÉTÉ SONT  
LES RÊVES DE  
L'HIVER RACONTÉS  
LE MATIN  
À LA TABLE  
DES ANGES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
PRAZ-  
DELAVALLADE,  
PARIS

«TAINTED LOVE /  
CLUB EDIT»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
YANN CHEVALIER,  
VILLA ARSON,  
NICE

3  
0  
3  
0  
3



001

APOLONIA  
SOKOL

001

AGSILA & WASSI,  
2019

huile sur lin,  
92×65 cm



002

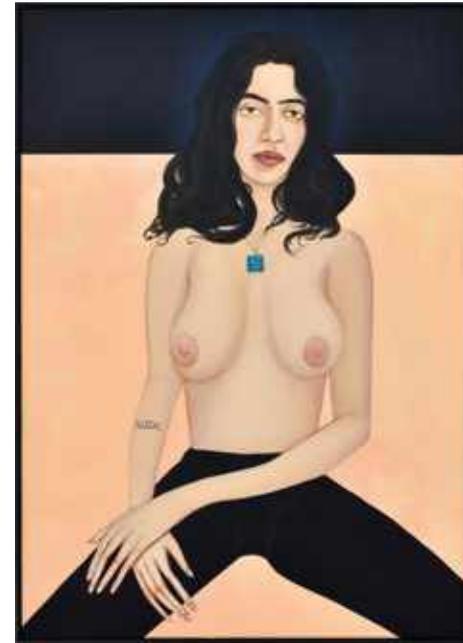
002

FANNY,  
2019

huile sur lin,  
92×65 cm,  
courtesy  
galerie The Pill,  
Istanbul



003



004



005

APOLONIA  
SOKOL

003

ANOUK,  
2018

huile sur lin,  
195 x 114 cm,  
courtesy  
galerie The Pill,  
Istanbul  
© Ridvan Bayrakoglu

004

SIHAM,  
2019

huile sur lin,  
92 x 65 cm

005

LE CAUCHEMAR,  
2018

huile sur lin,  
360 x 163 cm,  
courtesy  
galerie The Pill,  
Istanbul



R  
A  
P  
T  
I  
B  
E  
R  
G  
H  
I  
E  
N

NÉ  
EN 1988,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À PARIS.

UNE INCONNUE  
D'AVANCE,  
2016.

→ VOIR P. 352

Mon travail se situe entre un champ de réflexion propre à l'écriture et le fait de faire des choses avec ses mains. La dimension sémantique reste essentielle; les formes communiquent avec la pensée.

*Poème manufacturé* (2016) est mon premier essai d'écriture avec des plombs d'imprimerie. La lettre y est physique, matérielle. À la suite de cela, j'ai réalisé *Sécrétions* (2018), des plaques d'argile sur lesquelles des casses d'imprimerie viennent poser des mots, marquer un paysage, voire devenir un motif. Je travaille l'argile, la griffe, fais vibrer les lettres des textes que j'y imprime comme autant de traces de pas.

J'utilise des pigments pour teinter la terre; je reproduis dans l'atelier des phénomènes de décantation, d'érosion. Les couleurs choisies renvoient à la peau, à la carnation. Quand on s'approche on voit comme des bleus, des petites rougeurs. Je cherche l'ambiguïté entre le géologique et le morphologique. Découpée en carreaux, la plaque prend des allures de relevé topographique qui entrent en résonance avec le corps humain. J'aime observer ces changements d'échelle, ces renversements de l'intérieur et de l'extérieur, des contenus et des contenants, du sens et du non-sens.

*Le Capital* (2017) reprend les boules d'argile de l'écriture cunéiforme, sauf qu'y sont inscrites des phrases tirées du *Capital* de Karl Marx, émaillées de couleurs vives. L'écriture est née sous l'esclavage, pour que la société organise les dettes des citoyens. Ici, le pouvoir des mots est réduit au slogan.

Ce qui me frappe, c'est que le capitalisme est aussi un effet de langage. C'est une force d'absorption qui traduit tout dans sa propre langue de manière à désamorcer ce qui pourrait lui faire du tort. Ces œuvres jouent ce jeu là: les phrases, sorties de leur contexte, se dénaturent en petites marchandises faciles et séduisantes. Au-delà de l'échec des idéologies politiques, cette pièce renvoie ironiquement à l'activité poétique: une activité économique zéro.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SOPHIE LAPALU.

2018  
«100%  
BEAUX-ARTS»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
COMMISSARIAT  
THIERRY LEVIEZ,  
HALLE DE  
LA VILLETTE,  
PARIS

«//DEVENIR//»,  
RÉSIDENTIE  
ET EXPOSITIONS  
COLLECTIVES,  
COMMISSARIAT  
SOPHIE  
MONJARET,  
COLLÈGE  
DES BERNARDINS,  
PARIS

2017  
«CONDENSATIONS»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE NICOLAS  
SILIN, PARIS

«TROUBLANT  
LA LANGUE  
ET LA VISION»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
FRAC PACA,  
MARSEILLE



001



002



003

RAPHAËL  
TIBERGHEN

001

VELATO,  
2016

techniques mixtes,  
plâtre polyester,  
tissu, carton  
et dispositif sonore,  
dimensions variables

002

SÉCRÉTIONS,  
2018

céramique émaillée  
marquée aux plombs  
d'imprimerie,  
armature en acier,  
plâtre synthétique  
et fibres coupées:  
*Sait-on jamais  
ce qui nous sert,*  
114 cm x 99,5 cm,  
*Ayant fait notre monde,*  
128 cm x 104 cm,  
*La langue,*  
109,5 cm x 117 cm

003

SÉCRÉTIONS  
(DÉTAIL),  
2018



004



005

004

LES VILLES  
INVISIBLES,  
2013

radiographies gravées  
et caissons lumineux,  
dimensions variables

RAPHAËL  
TIBERGHEN

005

LES VILLES  
INVISIBLES  
(DÉTAIL),  
2013

3  
1  
3  
1  
2  
1  
3



S  
A  
M  
T  
R  
E  
N  
E  
L  
U  
Q  
U  
I  
E  
R

NÉ  
EN 1983,  
AU GABON.  
  
VIT ET  
TRAVAILLE  
À BRUXELLES.

EMPIRISTES,  
2015.

→ VOIR P. 344

Mon passage à la Villa Emerige m'a offert l'opportunité de rencontrer Gaël Charbau avec qui j'ai pu travailler sur divers projets. Il m'a, par exemple, confié la réalisation de l'affiche pour la Nuit Blanche 2018 de Paris et écrira le texte de ma prochaine exposition personnelle qui se tiendra à la galerie Vallois en janvier 2020. Je garde toujours le cap entamé avant la Villa Emerige, mais bien évidemment les choses se précisent au fil de ma traversée et peuvent plus ou moins évoluer. Peu à peu, le chemin se révèle, donnant de plus en plus de sens au voyage. J'aime beaucoup l'idée du *serendipity effect* où le but atteint se révèle encore mieux que celui que l'on espérait. Mes sources d'inspiration sont très larges. Elles embrassent une grande partie de l'histoire de l'art, de l'art pariétal aux primitifs flamands; des arts premiers aux motifs de vêtements pour femme de Monoprix; de l'art *outsider* à l'art contemporain. Mais peut-être que ce qui les relie, c'est une forme d'art primitif contemporain dans le sens où mon travail plastique illustre mes histoires pour leur donner plus de véracité, plus de crédit. Des objets-témoins en somme. Les projets peuvent naître autour d'un café, d'une discussion, en écho avec le travail d'un artiste évoluant dans un tout autre domaine. Cependant, leur réalisation se fait essentiellement en atelier, c'est là que s'opère la magie. Le travail en résidence dépendra de la spécificité de celle-ci. Je ne travaillerai pas de la même façon si j'ai la possibilité d'avoir des moyens techniques que je ne possède pas ou bien de travailler avec d'autres personnes. Dans ce dernier cas, je joue volontiers avec le vocabulaire de *l'Autre* et détiens alors un rôle de directeur artistique. La mobilité va également de pair avec l'économie de moyens qui me permet d'obtenir une certaine légèreté dans mon travail plastique. J'aime également l'idée que la beauté puisse se déposer sur des supports inattendus, tel que le papier de cigarette.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
LEILA SIMON.

2020  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
PROJECT ROOM,  
GALERIE  
GEORGES-PHILIPPE  
ET NATHALIE  
VALLOIS,  
PARIS

2019  
«JUNGLE FEVER»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
GALERIE  
GEORGES-PHILIPPE  
ET NATHALIE  
VALLOIS,  
PARIS

2018  
«LA FORME  
AFFECTÉE»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
DE RAYMOND  
FARBOS,  
MONT-DE-MARSAN

RÉALISATION  
DE L'AFFICHE  
DE NUIT BLANCHE,  
PARIS



001



002

SAMUEL  
TRENQUIER

001

LOVE-HOTEL,  
2013

bois,  
objets mixtes,  
dimensions variables

002

VUE DE  
L'EXPOSITION  
« INVENTEURS  
D'AVENTURES  
- DEUXIÈME  
ÉPISEDE »,  
2017

DE GAUCHE  
À DROITE

UNE SOLUTION  
ÉTAIT  
ENVISAGEABLE  
(MAIS LES COW-  
BOYS N'AVAIENT  
RIEN À FAIRE  
DANS CETTE  
HISTOIRE),  
2017

gouache, feutres,  
215×150 cm

LES ÉLÉPHANTS  
S'ÉTAIENT LANCÉS  
EUX-MÊMES  
DANS LA  
PROSPECTION  
DE LA FRITE

gouache, feutres,  
218×150 cm,  
commissariat  
Gaël Charbau,  
une proposition  
de L'École(s) du Sud,  
Villa Arson,  
Nice.

3  
1  
3 6  
1  
7



003



004

003

AUCUNE FEMME  
NE LUI RÉSISTAIT  
(SÉRIE BILLETS  
DE BANQUE),  
2018

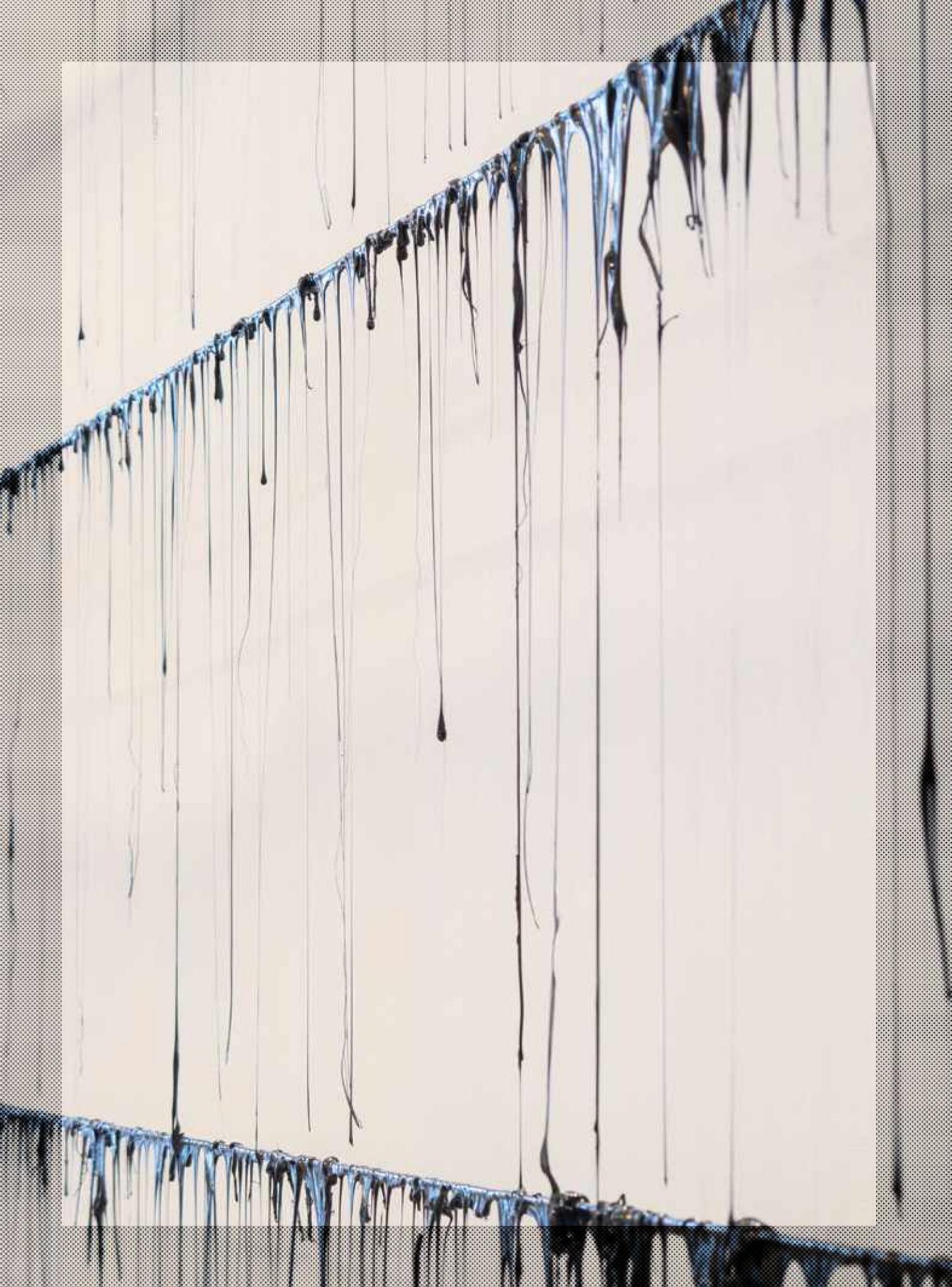
gouache sur papier  
à cigarette,  
20×13 cm

SAMUEL  
TRENQUIER

004

NUIT BLANCHE,  
2018

gouache sur papier  
à cigarette,  
70×50 cm



W  
I  
L  
S  
O  
N  
É  
T  
R  
O  
U  
V  
É

NÉ  
EN 1980,  
EN FRANCE.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À BRUXELLES.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 338

Je me suis interrogé depuis 2010 sur le besoin de produire et de créer des objets qui finalement prennent de la place. Il me semble en effet que le monde d'aujourd'hui fait face à un certain nombre de problématiques culturelles ou structurelles qui m'ont poussé à questionner les logiques de production, de consommation et d'accumulation. Or, en tant qu'artiste développant plusieurs activités — la musique, la composition, l'écriture, mais aussi l'enseignement —, il m'est difficile de dissocier l'art de l'actualité. Mes préoccupations reflètent une idée du dépouillement et de la sobriété, comme on l'observe dans mes travaux de ces dernières années lorsque je passe par l'utilisation de contrastes, le blanc et le noir, ou des matériaux transparents. J'ai également évacué la couleur, car elle représente une couche superflue qui empêche de percevoir les formes, les tensions et les vibrations.

De même, parce que le sentiment de devoir construire un monde plus équilibré s'est accentué au fil du temps, je me suis tourné dans mes derniers projets vers des travaux en papier et j'ai réduit mes formats. Ils se sont avérés plus graphiques, moins tridimensionnels. Selon moi, l'art a toujours été un moyen de questionner la perception et de confronter la matière au réel du moment. L'accélération tous azimuts que l'on constate dans les différentes strates de nos existences me fait penser qu'il nous faut ralentir, prendre notre temps et repenser cette logique qui consiste à produire continuellement et à aller toujours plus vite. Me concernant, c'est ce qui me permet de digérer les choses, de nourrir ma réflexion et de réajuster ma pratique pluridisciplinaire. En outre, je dis parfois que je préfère cuisiner plutôt que de suivre une recette, car il me paraît important de favoriser l'expérience et la recherche hors des cadres établis, par exemple en puisant dans la vie courante divers éléments: des rencontres, des échanges ou d'autres types d'activité. L'art n'est pas un milieu à part, il est intégré au réel, au mouvement et à l'impermanence, or, en tant qu'artiste, je ne peux dissocier l'art de la vie.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
JULIEN VERHAEGHE.

2015-2018

FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DE JARDINS:  
HORTILLONNAGES  
AMIENS 2019,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
MAISON  
DE LA CULTURE  
D'AMIENS

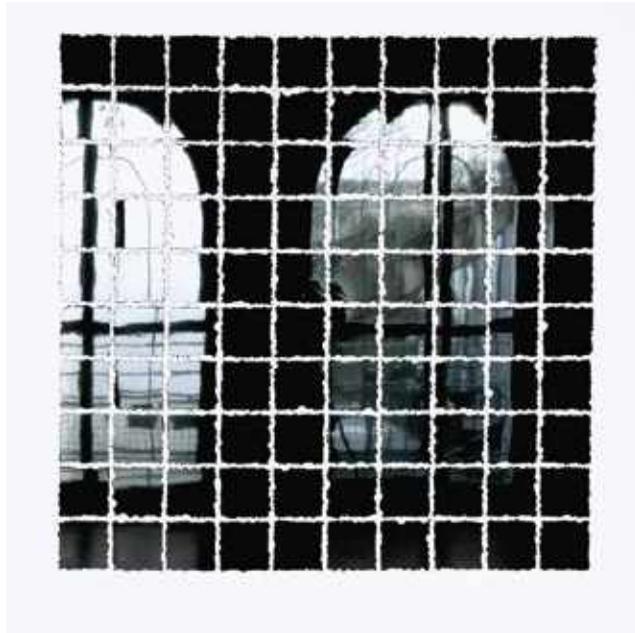
2017

«IN VIVO»,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
ATELIER  
MADOURA,  
VALLAURIS

2015

«ACCROCHES»,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
SPACE  
COLLECTION,  
LIÈGE

«CERAMIC  
EVENT VII»,  
HÔTEL  
PARTICULIER,  
AVENUE  
MOLIÈRE 139,  
BRUXELLES



001



002



003

WILSON  
TROUVÉ

001

*FROU-FROU*,  
2011

faïence émaillée,  
150 x 150 cm

002

*MILKY WAY*,  
2009

colle thermofusible  
blanche sur sommier  
à lattes peint,  
140 x 190 cm

003

*ENTAILLES*,  
2014

30 lignes verticales  
de 3 mètres  
de hauteur chacune,  
installation *in situ*  
dans les hortillonnages,  
Amiens



J  
O  
Y  
A  
N  
G  
-  
H  
E  
E

NÉE  
EN 1982,  
EN CORÉE DU SUD.

VIT ET  
TRAVAILLE  
À MARSEILLE  
ET SÉOUL.

VOYAGEURS,  
2014.

→ VOIR P. 338

La pratique de Joo-Hee Yang s'arrête en grande partie sur les processus évolutifs qui définissent nos sociétés contemporaines. Attentive aux échanges entre culture et nature, notamment dans le cadre de nombreuses résidences artistiques menées en différents endroits du globe, Joo-Hee Yang propose des sculptures ou des installations qui ont pour particularité de mettre en scène des éléments qui suggèrent le passage du temps, tout en les inscrivant dans une trame à la fois locale et globale. Les tours d'habitation qui se consomment comme des bougies ou les ruines d'où germent des clémentines peuvent, en cela, renvoyer à une conscience de l'impermanence et du renouvellement, de même qu'à des préoccupations qui relèvent de l'intime.

On pourrait dire du travail de Joo-Hee Yang, par ailleurs, qu'il s'inscrit toujours dans un intervalle, par exemple en restant soucieux des pôles de la pensée qui caractérisent notre façon de concevoir le monde: ainsi du doute et de la certitude, de l'interrogation et de l'affirmation ou de la raideur et de l'élasticité. Une logique de l'entre-deux est ainsi mise en œuvre, elle intervient à différents niveaux de sa pratique lorsqu'elle associe dans ses compositions des éléments réputés contradictoires. En premier lieu, car ses compositions associent des éléments antithétiques — d'un côté, des motifs rigides comme la pierre ou le béton qui évoquent une idée de la structure et de la construction ; de l'autre, des motifs organiques tels que le fruit ou la plante, qui figurent la Nature, évolutive et imprévisible. En second lieu, car ses installations font intervenir des composantes qui se signalent par leur caractère indécis et oscillant, à l'image de la flamme ténue de la bougie, comme pour mettre en évidence une hésitation perpétuelle. Cette approche de l'entre-deux a pour conséquence immédiate de souligner l'importance du processus créatif et de la démarche expérimentale, puisque l'œuvre se concrétise à mesure qu'elle se met en place. Surtout, l'œuvre qui jamais ne s'inscrit dans le déterminisme devient circonstancielle, car si elle se bâtit, vit et évolue, elle ne le fait qu'en fonction des aléas et des circonstances.

JULIEN VERHAEGHE

2017-2018  
RÉSIDENCE  
VISUAL ARTS  
IN RURAL  
COMMUNITIES,  
THE DOVECOTE  
OFFICE,  
HIGHGREEN,  
NORTHUMBERLAND

2015  
« VOIR NAPLES,  
ET MOURIR? »,  
EXPOSITION  
PERSONNELLE,  
GALERIE VIRGINIE  
LOUVET,  
PARIS

1<sup>RE</sup> ÉDITION  
DU PRIX  
DES ATELIERS  
DE LA VILLE  
DE MARSEILLE,  
EXPOSITION  
COLLECTIVE,  
ASTÉRIDES,  
MARSEILLE

RÉSIDENCE,  
ATELIER  
DE LORETTE,  
ATELIERS  
D'ARTISTES  
DE LA VILLE  
DE MARSEILLE



001



002



003

001

SANS TITRE,  
2011

clémentines,  
parpaings,  
techniques mixtes,  
dimensions variables

002

A GROWING POINT:  
TINY CHAOS,  
2011

bambou,  
moulage en béton  
armé,  
dimensions variables

003

SANS TITRE,  
2013

néons recyclés,  
paraffine,  
dimensions variables,  
vue de l'exposition  
«Fiat Lux:  
Too far to be close»,  
Clayarch Gimhae  
Museum

JOO-HEE  
YANG

A  
2  
N  
0  
N  
1  
E  
4  
X  
-  
E  
2  
S  
0  
1  
8

L  
E  
S  
A  
R  
T  
I  
S  
T  
E  
S

A



SARA  
ACREMANN



HENNI  
ALFTAN



MALI  
ARUN



JEAN-BAPTISTE  
JANISSET

K



YEOJIN  
KIM



SOPHIE  
KITCHING

L



HUGO  
LAHELEC



JESSICA  
LAJARD

B



LÉA  
BELOUSSO-  
VITCH



JOHANNA  
BENAINOUS  
& ELSA  
PARRA



BIANCA  
BONDI



FABIEN  
LÉAUSTIC



TEREZA  
LOCHMANN



ALIOE  
LOURADOUR



GWILHERM  
LOZAC'H

M



RANDA  
MAROUFI



LÉONARD  
MARTIN

C



RÉMY  
BRIERE



CÉCILE  
CHAPUT



HELOÏSE  
CHASSEPOT



EVA  
MEDIN



PAUL  
MIGNARD



KEITA  
MORI



ARMAND  
MORIN

P



RAPHAËLLE  
PERIA



LUCIE  
PICANDET

D



LAETITIA DE  
CHOCQUEUSE



BORIS  
CHOUVELLON



ARNAUD  
D.W.



MARCEL  
DEVILLERS

F



MARTIN  
FERNIOT



BENOÎT  
PYPE

R



BAPTISTE  
RABICHON



LOUIS-CYPRIEN  
RIALS



CLÉMENT  
RICHEM



VIVIEN  
ROUBAUD



KEVIN  
ROUILLARD

G



CÉLIA  
GONDOL



JENNYFER  
GRASSI



JÉRÔME  
GRIVEL



THOMAS  
GUILLEMET  
& OLIVIER  
ALEXANIAN



ALICE  
GUITTARD



AMANDINE  
GURUCEAGA

S



LINDA  
SANCHEZ



EDGAR  
SARIN



LOUP  
SARION



UGO  
SCHIAVI



ALEXANDRE  
SILBERSTEIN



APOLONIA  
SOKOL

H



MATTHIEU  
HABERDARD



LYES  
HAMMA-  
DOUCHE



ALEXIS  
HAYÈRE



ANGÉLIQUE  
HEIDLER

J



LUKE  
JAMES

T



RAPHAËL  
TIBERGHIEIN



SAMUEL  
TRENQUIER



WILSON  
TROUVÉ

Y



JOO-HEE  
YANG

L  
E  
S  
M  
E  
M  
B  
R  
E  
S  
D  
U  
B  
R  
E  
S  
J  
U  
R  
Y  
2  
0  
1  
4  
-  
2  
0  
1  
8

LAURENT  
DUMAS  
PRÉSIDENT  
DU GROUPE EMERIGE

ÉRIC  
DE CHASSEY  
DIRECTEUR  
DE L'INSTITUT NATIONAL  
D'HISTOIRE DE L'ART  
(2014-2018)

ANDREA  
BELLINI  
DIRECTEUR  
DU CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
GENÈVE  
(2016-2017)

FABIENNE  
LECLERC  
(2014)

ALEXIA  
FABRE  
CONSERVATRICE  
EN CHEF  
DU MUSÉE D'ART  
CONTEMPORAIN  
DU VAL-DE-MARNE  
(2015-2018)

SUELA  
CENNET  
FONDATRICE  
ET DIRECTRICE  
DE LA GALERIE  
THE PILL  
À ISTANBUL  
(2017)

GEORGES-  
PHILIPPE  
ET NATHALIE  
VALLOIS  
(2015)

ÉRIC  
MANGION  
DIRECTEUR  
DU CENTRE D'ART  
DE LA VILLA ARSON  
À NICE  
(2015-2018)

DIDIER  
MARCEL  
ARTISTE  
(2017)

MICHEL  
REIN  
(2016)

CLAUDINE  
ET MARION  
PAPILLON  
(2017)

ALAIN  
SERVAIS  
COLLECTIONNEUR  
(2014-2015)

ELSA  
SAHAL  
ARTISTE  
(2018)

JÉRÔME  
POGGI  
(2018)

NICOLAS  
BOURRIAUD  
DIRECTEUR  
DU CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN MOCO  
À MONTPELLIER  
(2014)

# VOYAGEURS

Sans doute, et tel que le définit Nicolas Bourriaud, l'artiste est bien un sémionaute. De ces voyages dans l'univers des signes, dans les régions du temps, de la matière, de la misère, de l'astronomie ou de l'amour, l'artiste rapporte un contenu qu'on pourrait par analogie qualifier de « quantique ». Quelque chose qui est là, et digne du plus haut intérêt, mais seulement à partir du moment où l'on accepte de faire partie intégrante du dispositif, d'adhérer à toutes les surfaces de l'expérience. Il ne s'agit pas de refouler notre regard critique ou notre capacité à juger, ou même à entrer en désaccord, mais il s'agit à chaque fois d'accepter, avant tout, le recommencement que nécessite la découverte de l'univers d'un artiste. S'il est un éternel voyageur, devant l'œuvre de l'artiste que nous regardons, nous sommes à notre tour des touristes définitifs. Dans cet exercice, il nous appartient de mesurer le « coefficient d'art<sup>2</sup> », comme le nommait Marcel Duchamp. De quoi s'agit-il ? Une vie d'explications et d'arguments ne viendrait certainement pas à bout de cette idée et personne ne tomberait d'accord, mais au moins pouvons-nous dire que ce coefficient d'art, ce facteur artistique, est une superposition d'intentions et d'accidents, de cultures partagées et d'étrangetés, de récits, de poésie, de techniques, le tout ramassé entre quelqu'un qui regarde et quelque chose qui se sait regardé.

Pour cette première édition de la Bourse Révélations Emerige, l'exposition « Voyageurs » présente les œuvres de douze artistes que le comité de sélection a choisis lors de multiples réunions qui ont eu lieu en mai et juin 2014, après la clôture de l'appel à candidature. Un seul de ces douze artistes, distingué par le jury, réalisera une exposition à la galerie In Situ — Fabienne Leclerc, à Paris. Dans l'appel à candidature, nous avons essayé de mettre des mots sur nos attentes : il s'agissait pour nous de distinguer l'originalité et la singularité d'une pratique, d'être attentifs à la maîtrise et à la justesse des techniques employées par les artistes, et bien sûr de rechercher la richesse des lectures possibles des pratiques que nous découvrons. C'est particulièrement convenu de le dire, mais il faut bien souligner la joie

que nous avons éprouvée en recevant plus de mille dossiers pour cette première édition. Nous souhaitons, avec Fabienne Leclerc, Angélique Aubert et Laurent Dumas remercier et encourager tous les artistes qui ont candidaté. La qualité de ces dossiers prouve que de nombreux artistes émergents vivant ou travaillant en France méritent de gagner en visibilité. Loin d'un certain pessimisme ambiant, nous sommes convaincus qu'une génération prometteuse d'artistes grossit en France, certainement portée par l'énergie de leurs proches aînés qui ont déjà une forte reconnaissance sur la scène internationale. Parmi les artistes que nous avons retenus,

certains ont déjà bénéficié d'une visibilité certaine, au Palais de Tokyo, au Musée national d'art moderne, dans différents Frac, centres d'art ou espaces institutionnels en France ou à l'étranger. D'autres n'ont été encore que très peu exposés. « Voyageurs » propose un choix d'œuvres dont certaines ont été produites spécifiquement pour l'occasion. C'est un moment, une rencontre sous forme d'exposition, un concours de circonstances où douze artistes, en se croisant, nous invitent à marcher avec eux.

GAËL CHARBAU

« (...) je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne ; je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur — et lui, lui seul ! pour témoin de sa gloire et de sa raison. »

ARTHUR RIMBAUD,  
EXTRAIT DE « MAUVAIS SANG »,  
UNE SAISON EN ENFER, 1837

L'artiste contemporain est un voyageur définitif. Libre dans ses déplacements contraints, travaillant où il trouve de la place, entre deux résidences, traçant son chemin dans les allées bruyantes du Marché — ou le plus souvent dans le terrain vague de son absence. Certains le voient comme un entrepreneur, parfois vêtu de l'habit et des attributs des princes contemporains... Mais les voyageurs définitifs n'habitent jamais nulle part et le plus souvent, quand on les croise, ils sont déjà ailleurs, faisant de l'état provisoire un système fiable et durable. Dans cette science du déplacement, difficile de lire l'art actuel sans poser au préalable que « l'artiste, c'est celui qui navigue à travers les signes, celui qui relie un signe à un autre. L'essentiel de ce qu'il produit, c'est ce parcours lui-même<sup>1</sup> ».

1. NICOLAS BOURRIAUD, ENTRETIEN AVEC ANNE DUBOS (2010) ([HTTP://WWW.LITTLEHEARTMOVEMENT.ORG/?P=152](http://www.littleheartmovement.org/?p=152))

2. « EN FAIT, UN CHAÎNÓN MANQUE Á LA CHAÎNE DES RÉACTIONS QUI ACCOMPAGNENT L'ACTE DE CRÉATION ; CETTE COUPURE QUI REPRÉSENTE

L'IMPOSSIBILITÉ POUR L'ARTISTE D'EXPRIMER COMPLÈTEMENT SON INTENTION, CETTE DIFFÉRENCE ENTRE CE QU'IL AVAIT PROJÉTÉ DE RÉALISER ET

CE QU'IL A RÉALISÉ EST LE "COEFFICIENT D'ART" PERSONNEL CONTENU DANS L'ŒUVRE ». MARCEL DUCHAMP, « LE PROCESSUS CRÉATIF »

IN DUCHAMP DU SIGNE, COLL. CHAMPS FLAMMARION. PP. 188-189.

TEXTES RÉDIGÉS  
PAR AURÉLIE FAURE  
ET GAËL CHARBAU

## HENNI ALFTAN

Dans un premier temps, c'est toujours par une forme d'immédiateté qu'on entre dans les œuvres d'Henni Alftan. Par un savant jeu de cadrage, d'ellipse, de matière et de lumière, l'artiste parvient à créer un effet de réel qui rend ses images évidentes... en tous cas au premier abord. Puis dans un deuxième temps, elle réussit souvent à déboussolez notre lecture de la toile, en créant des glissements, qui viennent compléter le sujet peint, ainsi que le contexte dont il est extrait.

L'artiste joue systématiquement avec l'œil, la perception, la pensée... Cette relation entre *montrer*, *nommer* et *contextualiser* crée au fil de des œuvres une étrange tension. Ses toiles frôlent parfois une abstraction glacée, jusqu'à ce que sa science du geste et sa connaissance des codes de l'image nous saisissent en retournant nos premières impressions vers un univers connu et reconnaissable.

Chacune de ses toiles renvoie à l'histoire de la peinture et de ses problématiques plastiques, mais ses sujets sont résolument contemporains. Henni Alftan constitue ainsi au gré de sa pratique un ambitieux abécédaire poétique du banal, en appuyant avec ses brosses sur nos réflexes d'éternels voyeurs d'images.

## CÉCILE CHAPUT

Les matériaux de prédilection de Cécile Chaput sont les symboles révélateurs d'une époque, comme ce Formica qu'elle met en scène régulièrement. Ce dernier a connu ses plus belles heures au cœur des années 60 et fut l'emblème de la modernité des Trente Glorieuses. Chacun se souvient d'un café ou d'un gâteau partagé dans le clair-obscur d'une cuisine de grand-mère... L'artiste joue avec cette mémoire populaire, familière, qu'elle fait ressurgir de notre inconscient. Pourtant, une sensation d'étrangeté, un moment de flottement, font rapidement surface : c'est surtout devant une incohérence

spatiale que nous nous trouvons, devant une liberté prise avec ce « réel réminiscent ».

Cécile Chaput démembre, étale ces cuisines qu'elle nomme *The Slant Point* (le point d'inclinaison), *Press out* (appuyer sur) ou *Burst* (explosion). S'opère alors au mur comme un éclatement de l'histoire et de ses souvenirs, la décomposition d'une époque et de ses codes. Ici, il est finalement question de l'archétype de la femme d'intérieur. Viennent parfois s'ajouter des vidéos issues, elles aussi, de la récupération ou plutôt de la culture du détournement qui consiste à s'approprier des éléments existants. L'artiste aime par exemple recycler des comédies musicales qu'elle décrit comme de « terrifiantes mises en scène du bonheur ». L'utilisation de la vidéo dans ses installations est comme un clin d'œil au film de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, où l'on suit le quotidien d'une femme réglé comme du papier à musique jusqu'au moment où cette organisation parfaite est perturbée. Arrive alors l'inconnu, qui laisse place à l'angoisse.

Ces installations nous mettent physiquement face « à toute l'incohérence et la confusion que peut entraîner la recherche de la perfection », précise-t-elle. Il y est aussi question de l'identité, du corps, des attributions sociales traditionnelles qui en découlent. Mettant en scène les indices d'une narration morcelée, Cécile Chaput étudie ces moments de basculement propices à l'évolution des codes, des mœurs, des *habitus*.

## BORIS CHOUVELLON

Le travail de Boris Chouvellon se construit à partir de promenades dans les zones périphériques abandonnées, délaissées. Il arpente ces paysages délabrés à la recherche de ces « monuments », symboles d'une utopie disparue. Au-delà d'une critique de notre société actuelle, il s'agit de mettre

en évidence une certaine vanité de l'homme contemporain. L'artiste documente ses excursions et prélève des fragments de ces ruines modernes. Il construit ainsi un répertoire de formes et de structures géométriques qui donnent lieu ensuite à des sculptures produites par rapport à un espace, son relevé, sa géographie et son histoire. Il s'imprègne des territoires et des lieux afin de créer une tension entre l'œuvre et l'urbanité qui l'entoure: elles s'affrontent et cohabitent à la fois. Il est même parfois difficile de placer sur une échelle chronologique ces structures de béton et d'acier : sont-elles en cours de construction ou bien sont-elles tombées en totale désuétude ?

Avec humour et poésie, l'artiste s'amuse des absurdités dictées par un système où la production domine nos vies et qui n'en finit jamais de dysfonctionner. Boris Chouvellon pointe du doigt cette cruauté banale et ordinaire que l'on ne voit plus tant elle est omniprésente. Sa démarche révèle une inquiétude ontologique, un désir de résister, en fabriquant avec la force du bâtisseur et la légèreté du promeneur, des *ruines par anticipation*.

## MARTIN FERNIOT

Sensible au dessin depuis son enfance, Martin Ferniot a façonné son regard grâce aux œuvres d'artistes comme Marc Desgrandchamps, François Boisrond, Gérard Fromanger ou Emmanuel Régent. Martin Ferniot pratique le dessin de manière figurative au feutre, crayon de couleur, et à l'aquarelle. Ses dessins se composent de hachures et/ou de coulures verticales qui dévoilent et superposent des personnages aux allures transparentes. Ils sont les acteurs d'un monde en agitation où ils semblent pourtant s'effacer, s'éteindre. Martin Ferniot observe attentivement et photographie en amont les mouvements, les flux qui interagissent entre l'individu et la société. On peut aussi sentir dans ses dessins les rapports qu'entretient notre histoire personnelle à celle du groupe. Observer l'influence de la société, du collectif sur l'individu... de ces corps qui se traversent:

comment figurer l'idée de « masse » et son absorption de notre individualité? Martin Ferniot tente justement de replacer le regard sur ces personnages en les cernant par le vide. Il efface les espaces d'hyperactivité grouillante au profit de la figure humaine, dans un jeu d'isolation et de liquidité de la matière picturale, l'espace du papier devenant en quelque sorte l'écran où se projettent nos corps introspectifs.

## JENNYFER GRASSI

Jennyfer Grassi peint une nature inquiétante et romantique qui la fascine depuis son plus jeune âge. Cette peintre autodidacte a toujours contemplé les événements climatiques avec une grande intensité: la course des nuages, la pluie, un arc-en-ciel ou la brume électrique d'un orage. On peut alors comprendre aisément la présence récurrente du ciel et de la terre dans ses peintures, toujours déchirés par le vent, l'eau ou le feu.

Ses peintures semblent se mettre en mouvement sous l'œil du spectateur: des morceaux d'atmosphère sortent de la toile et semblent nous envahir, la coquille tranquille de notre allure de spectateur piétinant se fissure. C'est une matière picturale vivante, épaisse et riche qui nous raconte les « maux et merveilles » qu'affectionne l'artiste. Entre réalité et fantasmes, parfois, les paysages peints paraissent se déchaîner en tenant prisonniers les personnages ou les morceaux d'architectures qui les habitent. La sensation d'une végétation dominante, d'une nature reprenant ses droits, démonte la toile. Dans *Boys don't cry* (2014), une voiture perdue dans une forêt où l'on peut deviner le début d'un feu... Dans cette nature, rien ni personne ne peut entendre les cris de ceux qui finiront peut-être dans cette carcasse.

Impossible de ne pas penser à J.M.William Turner devant ces toiles, dont les sujets sont paradoxalement souvent trouvés dans des images issues de recherches sur Internet. Rversement romantique de l'atelier du peintre qui

se déplaçait au XIX<sup>e</sup> siècle au cœur du paysage, c'est ici au contraire dans l'isolement de l'atelier que se jouent les terribles déferlements de *notre* nature.

## LYES HAMMADOUCHE

Issu de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, Lyes Hammadouche dissèque, manipule et défie les différentes représentations du temps dans des œuvres qui sont des objets méditatifs offrant un voyage philosophique et métaphysique dans une ère où l'efficience et la productivité sont reines. L'artiste s'inspire des techniques d'induction hypnotique qui incitent l'individu à se détendre, à se relaxer pour construire des dispositifs qui fonctionnent comme des pièges pour le spectateur. Il joue sur trois axes de définition du Temps: le temps quantitatif et mesurable (heure, minutes, secondes), le temps métaphysique, par définition impalpable et « qualitatif », et le temps cyclique qui régit l'univers, la nature. Ses constructions, qui prennent la forme de sculptures en mouvement, de dispositifs filmés, ou directement de vidéos, s'envisagent comme des objets spéculatifs qui auraient toute leur place dans le cabinet d'amateur de l'homme moderne. Toujours en état d'équilibre entre l'expérience proposée et les matières utilisées (bois, eau, sable ou lumière) l'artiste nous met dans une position intermédiaire entre l'observation scientifique et la rêverie.

## KEITA MORI

Dans les œuvres de Keita Mori, il est souvent question d'architecture et d'espaces construits. L'artiste s'est fixé des règles récurrentes qui lui permettent de créer des espaces illusionnistes, souvent à l'échelle d'un mur, uniquement à l'aide de fils tendus et de points de colle. Cette extrême économie de moyens l'oblige à synthétiser ses motifs et à contraindre géométriquement

les formes qui peuplent ses compositions. C'est ensuite dans l'esprit du spectateur que l'espace se reconstruit, au gré des multiples indices laissés par les volumes et la perspective. Partant de ce vocabulaire très classique de l'image, l'artiste parvient à produire de surprenants effets de paysages, en mélangeant l'esthétique des représentations 3D en fil de fer, le croquis d'ingénieur ou pourquoi pas, les dessins cubo-futuristes. Systématiquement créées à l'aide de fils de couleur noire, ses œuvres — qui se nomment toutes « Bug Report » — évacuent de fait les ombres et la polychromie, ne gardant que le squelette fragile et temporaire des figures qui les composent.

## ARMAND MORIN

Armand Morin est un explorateur de paysages, en profondeur et en surface. L'artiste scrute en effet avec attention toutes les strates de perception d'un environnement et utilise toutes les techniques et artifices à sa disposition pour le restituer. Dans ses œuvres, tous les éléments sont là pour faire illusion: le choix des matériaux, les lumières, les accessoires, leur mise en espace, l'échelle, mais aussi la géographie du lieu et le déplacement qu'elle impose. Un ensemble d'outils de langage et de représentation du réel qui nous invitent à vérifier que les « êtres vivants évoluent dans un décor et sont sans cesse en représentation ».

Sa démarche commence souvent par une excursion, une promenade, construite à partir des sentiers très balisés du tourisme et des loisirs. Armand Morin marche, explore, observe, écoute, note, saisit, documente. Ses déambulations lui permettent alors d'acquérir une incroyable bibliothèque d'informations, source d'inspiration et outil de travail. Ses vidéos restituent ensuite ces mini-épopées, dans une écriture énigmatique qui nous promène entre les codes

de la science-fiction (*Panorama 14*, 2012) et du documentaire (*Folies*, 2011 ou *Pardon Our Dust*, 2009), sans jamais pouvoir se fixer sur un genre particulier. Toujours baignés par une ambiance sonore savamment maîtrisée, ses films prennent l'allure de rêves éveillés et nous transportent au ras d'une pierre, dans l'écoulement d'un désert, sur un fragment d'architecture, où nous circulons comme le vent, entre l'herbe, l'eau et l'horizon.

## BENOÎT PYPE

L'observation et la collecte spontanée sont les éléments qui orchestrent quotidiennement la démarche de Benoît Pype. Son atelier pourrait s'apparenter à un laboratoire d'analyse scientifique ou policière, où l'artiste travaille avec patience et délicatesse à la fabrication de ses sculptures, installations et « expériences ».

*De la lenteur avant toute chose* (2014) et *Fabrique du résiduel* (2012) mettent en scène une multitude de petites sculptures sagement disposées sur des socles miniatures. Benoît Pype les qualifie de « prélèvements du monde réel ». Il s'agit de résidus trouvés et ramassés au fond de ses poches, puis à l'atelier. Ils ont ensuite été comparés et sélectionnés avec le souci de refléter une diversité esthétique et plastique selon leur forme et leur matière. Enfin, la réalisation de « micro-socles » les élève au rang d'œuvres d'art. La scénographie de ses installations dévoile ces différentes étapes: la présence des outils utilisés dessine le portrait d'un artiste-chercheur sensible aux savoirs traditionnels. La mise à disposition de loupes permet au spectateur de se pencher et d'examiner les sculptures, dans une proximité qui recrée l'intimité du cabinet de curiosités.

Benoît Pype prélève aussi des fragments naturels afin de produire des œuvres éphémères rappelant le caractère précieux de la nature et l'intérêt de la préserver. Le *Socle pour une goutte d'eau* (2010) qui, comme son nom l'indique, présente une simple goutte, devient la métaphore des tumultes

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

du changement climatique. Chaque jour, la goutte s'évapore et nécessite que la pièce soit « recommencée ». Ce lien avec la nature se retrouve dans la série *Géographie transitoire* (2011) dans laquelle les plans de capitales comme Tokyo, Paris ou Mexico sont délicatement gravés dans les nervures de feuilles d'arbres, naturellement amenées à se décomposer jusqu'à disparaître.

C'est certainement cette capacité à télescoper les genres et à dépasser les cadres habituels de lecture d'une œuvre qui font de Vivien Roubaud un artiste singulier et imprévisible.

## WILSON TROUVÉ

Wilson Trouvé navigue librement dans un univers plastique où certains codes baroques auraient rendez-vous avec la rigueur du minimalisme, mais sans que cette rencontre ne provoque aucun conflit ouvert. Tout se passe en effet comme si ce télescopage était naturel, le débordement excessif de la matière épousant presque tendrement la sévère grille moderniste. Dans ses œuvres, l'artiste joue quasi systématiquement avec toutes les composantes du support, sa matérialité, ses limites, sa surface, sa transparence ou sa capacité à fabriquer une image par « accident ». *Frou-Frou* (2011) se compose par exemple de cent carreaux de céramique noirs, formant côte à côte un grand carré au mur. Les bords de chacun des carreaux ont été martelés, écaillés, de sorte que leur assemblage forme une grande grille aux contours accidentés. Une grille de plus dans le corpus de l'artiste, certes… Sauf que l'émail noir de la céramique permet de réfléchir l'espace environnant et, pour peu que la pièce soit placée près d'une source de lumière, c'est alors l'architecture du lieu qui se matérialise comme un spectre monochrome dans l'œuvre. Dans *Black Canvas* (2011), ce sont six câbles tendus qui deviennent les supports d'une « peinture » sans toile, sans plan. Enduit d'une colle noire qui s'est étirée puis fixée en longs filaments, le motif de cette toile fantôme est la colle elle-même, qui a dégouliné depuis les câbles, suspendue à quelques centimètres du mur. Wilson Trouvé nous promène ainsi de pièce en *pièce*, sur les terrains connus d'une grammaire moderniste qu'il décortique et ravive, avec force délicatesse.

## JOO-HEE YANG

À cheval entre deux cultures, Joo-Hee Yang appartient à cette génération d'artistes coréens qui a poursuivi ses études en Occident. Pourtant son travail n'est en rien la caricature des nombreuses différences culturelles qui séparent les deux mondes. Rien de directement « politique » dans son propos, même si les longs séjours qu'elle a passés hors de son pays l'ont forcément amenée à cultiver un certain recul sur sa propre histoire. L'installation *Sans titre* (2011) est certainement inspirée par les incessantes transformations architecturales et industrielles de Séoul mais c'est aussi un paysage presque métaphysique que l'artiste nous propose. Encerclé d'une enceinte de parpaings de construction laissés à l'état brut, un ensemble de résidus de chantier s'amoncelle. Palettes, poussière, ciment et déchets divers jonchent ainsi le centre de la pièce. À différents endroits, de minces tiges en bois jaillissent depuis la jointure des parpaings et portent à leur extrémité des demi-clémentines, dont la couleur orange vif contraste fortement avec l'aspect gris et terne du reste de l'installation. Marquant le temps « réel » de l'exposition, en opposition à celui qui est symboliquement évoqué par le chantier, les clémentines se métamorphosent lentement dans l'espace. Leur fragilité devient une métaphore de nos propres existences au sein d'un monde fabriqué brutalement, dont l'architecture ne cesse de s'ériger, puis de s'écrouler. Toutes les œuvres de Joo-Hee Yang sont caractérisées par cette attention particulière portée aux matériaux choisis et au sens qui naît de leur confrontation. Dans *Fiat Lux* (2013), l'artiste met en scène des néons dressés depuis le sol dans l'espace. Brisés, puis remplis de paraffine, une mèche laisse danser une flamme qui, là encore, ne dure qu'un temps limité. Après leur extinction par manque d'oxygène, il ne reste à l'intérieur des tubes que le dépôt noir de la suie, qui tranche sur la surface immaculée et artificielle des néons.

# EMPIRISTES

L'émergence est à la mode. Depuis quelques années, une certaine énergie semble s'être réveillée, les initiatives se sont multipliées pour donner plus de place et plus de médiatisation aux jeunes artistes travaillant en France. L'aventure du Salon de Montrouge, pour n'en citer qu'une, sous l'impulsion de Stéphane Corréard entre 2009 et 2015 est sans aucun doute exemplaire et emblématique de cette nécessaire prise de conscience évidente : si nous n'aidons pas les jeunes artistes à être plus visibles, nous accentuons, de fait, leur invisibilité. En créant en 2014 la Bourse Révélations Emerige, Laurent Dumas a souhaité apporter son soutien aux créateurs à un moment particulier de leur carrière, entre la sortie d'une période d'apprentissage (souvent suivie dans une école d'art) et l'entrée dans la vie professionnelle, c'est-à-dire ce moment où l'on tente de vivre de son art. Cette période charnière est très délicate, car nombreux sont les artistes qui, ne trouvant pas de relais critiques, institutionnels ou commerciaux, sont contraints de changer de « métier », à trouver des revenus souvent étrangers à la pratique artistique, ce qui contribue à les éloigner de leurs nécessaires recherches et expérimentations, jusqu'à parfois les sortir définitivement

de l'écosystème de l'art. C'est la raison pour laquelle nous avons limité l'âge de candidature à la Bourse à 35 ans, non pas qu'on ne puisse pas émerger après cet âge, mais parce la Bourse veut être un relai naturel au cycle de l'émergence, et non un rattrapage ou une redécouverte. D'autres programmes existent, qui prennent en charge ces problématiques. Le dispositif de la Bourse Révélations Emerige a été pensé de manière à associer au programme, dès la présélection des dossiers, une galerie d'envergure. Non seulement cette galerie est invitée à participer à toutes les sessions d'examen des dossiers envoyés par les artistes, mais elle s'engage par ailleurs à présenter, dans ses murs, une exposition monographique du lauréat. La Bourse, d'une valeur de 15.000 euros, est versée pour moitié à l'artiste afin de l'aider à produire son exposition, l'autre partie étant destinée soit à compléter cette production, soit à financer la communication et l'exposition elle-même, afin d'assurer au lauréat qu'il bénéficiera de conditions professionnelles de présentation de son travail. Le dispositif prévoit enfin la mise à disposition d'un atelier à Paris ou en région parisienne pour qu'il puisse concevoir son exposition. La difficulté à trouver des lieux où travailler sereinement est aussi un obstacle très souvent rencontré par les jeunes créateurs. Mais avant cette ultime étape, la Bourse est avant tout destinée à présenter les travaux des artistes qui ont retenu l'attention du comité de sélection. Un jury, qui comprend les membres du comité de sélection auxquels s'ajoutent des professionnels engagés auprès des artistes émergents, auditionne les artistes et le ou la lauréat-e est annoncé-e le soir du vernissage. Enfin, différentes visites privées, destinées aux professionnels de l'art, galeristes, commissaires d'exposition, directeurs d'institution mais aussi amateurs, collectionneurs, amis de musées, sont organisées pendant toute la durée de l'exposition.

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

EMPIRISTES?

Parmi les onze artistes retenus pour cette deuxième édition de la Bourse Révélations Emerige, beaucoup ont pour point commun de rendre manifestes, dans leurs travaux, les relations qu’ils entretiennent avec la matière qui les entoure. Cette matière, c’est la céramique, le bois, la laine, le plastique, l’eau, le sel, l’argile ou la surface même d’une photographie. Comme de nombreux plasticiens de leur génération, cette affirmation, cette revendication de la matière est à mettre en perspective avec les nombreux discours ambiants sur la dématérialisation de l’art et de notre environnement. Mais ce sont aussi des textes et

des souvenirs, de l’amour, du temps ou le discours esthétique lui-même, que les artistes utilisent comme ingrédients critiques de l’œuvre d’art. L’expérience de l’artiste, ouverte à toutes les opportunités, à tous les hasards des techniques qu’ils inventent est aussi à l’opposé du marketing qui habite tous les étages de notre société. La conversation intense et raisonnée, méthodique ou extravagante, engagée avec les objets et les idées qu’ils prélèvent dans notre vie quotidienne ou à l’autre bout du monde, génère dans leurs pratiques de nouvelles et réjouissantes expériences esthétiques.

GAËL CHARBAU



*périphérique* (2011) où Sara Acremann prend des photos de passants « capturés » dans la rue devant d’immenses affiches qui semblent leur donner un rôle dans l’image et qui vantent, à grand renfort de clichés de mariages, de voyages, d’intérieurs luxueux ou de beautés photoshopées, une vie idéale à laquelle aucun de ces passants ne semble pouvoir accéder. Dans le film *Est-ce que l’herbe pousse encore ?* (2013), ce sont ses propres parents que l’artiste met en scène dans une maison dont on ne fait que deviner certaines pièces. Ils dialoguent, parfois réunis, parfois séparés par une porte ou un couloir, mais aucun scénario ne semble se dégager, si ce n’est celui d’une attente, d’une absence… Pour « Empiristes », Sara Acremann propose de retranscrire à l’échelle d’un mur un objet généralement destiné à rester discret et intime : une lettre d’amour. Il s’agit d’une lettre que l’artiste a retrouvée et qu’elle recopie ici,

en la gravant directement sur une grande surface plâtrée. Mais au lieu de chercher un quelconque romantisme, c’est plutôt l’échec du langage à transmettre un souvenir (la lettre évoque des lumières, un canal, la neige…) que l’artiste tente d’affirmer par ce geste, à la fois violent et maladroit. En écho à cette installation, elle présente par ailleurs la vidéo d’un espace, « plan d’un souvenir non vécu », sorte de réflexion sur l’artifice cinématographique. Il s’agit d’un lieu apparemment urbanisé, mais bizarrement vide où l’on s’attend à chaque seconde à ce que quelque chose se passe, qu’un acteur surgisse… Mais une fois encore, à l’aide d’un dispositif dépouillé, elle parvient à maintenir en nous ce suspens, cette « minute éternelle », qui nous force à réfléchir aux contingences matérielles de cette image qui se révèle, pour des yeux perspicaces, plus artificielle qu’il n’y paraît.

## BIANCA BONDI

Bianca Bondi pratique une science qu’on pourrait qualifier d’« alchimie instinctive ». Elle revendique l’influence des théories de Carl Gustav Jung, notamment l’étude de ce qu’il a nommé « l’âme » ou encore les concepts d’« inconscient collectif » ou d’« archétype ». Elle fait aussi référence dans son travail à des problématiques environnementales, sociales et humaines en empruntant librement des idées dans les domaines de la métaphysique ou de l’alchimie. Elle sélectionne et collecte précieusement des objets qui ont une histoire, une vie antérieure, pour les convoquer dans des installations symboliques qui invitent les spectateurs à réfléchir à des problématiques contemporaines. Par exemple, dans *A Sudden Stir and Hope in the Lungs* (2014),

l’artiste nous plonge dans un avenir qui aurait connu le réchauffement climatique. L’installation, qui se présente comme une grande surface au sol recouverte de cristaux de sel, dresse les vestiges d’une fête gourmande qui aurait été retrouvée au fond d’un océan. Les éléments de vaisselle, en cuivre, sont oxydés par l’action du chlorure de sodium et prennent naturellement une teinte bleu-vert. Réalisée à l’aide de dizaines de litres d’eau saturée de sel, le processus d’oxydation se prolonge sur l’installation tout au long de l’exposition. Le cuivre, traditionnellement associé à Vénus, à la jeunesse et à l’amour dans la littérature alchimique, s’altère ici avec une lente poésie sous les yeux du spectateur.

Ses pièces oscillent souvent entre une grande sensibilité accordée aux matériaux et à leur rencontre (verre, miroir, minéraux, paraffine, sel, bois, charbon) et une radicalité toute conceptuelle : ainsi, plus directe, la pièce *The Tree That Fell…* (2012) liste chronologiquement la disparition d’espèces animales, sur un ticket de caisse de plusieurs mètres de long. Bianca Bondi expérimente aussi le dessin, mais sous une forme qu’il faudrait plutôt assimiler à un *work in progress*. *Traces of a Planetary Past Encrypted in the Nervous System*

(2015) est composé de « schémas automatiques » réalisés par l’artiste au cours des deux dernières années. Elle y reproduit d’abord des schémas techniques (issus de l’astrophysique, de l’hermétique, ou même de précis d’électricité) très détaillés qui sont ensuite recouverts par du texte. L’œuvre est un véritable palimpseste, auquel elle a récemment ajouté des couches de latex. Les différents ingrédients chimiques qu’elle utilise attaquent le recto du support, tandis que le verso reste intact. À force d’ajouts de matière, la pièce est devenue assez rigide à certains endroits pour être présentée comme un volume, appuyé contre le mur. Ici, comme dans nombre de ses autres travaux, l’œuvre se métamorphose en permanence et c’est l’état de cette transition, inévitablement comparable à la nature humaine, dont il est question.

## ALEXIS HAYÈRE

Avant d’étudier à l’école des Beaux-Arts, Alexis Hayère a suivi une formation d’artisan, ce qui lui a sans aucun doute donné une approche très personnelle des matériaux qu’il utilise, en particulier le bois et le métal. Il définit ses œuvres comme des « sculptures peintes » ou des « peintures sculptées ». Inspiré par les avant-gardes russes, tout autant que par les œuvres de Frank Stella, Sol LeWitt ou encore François Morellet, Alexis Hayère met souvent en scène dans ses sculptures quelques gestes simples appliqués à des feuilles de bois cintrées qui composent des motifs abstraits par le jeu de leur propre poids. Le motif des sculptures, contraintes à l’aide de pièces en métal, pensées avec une grande économie, est donc dicté par le matériau lui-même. Pour l’exposition « Empiristes », l’artiste présente notamment une sculpture imaginée spécifiquement pour l’encadrement d’une grande porte de la Villa Emerige : *Sculpture portée* (2015) dessine en quelque sorte une nouvelle structure qui s’inscrit dans l’encadrement existant, modifiant ainsi l’architecture du lieu uniquement par un système de lattes de bois maintenues sous pression.

Ailleurs, dans le couloir du rez-de-chaussée, il installe un maillage fait de tiges d’acier qui contraignent les visiteurs à se courber et passer en dessous s’ils veulent traverser l’espace. L’artiste présente également une peinture *Sans titre* (2015) qui appartient à une série débutée en 2012. Le principe en est simple : une feuille de bois est découpée géométriquement en traçant uniquement des lignes, sans chercher d’effet de composition. La surface est ensuite entièrement peinte en noir et toutes les arrêtes des découpes sont prolongées à l’aide de lignes de peinture blanche jusqu’à l’extrémité opposée de l’œuvre. Bien que formellement assez différentes de ses sculptures, ces « peintures-sculptures » procèdent à nouveau de quelques gestes réduits à l’essentiel et, si les pièces en volume dépendent de l’espace qui les accueille, c’est ici la forme extérieure de la peinture qui détermine sa composition interne. Une manière pour Alexis Hayère de laisser le hasard faire, lui aussi, son métier.

## JESSICA LAJARD

Depuis plusieurs années, Jessica Lajard construit un répertoire de formes librement inspiré de l’imagerie populaire, de l’univers domestique, de l’érotisme ou même de la nourriture. Parfois pensées en amont par le dessin à l’instar de *Love Birds* (2012), ses installations se déploient dans l’espace, comme lors du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge (2014) où l’artiste nous plongeait dans un décor de carte postale en volume, en mélangeant des éléments en céramique et textile : deux grands doigts croisés faisaient face à un coucher de soleil dans une ambiance acidulée, pop et surréaliste de coquillages et de crustacés.

*Overwhelmed* (2012) pourrait dessiner les prémices de *Somewhere Where The Grass Is Greener* (2015) : sur un socle haut, un cornichon en céramique dressé, flanqué de deux seins, ruisselle de gouttelettes blanches. Aux côtés du cornichon, traîne sur une table une brique de lait : *Bonus*. On y retrouve la forme phallique et végétale des *Pet Plants*,

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

la force triomphante des *Boobies*, et la présence d'un liquide blanc laiteux indéterminé… Quant à *Awaiting* (2013), il pourrait s'agir d'une étude de la future *Pet Pussy*, guettant sagement sa proie : le *Pet Penis*.

*Somewhere Where The Grass Is Greener* (2015) nous conduit donc dans les salons de notre enfance: un petit «chien-chien à sa mémère» dort sur un tapis de laine, posé sur un canapé recouvert d'un patchwork aux couleurs un peu ringardes, mais moelleuses de tendresse. Toutes les sculptures de l'artiste recèlent souvent une petite surprise, et dans cette installation, ce sont les allusions sexuelles qui surgissent en toute liberté sur une plante, un arrosoir ou des animaux domestiques (*Pet Penis* et *Pet Pussy*). Dans un univers kitsch et policé, en apparence inoffensif, la tempête est vite arrivée: les *Pet Poo*, crottes de céramique, nous confirment qu'on a bien basculé dans l'horreur de l'accident domestique.

## RAPHAËLLE PERIA

Tout a commencé par un voyage en Asie du Sud-Est, Océanie, Amérique du Sud et Amérique centrale : pour la préparation de son diplôme, Raphaëlle Peria part huit mois faire un tour du monde. Elle entame alors une série de photographies intitulée *Deux cent trente-cinq nuits* qui consiste à immortaliser, chaque jour, sa chambre d'hôtel. Lorsqu'elle imprime ensuite les tirages, elle leur arrache systématiquement les traces de sa présence, par grattage ou décollement de la surface de la photo. C'est aujourd'hui devenu une technique que l'artiste a perfectionnée et avec l'aide de grattoirs, pointes sèches ou scalpels, elle a développé une véritable science du *grattage photographique*. Ce procédé lui permet notamment un travail impressionnant de la lumière, de la même manière qu'on pourrait l'envisager en peinture. En détériorant progressivement la matière de ses tirages, elle laisse apparaître

la blancheur du papier qui donne une nouvelle dimension au sujet capturé dans l'image. Elle apporte en effet du volume à la surface et la fait comme vibrer : la série *Arbre*, par exemple, donne à ce motif éculé un effet de «réalité» plus saisissant que la photographie elle-même.

C'est toute la force de cette technique qui parvient à dupliquer l'image sur elle-même pour la transformer en une sorte de peau sensible, hérissée de ces multiples micro-interventions. Des montagnes enneigées, des paysages urbains, des ports… toute la grammaire du paysage repassée à la moulinette d'un geste minutieux qui d'abord décompose, puis reconstruit le motif à l'échelle, du bout des doigts. À plus grande échelle, Raphaëlle Peria l'expérimente aussi au sol, sur un large morceau de lino qui agglomère, toujours sous le régime de ses gestes gravés sur le support, différents fragments de paysages. Dans *Cartographie intérieure*, ce n'est plus seulement avec l'esprit que l'artiste propose aux spectateurs d'entrer dans l'œuvre, mais bien physiquement, pour sentir et toucher véritablement son travail, qui nous rappelle ici que dans la vraie vie, on découvre toujours un paysage avec les pieds avant de le voir avec les yeux.

## LUCIE PICANDET

Mêler les techniques de la broderie à la fiction, à l'écriture ou à la philosophie peut sembler une entreprise bien extravagante ; c'est ce qu'on penserait naturellement avant de découvrir le travail de Lucie Picandet, une artiste dont la singularité ne tient pas seulement à ce medium «désuet» qu'elle utilise très souvent, mais bien plus encore aux discours qu'elle parvient à faire tenir ensemble, reliés et noués autour de ce procédé séculaire. Pour l'exposition «Empiristes», l'artiste a imaginé une série de nouvelles «broderies en suspension» qui consistent en différents morceaux de toiles maintenus par des tiges en bambou et traversés de fils de laine, dont certains viennent

effleurer le sol. Lucie Picandet explique que ces étranges sculptures, suspendues au plafond, lui ont été inspirées par cet instant apparemment insignifiant où l'on s'attache les cheveux au cours d'une journée. C'est, pour elle, comme un signe de changement, un détail — en apparence — où l'inconscient s'exprime. Ses broderies fonctionnent en effet comme des interfaces symboliques qui mettent en scène visuellement des notions bien difficiles à exprimer plastiquement: le fonctionnement de la langue, du refoulé, de la mémoire… Tout son travail explore par exemple le lien qui peut exister entre la structure du langage et les gestes impliqués dans l'action de tisser. Il s'agit toujours de faire passer un fil (des pensées) par un trou (la langue). L'envers d'une broderie, généralement caché, peut aussi apparaître comme un lapsus ou une réserve d'actes manqués: ils sont présents mais échappent au regard. De la même manière, le revers d'une toile brodée constitue, pour elle, «les coulisses du dessin». Dans ses grandes «sculptures-coiffures», elle s'amuse à décortiquer les différents gestes qui arrangent les cheveux: tresser, détacher, remonter, «les cheveux sont pour moi comme des fils qui sortent de la tête… comme des idées», déclare Lucie Picandet. Pour «Empiristes», elle propose par ailleurs une installation en forme de cabinet de dessins qui retrace l'histoire du projet *Celui que je suis* qu'elle débuta en 2004, lorsqu'elle découvrit une carte postale reprenant la photo d'une ancienne bâtisse aux puces de Saint-Ouen. Immédiatement frappée par un fort sentiment de déjà-vu, l'artiste a développé différents projets autour et à *l'intérieur* de cette image. Livres, dessins, croquis et même différentes formes réalisées avec l'aide d'un orfèvre se côtoient dans cette installation qui nous plonge au milieu d'une multitude de formes et de réflexions uniquement engendrées par cette rencontre, où un petit événement fortuit provoque les savoir-faire et l'imagination explosive de l'artiste.

## LOUIS-CYPRIEN RIALS

C'est en citoyen solitaire que Louis-Cyprien Rials voyage, filme, photographie. Les productions de l'artiste nous rapportent, depuis des terres ordinaires ou sacrées, une autre histoire que celle qui est préfabriquée et véhiculée par les journaux télévisés, une histoire pleine de fantômes, de déserts, de guerres et de décors que l'homme n'habite plus qu'à travers ses vestiges et ses stigmates, ombres de lui-même. Traverser l'Odessa en moto pour découvrir les zones abandonnées de Tchernobyl, faire du stop en Irak sans un sous en poche: Louis-Cyprien Rials est souvent sur le départ, en route vers les représentations du sacré dans ces territoires où la question des religions, des mœurs et des rites se confronte à des enjeux politiques et économiques liés aux richesses naturelles ou à la situation géographique.

Il a, notamment, traversé l'ex-Yougoslavie, la République turque de Chypre du Nord, l'Irak, la Géorgie, l'Arménie, la République du Haut-Karabagh, la Crimée. En 2012, il achève *Nessuno* qui donnera naissance à la trilogie *Des déserts et de la violence*. *Nessuno* plonge le spectateur dans un village désert, étrangement silencieux. La tension règne entre un état d'alerte et de contemplation: la menace est omniprésente. Tout est laissé à l'abandon, comme si les habitants venaient juste de s'évaporer. *Dilmun Highway*, deuxième film de la trilogie, nous fait découvrir les 80000 tombes Dilmun, dont il ne reste guère que dix pour cent. Ces vestiges sont anéantis pour construire des autoroutes, qui s'arrêtent au milieu du désert, privatisé par la NSA. L'artiste fait aussi référence à la scène du métro du *Roma* de Fellini, et des allusions discrètes à la révolution en cours depuis 2011 qui oppose des habitants chiites de l'île à une monarchie sunnite très proche des intérêts saoudiens. Le dernier film, *Mene, mene, tekel, upharsin* est un présage du passé qui refait surface pour détruire le présent. Il s'agit d'un film contemplatif, hypnotique, qui prend pour sujet un feu sacré qui brûle depuis plus de 4000 ans et qui est mentionné dans la Tanakh,

l'ancien Testament. Rials l'a tourné à Kirkouk en Irak, à quelques kilomètres des combattants de Daesh. Sur ces images de feu, l'artiste écrit une longue poésie, traduite en araméen et en kurde, qui parle du caractère sacré de ce feu, objet de la religion zoroastrienne et des bienfaits et méfaits que nous a apportés le pétrole, qui fait brûler cet énigmatique foyer depuis si longtemps. En parallèle, Rials étudie sur une échelle miniature et mentale les paysages époustouflants que la nature dessine et enferme aléatoirement à l'intérieur de différentes roches, et qui se révèlent par polissage. Il les photographie et les tire sur grands formats (série des *Pierres*, commencée dès 2007). Une autre façon de parler du monde qui nous abrite, pour cet humaniste d'un nouveau genre.

## CLÉMENT RICHEM

C'est d'abord en utilisant le dessin, la gravure et l'estampe que Clément Richem a débuté ses recherches. Progressivement, il a ressenti le besoin de passer au volume pour donner une matière à ses œuvres qui ont toujours un lien avec le fait de transformer, de montrer le passage d'un état à un autre, de représenter les effets du temps. C'est désormais avec la technique de la vidéo d'animation (*stop-motion*) que l'artiste prolonge certains de ses projets dans lesquels il utilise généralement des matériaux fluides (eau, plantes, terre, etc.) qui lui permettent de dissoudre des formes, d'en générer de nouvelles. Ses sculptures, ainsi que les animations auxquelles elles servent de support, figurent des paysages parfois foisonnants, parfois désertiques d'où surnagent souvent d'étranges cités qui meurent et renaissent dans un rythme cyclique. Il s'agit toujours pour l'artiste de nous placer comme au-dessus ou au-delà de l'échelle de l'œuvre, dans la position d'une quelconque divinité. Les sculptures présentées dans «Empiristes» sont dans la lignée de *Poussière*, pièce montrée cette année sous le commissariat de Daria de Beauvais au Palais de Tokyo: des fragments de paysages miniatures

en terre présentés sur des socles, des dioramas qui figurent des vallées, des volcans, des montagnes ou encore des grottes à l'intérieur desquelles nous sommes invitées à regarder pour découvrir des cités, des paysages célestes, des *nouveaux mondes*. Pour «Empiristes», Clément Richem présentera aussi une vidéo qui semble au premier abord être l'animation d'un ciel étoilé mais dont on s'aperçoit vite qu'il s'agit d'éléments végétaux, des graines, des bourgeons, des corolles de fleurs photographiés sur fond noir. Réalisées durant plusieurs semaines, les prises de vues laissent s'ouvrir, fleurir, se dessécher puis disparaître nombre des éléments que nous découvrons, à nouveau dans un cycle qui renverse la relation entre la terre et l'espace. Toujours habitées d'une poésie presque «primitive», les œuvres de Clément Richem parviennent à actualiser au sein des espaces les plus contemporains ces lointains archétypes.

## KEVIN ROUILLARD

Kevin Rouillard est-il un archéologue, un bricoleur, un collectionneur ? Il accumule en tout cas de nombreux objets qui finissent par s'entasser dans l'atelier. Là, il vit avec eux ou ils vivent avec lui, sans hiérarchie particulière. Ce qui compte, c'est les idées qu'ils libèrent, qu'ils secrètent. C'est ensuite à force d'observation, de temps passé à les tester, les arranger, les agencer, que Kevin Rouillard parvient à brouiller peu à peu les certitudes concernant leur existence, leur provenance ou leur âge pour les faire glisser vers une nouvelle identité au sein de ses installations. L'accrochage, le dispositif qu'il construit pour faire vivre ces objets, est à envisager comme un théâtre où nous serions appelés à compléter l'histoire qui se joue.

Pour l'exposition «Empiristes», Kevin Rouillard présente les fruits d'une réflexion estivale sur sa manière de travailler. Il s'est inspiré du roman *Moins que Zéro* de Bret Easton Ellis qui l'a accompagné tout l'été et dans lequel le personnage principal, Clay, raconte son retour en famille à Los Angeles, pour les fêtes de Noël. Un récit «déprimant» où l'on traverse des fêtes

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>
<sup>[3]</sup>
<sup>[4]</sup>
<sup>[5]</sup>

remplies d'alcool, de drogues et de sexe pour un véritable plongeon dans la décadence des classes supérieures californiennes. Les images du désert brûlant et du vide sont omniprésentes et Clay revient régulièrement sur ces mots : « Disparaître ici, on peut disparaître ici, on peut disparaître ici sans même s'en apercevoir ». Kevin Rouillard relie cette histoire à son expérience de l'atelier au cours des derniers mois : il a vécu seul dans un grand espace qui était celui de la galerie Cortex Athletico à Bordeaux, avec pour seul horizon les murs blancs de l'ancienne galerie éclairés par des néons. Pour résister à cet espace étrange, il a réalisé ce qu'il nomme des « boucliers » à partir de grands bidons métalliques, auxquels il a fait subir différentes transformations, parfois violentes, et qu'il présente aplatis et disposés côte à côte, dans un grand accrochage mural. L'installation *Disparaître ici, 20 rue Ferrer* — hommage direct à *Moins que Zéro* — est quant à elle une pièce composée de parpaings, d'ossements et de différents objets ou indices qui peuvent faire penser à un énigmatique autel. Les histoires des objets qui la composent s'entrelacent et se condensent, nous invitant à reconstruire le récit des événements qui lui ont donné une forme, temporairement muséale.

## LOUP SARION

Loup Sarion appartient à cette génération d'artistes conscients de l'environnement dans lequel ils se trouvent. Un univers fait de références communes, d'un certain idéal quant à l'idée du « Beau » et sans aucun doute une forte lucidité concernant l'endroit que l'on peut occuper sur une scène internationale qui observe sa propre saturation d'images et de formes. Au premier abord, ses sculptures peuvent paraître discrètes, presque nonchalantes. La série *U Sleeping on me* (2015), par exemple, est constituée de différents sacs de gym, remplis de ciment et « jetés » dans l'espace d'exposition de manière

indolente. Presque rien ne trahit leur poids et leur rigidité, ce n'est qu'en tapant dedans par inadvertance qu'on peut s'apercevoir qu'il s'agit bien là de sculptures. Souvent, ses œuvres provoquent la rencontre du volume et de l'image dans une combinaison subtile. Sur le socle d'*Everybody is somebody's secret* (2014), on découvre des motifs transférés, procédé qu'on retrouve régulièrement dans son travail : ces socles parallélépipédiques, en plâtre blanc, sont teintés à l'aide de différentes encres, plus ou moins absorbées par la matière. Cette technique lui permet d'obtenir des nuances délicates qui se fondent les unes dans les autres en fabriquant comme une brume de couleur ou de coulures. Les motifs qui s'en détachent évoquent souvent une sensation liée au goût (verre d'eau, café…) ou au toucher (une main qui masse un pied). Enfin, par des rapprochements esthétiques ou conceptuels, les socles portent généralement des objets qui entrent matériellement ou conceptuellement en résonance avec eux. Leur permutabilité permet à l'artiste d'envisager une infinité de variations dans cet étrange ballet renversé de piédestaux devenant œuvres. Pour « Empiristes », Loup Sarion présentera *Direct sunlight makes it go away faster* (2015), sortes de petits auvents qui se placent, eux aussi, discrètement dans l'espace. Destinés à ne pas être vus immédiatement, on découvre les paysages d'encre qu'ils dessinent lorsqu'on se trouve juste en dessous. Par ce déplacement de l'œuvre, Loup Sarion parvient là encore à interpeller notre regard à un endroit inattendu, toutes ses recherches reposant sur cette fine perturbation de nos attentes dans un espace d'exposition. C'est là qu'il réussit à faire exister son univers, plein d'une jouissive et savante élégance.

## SAMUEL TRENQUIER

Loin de répondre à une quelconque stratégie formelle ou conceptuelle, l'œuvre de Samuel Trenquier ressemble à une vaste accumulation de formes et d'objets qu'il collecte à peu près

partout où il se trouve. Il peut s'agir de n'importe quoi : des morceaux de bois, de plastique, de carton, des jouets, du grillage ou des pinces à linge. L'essentiel est qu'ils sont choisis en fonction d'une valeur esthétique, tout à fait personnelle à l'artiste. Puis il les arrange, à l'aide de colle et de tout ce qui peut faire tenir « tout ça » dans des sculptures joliment désinvoltes, qui peuvent occuper des murs entiers sous forme de collections, ou s'ériger plutôt en autels, ou encore s'assembler comme des rébus. Certaines semblent exécutées dans une certaine urgence, tandis que d'autres révèlent plus de complexité dans leur structure. Pour nombre d'entre elles, Samuel Trenquier parle de « dons », d' « offrandes », de « grigris ». L'humour, bienveillant et généreux, saute immédiatement aux yeux lorsqu'on regarde son travail. Il revendique un « exotisme » au sens où peut l'entendre Victor Segalen : « une perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité universelle ». Parmi ses œuvres, il faut noter par exemple les *Dépanneurs de croyance*, dont l'un d'eux (*Piste d'atterrissage*) est destiné à proposer aux Raëliens des bornes d'arrêt d'urgence pour extraterrestre… Parallèlement à ses sculptures et installations, l'artiste réalise aussi des dessins, parfois de grande taille, qui sont eux aussi faits d'assemblages de formes réalistes ou plus abstraites réalisés à la gouache, au feutre et au crayon. Samuel Trenquier confirme dans ce registre la grande maturité plastique qui caractérise son œuvre. L'artiste manie avec habileté la répartition des couleurs et l'enchevêtrement des formes, ses dessins sont des puzzles croustillants où l'œil voyage et se perd, à la découverte de monstres gentils, de machines, d'architectures et de paysages. Au-delà de l'empathique légèreté de son œuvre, Samuel Trenquier construit une véritable cosmogonie réparatrice, avec pour seul modèle, son imaginaire proliférant.

U
N
E
I
N
C
O
N
N
U
E
D'
A
V
A
N
C
E

U
N
C
E
E

### AUTOUR DE CETTE INCONNUE

ENTRETIEN
AVEC GAËL CHARBAU
PAR AXELLE SIMON

U
N
C
E
E

« UNE INCONNUE D'AVANCE »
EST LE TITRE POÉTIQUE ET ÉNIGMATIQUE
QUE TU AS CHOISI CETTE ANNÉE
POUR L'EXPOSITION DES ARTISTES
DE LA BOURSE RÉVÉLATIONS EMERIGE.
QUELLES CLÉS DE LECTURE OFFRE-T-IL ?

C'est avec ces mots, « une inconnue d'avance », que j'avais terminé un texte il y a quelques années. Il me semble intéressant de remettre cette expression en mouvement aujourd'hui, comme une bouture qui aurait sa propre croissance et son propre cheminement. J'attache beaucoup d'importance aux titres des expositions car j'imagine toujours qu'on pourrait regarder tout l'accrochage avec ce seul éclairage, sans autre explication. Avec ce titre, j'ai cherché à donner une sorte de « sensation intellectuelle » suffisamment ouverte pour qu'elle ne s'applique pas seulement aux œuvres elles-mêmes, mais aussi à l'attitude des artistes face à leurs créations. Et encore, à l'attitude critique que nous pouvons adopter.

Pour embrasser les pratiques très diverses convoquées dans cette exposition, j'aimerais que l'on puisse lire ce mot « inconnue » selon un spectre large : depuis les effets de la sensation amoureuse jusqu'à l'inconnue de l'équation alchimique… L'inconnu a toujours un temps d'avance, c'est sa nature essentielle. En l'appliquant aux recherches d'artistes émergents, j'aimerais insister à l'inverse sur le temps de retard que nous devons accepter de notre côté. Dans une note autographe pour *Le Grand Verre* datée de 1912, Duchamp parle du « retard en verre (…) comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent ». Ce retard, ce décalage vers le présent de l'œuvre, c'est ce que j'essaie de faire sentir avec ce titre. Par ailleurs, nous allons commencer à voir émerger des attitudes artistiques en relation avec la folie infigurable de notre actualité sociale et géopolitique. Certains artistes de cette sélection choisissent de s'engager dans une réaction directe au monde actuel, non pas en essayant de redoubler de violence ou de provocation — sur ce terrain, la barbarie a définitivement une inconnue d'avance — mais au contraire en cherchant à libérer leur imaginaire sans répondre à un programme ou une quelconque attente. C'est cette inconnue vitale, organique, qui pousse à faire quelque chose plutôt que rien, qui est aussi en jeu ici. Enfin, ce titre est un petit clin d'œil au sens même de cette Bourse. Nous avons créé ce dispositif avant tout parce que nous gardons l'envie d'être surpris, d'être émus, d'être émerveillés par ce que cette nouvelle génération d'artistes doit inventer. C'est elle l'inconnue, sa propre inconnue.

TU AS DIT RÉCEMMENT QU'UNE EXPOSITION
« DOIT EMPORTER LE SPECTATEUR
ET DÉPLACER SES CERTITUDES ».
DE QUELLES FAÇONS CETTE NOUVELLE
EXPOSITION S'Y EMPLOIE-T-ELLE ?

J'essaie la plupart du temps d'imaginer les expositions de groupe à la façon d'un scénario posé à l'horizontal. Je me mets dans la peau d'un spectateur fictif qui aurait de multiples sentiers à explorer dans ce paysage délimité par l'accrochage. Je raconte simplement des histoires qui naissent de la tension et de l'énergie qui circulent entre les œuvres.

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

Dans mes échanges avec les artistes sur le choix des pièces, puis dans l'accrochage lui-même, j'essaie de multiplier les occasions de croisements, de recouvrements, de dialogues et de coïncidences. C'est là qu'un climat particulier va se créer, qu'une sorte de magie peut apparaître. Les œuvres constitueraient un peu les mots d'une phrase libérée de la grammaire. J'espère toujours qu'à un certain endroit, à un certain moment, les spectateurs seront « emportés » comme on l'est parfois dans certaines scènes de cinéma, certains passages d'un roman : lorsqu'on oublie qu'on regarde des images et des artifices. Pour « Une inconnue d'avance », j'essaie de maintenir cette intensité musicale et physique dans l'accrochage.

EN TANT QUE COMMISSAIRE EN CHARGE DE LA BOURSE POUR LA 3<sup>E</sup> ANNÉE CONSÉCUTIVE, AVEC QUELLES ENVIES ET QUELLES INTENTIONS T'ES-TU ENGAGÉ DANS CE NOUVEAU PROCESSUS DE SÉLECTION, AUX CÔTÉS DES MEMBRES DU COMITÉ ?

Lors des sessions de présélection, nous passons des journées entières à découvrir les dossiers artistiques, qu'on ouvre un peu comme des paquets cadeaux, avec parfois les mêmes effets : beaucoup d'intentions, beaucoup d'attente, quelques grandes surprises et des déceptions. C'est une chance énorme de pouvoir ainsi découvrir une véritable cartographie de l'art en train de se faire, de se penser, de s'énoncer. Faire un dossier artistique est un exercice extrêmement compliqué et ce que nous cherchons, c'est l'identité, la particularité, la singularité de la personne qui a pensé ce dossier. Nous ne détenons, de notre côté, aucune vérité. Il ne faut surtout pas croire que des filtres préconçus s'appliquent, que des critères préfabriqués entrent en jeu. C'est un échange de liberté mutuelle. D'un côté, un artiste soumet librement un aperçu de son travail, dans une mise en forme qu'il a choisie, de l'autre, un comité porte un regard et engage une discussion sur ce qu'il a devant les yeux. Cet exercice est pour moi essentiel et je le recommence chaque année avec le même enthousiasme, car tout ce que je demande pour ma part, c'est de pouvoir quitter les maigres certitudes que je peux accumuler sur l'art. Cette présélection se fait en compagnie du galeriste invité. Les échanges

ont été très profonds cette année avec Michel Rein, et c'est là aussi une expérience unique : c'est une chose de parler de ses goûts ou de commenter l'actualité au détour d'un vernissage ou d'un déjeuner. Mais quand on doit évaluer 700 dossiers pour n'en garder que 12, c'est une autre aventure, qui s'étale sur plusieurs rendez-vous par semaine. Je garde d'excellents souvenirs de nos sessions avec Fabienne Leclerc, avec Georges-Philippe & Nathalie Vallois, avec Michel Rein. C'est une grande expérience pour moi, aux côtés d'Angélique Aubert et de Laurent Dumas.

CETTE ANNÉE, 12 ARTISTES OU DUOS D'ARTISTES ONT ÉTÉ SÉLECTIONNÉS. QU'EST-CE QUI FAIT LA FORCE DE LEURS PRATIQUES ?

Le principe de cette Bourse, qui s'adresse à des artistes de moins de 35 ans, c'est de repérer des « potentiels »... Ce n'est pas un mot très joli, mais je n'attends pas, pour ma part, d'artistes accomplis. Au contraire, ce sont des artistes qui sortent pour la plupart d'une école ou d'une formation et qui se confrontent à la difficulté du milieu professionnel, principalement parce qu'ils recherchent une visibilité. Ils doivent exister dans un milieu où la concurrence est immense. Mais je crois que nous ne cherchons pas des bêtes de course ou de supposées futures stars. C'est le message exactement inverse que nous souhaitons transmettre : nous cherchons des voix singulières, des individus complexes pour lesquels l'expression artistique est le seul moyen de faire tenir le monde. La force de leur pratique, c'est à mon sens cette pulsion qu'ils observent d'eux-mêmes, cette énergie presque adolescente qui cherche à saisir quelque chose en nous, spectateurs, tirés du spectacle du monde.

ON EST SURPRIS PAR LA MULTIPLICITÉ ET LA DIVERSITÉ DES MÉDIUMS, DES SUPPORTS ET DES TECHNIQUES UTILISÉS PAR LES ARTISTES SÉLECTIONNÉS. S'AGIT-IL SELON TOI D'UN RENOUVELLEMENT DE LA PRATIQUE D'ATELIER ?

Notre sélection reflète naturellement des styles et des préoccupations actuelles. La période esthétique que nous traversons est assez paradoxale, puisqu'il y a beaucoup d'effets de mode, mais simultanément une énorme variété dans les pratiques.

Par exemple, pour une raison que j'ignore, des motifs comme le dégradé, l'arc-en-ciel, la grille, la tige, etc. surgissent d'un coup dans de nombreuses œuvres. Mais aucun médium n'est plus disqualifié aujourd'hui, toutes les techniques cohabitent sans hiérarchie. Il y a encore quelques années, on se méfiait de la peinture, ce n'est plus le cas. La vidéo a eu son heure de gloire, elle occupe désormais une place égale aux autres médiums. Dans notre sélection, Johanna Benaïnous & Elsa Parra et Baptiste Rabichon travaillent de manière très différente la photographie, Ugo Schiavi explore la statuaire urbaine, le duo Thomas with Olivier fabrique des monotypes ou des gravures. Ça peut paraître terriblement classique ! Et pourtant les moyens qu'ils utilisent, les procédés qu'ils inventent changent radicalement la perception que l'on peut avoir de ces anciennes catégories. Par exemple, les monotypes de Thomas with Olivier sont obtenus à l'aide de détournements de logiciels utilisés pour le système Kinect de Microsoft, leurs gravures sont réalisées physiquement avec des claviers ou des souris d'ordinateur. Célia Gondol propose une rencontre entre la performance, la sculpture, l'astrophysique et la danse... Edgar Sarin cultive de son côté une alchimie économe et mystérieuse, indissociable de sa propre attitude dans la vie. L'atelier des artistes est au cœur de la complexité du monde que nous habitons, il n'est définitivement plus un lieu reculé, mais plutôt un nœud ou un trou noir, où toute l'énergie de l'activité humaine est absorbée.

## LÉA BELOOUSSOVITCH

Se frotter à l'actualité et aux violences du monde, sans tomber dans une prise de position individuelle somme toute dérisoire, n'est pas chose aisée pour un artiste. Si Léa Beloussovitch évite cet écueil, c'est que ses inventions formelles, loin de se réduire à de simples représentations, s'apparentent à des dispositifs qui détournent le mode de réception initial des images ou des données médiatiques que la jeune femme manipule. Cette dernière agence

ainsi des procédés qui permettent une mise à distance critique du sujet et postule, à rebours des *mass-media* et de la consommation de l'information, une économie du regard à vertu curative.

Pratique récurrente, ses dessins sur feutre transcrivent sur un matériau inattendu (et cher à l'une des grandes figures de l'art contemporain, l'Allemand Joseph Beuys, qui prêtait au feutre une qualité protectrice) des clichés d'événements qui font la une de la presse : scène de guerre en Syrie,

TU ES ENGAGÉ DE LONGUE DATE AUPRÈS DE LA JEUNE SCÈNE ARTISTIQUE FRANÇAISE. QUEL RÔLE SPÉCIFIQUE JOUE À TON AVIS LA BOURSE RÉVÉLATIONS EMERIGE DANS SON RAYONNEMENT ?

Notre principale différence vient de notre association avec une galerie, omniprésente dans le processus de présélection des artistes et totalement associée à la finalité de la Bourse, puisque le lauréat y exposera ses œuvres. Les galeries émergentes et de taille « moyenne » traversent une période très compliquée, qui ressemble à ce que l'on a pu observer avec l'arrivée des grandes enseignes, qui ont siphonné les commerces traditionnels. Nous revendiquons le rôle déterminant que jouent ces galeries, qui sont toujours les principaux interlocuteurs des artistes. Avec Laurent Dumas, avec Angélique Aubert, avec Michel Rein cette année et les galeristes des années précédentes, nous croyons qu'il faut se battre pour faire découvrir ces jeunes artistes au public, aux institutions et aux collectionneurs. C'est un écosystème que d'autres pays ont su créer, je ne vois aucune raison pour ne pas réussir ici. Notre projet est donc d'aider cette scène culturelle française, aux côtés d'autres programmes publics ou privés. Il ne faut surtout pas chercher de rivalités entre les différentes formules (concours, appels à projets, bourses, etc.) qui portent cette ambition, car c'est l'association des initiatives et bien sûr des talents (qui sont aussi nombreux en France qu'ailleurs !) qui nous permettra de combler le retard qui s'est peu à peu creusé avec d'autres pays.

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

La manipulation peut être plus frontale: dans *Les méthodes* (2015), la jeune femme présente une série de captures d'écran de vidéos ou de photographies glanées sur Internet qui témoignent de scènes d'exécutions publiques, dans des pays les autorisant. Un seul protagoniste manque à l'appel et pas des moindres: le condamné à mort, gommé par l'artiste. Demeure le contexte (et n'est-il pas l'essentiel ?) que l'image se révèle impuissante à renseigner.

Le propos de Léa Beloousovitch se décline ainsi en une variété de médiums au rang desquels il faut ajouter l'installation, parfois évolutive. C'est le cas de *Nécrologe*, pile de serpillères immaculées qui constitue une liste des meurtres irrésolus en Belgique, depuis que l'artiste y réside. Chaque serviette accueille les principales données d'un drame. Et l'œuvre est mise à jour à chaque apparition ou résolution d'une affaire. En attendant, les bribes d'information en jachère disparaissent dans les plis des étoffes, fractionnées tels des pixels.

Le registre activé, entre visibilité et invisibilité, ne manque pas de pudeur. Il grippe surtout de manière incisive ce qui fait la puissance (et la dangerosité) de l'image voire des flux d'informations: une capacité à s'imprimer dans nos représentations plus ou moins conscientes en passant par l'œil, exclusivement.

MARINE RELINGER

## JOHANNA BENAÏNOUS & ELSA PARRA

Johanna Benaïnous & Elsa Parra se sont rencontrées à New York alors qu'elles étaient encore étudiantes. Elles partagerent rapidement une passion commune et en apparence plutôt banale: observer les passants. Mais là où l'exercice s'arrêterait pour la majorité d'entre nous au plaisir diffus d'un verre partagé entre amis en terrasse, elles décidèrent au contraire d'en faire l'objet d'un travail filmique

et photographique d'une rare intensité. La série *A Couple of Them* (2014-2015) forme ainsi une sorte de voyage qu'elles entamèrent dans les profondeurs de l'altérité, au travers de 72 portraits photographiques et 23 portraits vidéo qui nous plongent au cœur d'une génération d'adolescents ou de jeunes adultes, garçons et filles, qu'on devine couples, amis, frères et sœurs, cousins peut-être... La particularité la plus saisissante de ces portraits tient à ce qu'ils sont tous incarnés par les artistes elles-mêmes, chaque cliché nécessitant parfois plusieurs longues journées de travail, jusqu'à entrer entièrement dans ces personnages fictifs et jusqu'à ce que chaque détail de leurs visages, de leurs corps, des vêtements qu'ils portent et de l'environnement qui les accueille ne puisse plus céder sous le poids de notre capacité à démonter ces images. Chacune d'elles, au contraire, agit comme une histoire vécue dont chaque mot semble être prononcé par un détail de ce qui entre dans le cadre, comme si la méticulosité de Pérec, lorsqu'il énonce *Les choses*, trouvait ici un prolongement photographique.

Et pourtant, et justement, quelle banalité! Un couple dans les broussailles, une jeune femme sur un banc, une fille en jogging devant le filet d'une cage de foot, un ado vêtu d'un treillis au milieu d'un champ de maïs... On suppose être quelque part aux États-Unis mais rien n'est jamais spectaculaire, aucun mouvement ni aucune situation ne devrait, *a priori*, être digne d'attirer nos pupilles fatiguées d'Instagram. Mais par on ne sait quel effet de lumière et de composition, en faisant *juste* plutôt que trop, une sorte de tension apparaît qui nous livre la conviction du vrai alors même qu'on se sait regarder un artifice. Et puis, il y a les regards: comme remplis d'une fatigue mélancolique. Presque tous ces visages ont quelque chose de cette gravité paradoxale, de cette usure de l'adolescence pleine de certitudes et de gaucherie. Pleine de cette impossible innocence du corps qui bat.

GAËL CHARBAU

## RÉMY BRIERE

Rémy Briere sculpte, essentiellement, mais il dessine aussi et réalise des installations. De prime abord, la pratique est des plus terre-à-terre: la sculpture parle de la sculpture, le dessin du dessin, la mise en espace de l'exposition... Puis il y a toujours «quelque chose qui cloche», un accroc dans la lecture, un vertige sensoriel, qui ouvre par le trouble un espace à l'imaginaire et fait basculer la réception de ce travail d'une grande rigueur formelle, minimal et auto-référentiel, dans un régime narratif et sensible. Pour le salon Jeune Création en 2013, Rémy Briere a ainsi présenté une scène d'objets graciles et figés où tout néanmoins évoque le mouvement. Des tiges courbes de laiton au sommet desquelles des œufs semblent graviter s'évadent de leur socle ; un tas de plâtre en poudre bombé de peinture aborde la sculpture par l'ellipse; un ready-made (ou, tout simplement, une timbale en tant qu'objet) est posé là, non loin d'une vidéo à laquelle l'on a coupé le son et qui représente un couple de danseurs exécutant une série de gestes simples. Tout semble en suspension, et sur ce paysage à la fragilité factice plane l'idée de la catastrophe, de l'écroulement sonore qui jamais n'advient. Évoquant l'art minimal aussi bien que les arts décoratifs, Rémy Briere multiplie les glissements formels et sémantiques, dans une sorte d'opération de déminage des référents. Sa série de dessins *Neiges noires* (2011) reproduit ainsi des photographies de neige en train de tomber, préalablement saisies au flash avec un smartphone et traitées en négatif sous Photoshop. Inversion de l'ordre tangible des choses, le paysage en arrière-plan — à peine appuyé — semble disparaître dans le blanc du papier, quand ce sont les flocons, noirs et figés, qui sautent aux yeux et structurent une composition entre abstraction et figuration. Rémy Briere cultive ainsi les contrastes: sa pratique n'est pas particulièrement liée à la technique, elle n'est pas plus conceptuelle. Ce qu'il évoque dans une pièce sonore inattendue, hommage au temps passé à l'atelier : estimant avoir passé une quarantaine d'heures

à dessiner les *Neiges noires*, ce dernier est allé suivre autant de cours de chant. Le résultat: une interprétation d'Elvis Presley («La chanson *Crying in The Chapel*, un tire-larmes», sourit l'artiste) qu'il enregistrera «du mieux possible» pour en diffuser la bande-son au sein de la Villa Emerige. Avec une finesse non dénuée d'humour, Rémy Briere fait de l'art qui parle de l'art et c'est loin d'être ennuyeux. Il y a même quelque chose de performatif — ce qui n'est pas le dernier des paradoxes — dans ses pièces à la fois strictes et insaisissables, qui déjouent leurs propres présupposés.

MARINE RELINGER

## CÉLIA GONDOL

Pour certains artistes, la pratique de l'art est avant tout un moyen de donner une forme à la curiosité insatiable suscitée par le monde tel qu'il nous est donné. C'est une *attitude*, une disponibilité sensible, une nécessité à traduire, dans la pratique, la jouissive complexité de la connaissance. Dans les recherches de Célia Gondol, cette transposition nous conduit dans l'univers de la danse, de la sculpture, dans les dimensions du son, de la lumière et jusqu'aux observations astrophysiques. Lors de sa récente résidence dans une manufacture de soie de la maison Hermès, elle a ainsi fait appel à Hélène Courtois, une astrophysicienne spécialisée dans la cartographie des galaxies en expansion, pour s'inspirer de ses documents et les traduire dans l'art du tissage de la soie. L'œuvre finale intitulée *Observables d'Apeiron* (2016) déroule ces représentations de «l'irreprésentable» sur une laize de vingt-cinq mètres de long, que le spectateur est amené à parcourir physiquement. Dans *Slow* (2014), elle invite un couple à danser un slow au milieu de l'exposition en interposant entre leurs corps une feuille de bananier. Lorsque le public s'approche des danseurs, il peut les entendre fredonner une ritournelle pop, empreinte de douceur et de tendresse au sein de l'espace codifié d'un lieu d'art. Dans l'installation *Songlines* (2014), elle laisse des éléments

tels que des feuilles de bois et de plantes vertes «s'installer» sous leur propre poids dans l'espace, simplement portées par de fines tiges en acier. Dans la vidéo *Agreement in compassion* (2015), elle filme une jeune femme thaïlandaise recouvrir quelques feuilles pennées d'un palmier de feuilles d'or. Le point de ralliement de ces pièces, *a priori* éloignées les unes des autres, tient dans cette attention très délicate que l'artiste porte à la relation des corps à leur espace, qu'il s'agisse de celui du spectateur parcourant la grande laize, des sculptures, de la jeune femme prenant soin de l'arbre et bien entendu des corps des danseurs. Célia Gondol s'est engagée dans la danse à l'âge de dix-huit ans et elle la pratique aujourd'hui régulièrement dans une compagnie et en tant que chorégraphe. Cette mixité singulière, plasticienne et danseuse, forme pour elle un tout indissociable. Il nous demande, devant ses œuvres, d'être à l'affût de ces moments d'équilibre et de grâce, où quelque chose comme un sentiment peut prendre une forme pensée, laissée libre de nous toucher. Comme si l'artiste nous confiait la responsabilité de prendre le temps de voir, de sentir, de concevoir et d'éprouver quelque chose, de vivre en somme, à ses côtés.

GAËL CHARBAU

## THOMAS GUILLEMET ET OLIVIER ALEXANIAN

Au premier contact de leurs œuvres, c'est une sorte de fougue irrévérencieuse que l'on ressent, comme si nous étions en présence d'une énergie émancipée des bonnes règles. Le duo formé par Thomas with Olivier semble comparable à une machine autonome, qui dicterait ses règles esthétiques en jouant avec tous les usages à la mode. Ils gravent, ils dessinent, ils peignent (en tout cas ils appliquent de la peinture sur un support), ils collent, parfois ils sculptent. Dans une accumulation de grands formats qui parviennent à ne jamais lasser notre attente, les deux jeunes hommes œuvrent

un peu à la manière d'un ancien maître, utilisant tous les outils de leur environnement, des plus traditionnels aux plus avant-gardistes. Parmi les techniques qu'ils développent, l'une consiste en un détournement du périphérique Kinect, le capteur infrarouge de la console de jeu Xbox, qui leur permet d'enregistrer leurs mouvements dans l'espace. Ces gestes sont ensuite transférés dans un logiciel qu'ils ont eux-mêmes développé et qui en donne un équivalent graphique, sous forme de points. Ces mouvements sont ensuite imprimés sur des grands formats à l'aide d'un traceur, qui sert de base à une composition sur laquelle ils retravaillent. Cette « augmentation » d'une image imprimée est un procédé qu'ils utilisent souvent. Dans la série *Pixel* (2016), ils reproduisent des formes utilisées par les hackers pour crypter des typographies afin d'éviter qu'elles ne soient récupérées par des ordinateurs espions. Thomas with Olivier utilisent ces motifs comme base de leurs images, avec pour dénominateur commun le carré, plus exactement le pixel, qui est pour eux la « forme fondamentale de leur génération ». Dans leurs expérimentations, ils utilisent aussi des objets issus de notre quotidien, qui ne devraient que très rarement croiser la vie d'une surface de papier: un clavier d'ordinateur, une roue ou des pédales de vélo, une table de ping-pong... Entre leurs mains, ils deviennent des outils ludiques, graphiques, qui « accomplissent » l'œuvre en la plongeant dans l'imprévu: les compositions partent en vrille, des rythmes se créent, des espaces se creusent, des surfaces dérapent, comme un abécédaire de tout ce qu'on peut faire, en largeur, en hauteur. Il y a quelque chose du plaisir primitif qui s'épanouit ici et qui reste gravé dans l'image: un endroit que l'on croyait usé, où l'aventure recommence.

GAËL CHARBAU

## YEOJIN KIM

«L'adoption d'un mode de vie ultra-consumériste révèle une crise des valeurs.» La conclusion du mémoire de Yeojin Kim, sur l'évolution fulgurante de la société sud-coréenne d'après le modèle du capitalisme occidental,

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>
<sup>[3]</sup>

nourrit désormais son travail plastique. À travers la représentation quantitative de certaines valeurs, la jeune femme tend à matérialiser une idéologie et des problématiques comme la disparition du sens ou l'effacement de la personnalité.

*Support ostentatoire* (2015), qui reprend volontairement la forme raffinée du luminaire chandelier, est ainsi composé de dix-sept bandes de film noir dont la surface correspond à la quantité de la partie encrée de dix-sept livres de théoriciens occidentaux. Pour arriver à ce résultat, l'artiste a numérisé les ouvrages avant de les traiter via un logiciel calculant le nombre de pixels de la partie encrée, puis a découpé les films aux ciseaux au millimètre près. En résulte une bibliothèque strictement mobilière, traitant la potentialité de la connaissance par sa quantité et sa valeur décorative. Incarnant elle-même « cet individu contemporain au sens passif », Yeojin Kim met en œuvre un processus de décadence de sa propre valeur en tant qu'artiste : le labeur de la fabrication manuelle, l'hétérogénéité des détails formels et la richesse conceptuelle de son œuvre sont difficilement lisibles, de prime abord, au profit d'une esthétique minimaliste à la facture industrielle.

Avec *Profil conglomérat*, l'artiste présente huit plaques de béton de format A3 posées de biais sur un socle en métal. L'ensemble implacable se réfère à la division du travail par une utilisation des formats papiers internationaux : la première plaque est formée d'une seule brique de béton de format A3, la seconde de deux briques A4 composant un A3, la troisième de quatre briques A5, etc. Ces formats ont été conçus pour que les proportions d'une feuille divisée en deux dans sa longueur soient conservées en vue d'un massicotage sans perte, suivant une propriété mathématique remarquable découverte par Léonard de Vinci.

Dans une autre installation (*Mise en scène du bonheur*), datée comme les précédentes de 2015, la jeune femme présente cinq pieds de tables industriels moulés en béton et renversés sur un socle blanc posé au sol. À leur base, des échantillons de contreplaqué

de teintes différentes complètent une revue des styles (de l'inspiration Louis XV à IKEA) qui, de mémoire de l'artiste, ont successivement envahi les intérieurs de la classe moyenne coréenne des années 1990 à nos jours. Si Yeojin Kim formalise ainsi « l'insignifiance de l'être au regard totalitaire », il sourde de ses travaux sa propre résistance à un monde standardisé, auquel l'Homme, après tout, jamais ne saura se résoudre, puisqu'il n'est pas seulement déshumanisant, mais inhumain.

MARINE RELINGER

## SOPHIE KITCHING

Deux stores vénitiens, disposés à la perpendiculaire, auxquels sont suspendus des néons diffusant des lumières de différentes températures… L'œuvre de Sophie Kitching, *Day 1/2 – 2/2* (2015) est emblématique des expériences visuelles de l'artiste. Présentée dans l'obscurité, la pièce diffuse une sorte d'étrangeté mutine, affirme une présence immédiate dans l'espace, jouant sans doute de nos réflexes domestiques. Il s'agit d'un collage, au sens où ces éléments sont simplement rapprochés, agencés et présentés, comme quelque chose d'une suite logique aux ready-made. En la remplaçant aux côtés d'autres pièces de l'artiste, on y retrouve quelques principes qui semblent guider son travail, elle s'en explique ainsi : « Je travaille habituellement avec des matériaux simples. Je les modifie, les transforme, les associe entre eux, les réutilise d'une manière différente de leur usage quotidien. Leur faible coût me permet de tenter de multiples expérimentations. J'aime l'idée que l'objet existe déjà, ne pas avoir besoin de le fabriquer et pouvoir le transformer de manière immédiate' ». Dans *August* (2014), c'est pourtant un matériau un peu plus précieux qu'elle utilise : des feuilles d'or, à l'aide desquelles elle vient circonscrire directement sur un mur accidenté les reflets du soleil passant par une fenêtre, en utilisant la technique japonaise dite du *kintsugi*. Dans la sculpture *Nuits américaines* (2015), un morceau de branche maintient les lettres « re- », dessinées en néon,

dans un aquarium rempli à moitié d'eau. Destinée à être installée dans le noir, l'œuvre fait référence aux « paysages résumés » de Chateaubriand. Cette présence du paysage est évidente dans le travail de l'artiste : qu'il soit abstrait et traité en peinture et collages (les séries *Mirror Painting* ou *Veranda*, 2016), qu'il soit convoqué sous forme de *mémoire* dans ses vidéos, explicitement rehaussé de peinture à l'huile sur des tirages numériques de Watkins (*Over Watkins*, 2015), c'est toujours d'espace, de lumière, d'intrication des matériaux et de recouvrements dont il est question. Avec la force sensible de son intuition, Sophie Kitching nous promène dans un monde qui semble proposer la mue systématique des objets ordinaires : vers l'ouest de l'art, cet endroit où habite la poésie.

1. EXTRAIT D'UN ENTRETIEN PARU SUR LE SITE POINT CONTEMPORAIN (HTTP://POINTCONTEMPORAIN.COM/SOPHIE-KITCHING-DAY-12-22)

GAËL CHARBAU

## BAPTISTE RABICHON

Cela a fait et continue de faire couler beaucoup d'encre : il y a photographie et photographie. Quels points communs en effet entre l'image argentique, qui est le résultat d'une empreinte, d'une trace laissée par la lumière sur la surface de la pellicule, et l'image numérique omniprésente aujourd'hui, qui est une image encodée puis décodée, une recomposition de pixels qui est de l'ordre de la représentation et non plus de l'impression sensible ? Tout cela, ici, est exploité en faisant l'économie d'un vain débat : du photogramme, l'un des premiers procédés photographiques, aux nouvelles technologies, Baptiste Rabichon exalte les possibles de tout ce qui peut s'interposer entre l'œil et le monde pour en rendre une image et creuse, ainsi, son médium. « Je n'ai rien contre le numérique ; je l'utilise là où s'arrête l'argentique », commente l'artiste, qui s'intéresse à la photographie parce qu'elle est « une perception de la réalité qui n'est pas la nôtre (l'enregistrement d'un événement retranscrit sur papier) mais qui est tout aussi justifiée ».

La démarche est, toujours, expérimentale. En 2012, il a inoculé les lettres « E.m.m.a. » au sein du code source d'un banal cliché de vacances — la mer à perte de vue. Le résultat : des stries dans l'image et un mystérieux hommage figurant la trace, abstraite, de ce prénom. Baptiste Rabichon n'a pas résisté non plus à l'idée d'immortaliser les ébats de deux scanners se scannant eux-mêmes (*Scanner Frolics*), avant de faire de même en recouvrant leurs écrans de peinture (*Chirales*, 2014-2015). Sur la même période, il a exploité la précision incisive du photogramme pour saisir de grandes compositions d'objets et d'images évoquant une étrange archéologie contemporaine à l'esthétique de vide-poches. Ses *Sténopés*, suivant le principe de la *camera obscura*, sont une variante plus irréelle, impalpable, d'images où les objets semblent exempts de contours, plongés dans leur bain de couleurs d'où surgissent des visages évanescents (là encore, des images dans l'image) : « Il n'y a pas de grain, pas de matière… Le sténopé ce sont des couleurs pures, qui se mélangent ». Les techniques employées, cependant, ne sont pas le sujet et Baptiste Rabichon déplie les subtilités de son médium dans une approche avant tout sensible, et volontiers sensuelle, qui est loin de lui ôter son mystère, au contraire. Depuis peu, à l'aide d'un système de caches, il produit ainsi de grands formats associant images numériques et argentiques, comme ces ensembles fleuris au sein desquels apparaît parfois la silhouette de l'artiste (*Ranelagh*, 2016) ; une hétérogénéité visuelle préhensible bien qu'à peine identifiable. Les photographies de Baptiste Rabichon nous emmènent là où ce dernier trouve matière à sa fascination, dans le sens d'une sophistication du regard : à la limite — ou dans les marges — du visible.

MARINE RELINGER

## EDGAR SARIN

« Je considère le spectateur à partir du moment où il arrête de l'être ». Qui saisit tout à la fois, en un seul mouvement jubilatoire, le potentiel conflictuel et la générosité qui président

à cette formule, a quelques chances de ne pas se remettre de sa rencontre avec l'œuvre d'Edgar Sarin. Entendons, ici, une démarche, incarnée par un ingénieur de formation à la personnalité détonante, ponctuée par la réalisation d'objets (des *Entités problématiques*) et par la mise en scène de processus (tout aussi problématiques). Les *Concessions à perpétuité* d'Edgar Sarin consistent ainsi chacune en un coffre de bois renfermant une composition picturale, entièrement recouvert de papier kraft et sobrement encadré de bandes noires. Ce n'est qu'au jour de la mort de l'artiste que l'acquéreur recevra, par pli postal, l'autorisation d'ouvrir son tableau. Ses *Entités lumineuses*, simples ampoules sur socles de béton, ne s'allument que pour dispenser, pendant 24 heures et ce aléatoirement d'ici 2049, un message crypté en morse. Les expositions collectives qu'il organise dans le cadre du Cercle de la Horla, associant d'autres artistes et personnalités, sont autant des espaces de monstration que de création expérimentale, qui évoluent dans le temps de manière organique. Il intervient aussi à même la rue, sans crier gare ou à peine, par exemple en y collant des affiches qui évoquent « le fardeau que représente pour l'humanité une image nette et définitive » et appelant aux volontaires : celui qui s'y risque se voit finalement mettre en tête « l'embryon d'une image », signe un contrat lui intimant de n'en parler pendant six ans, avant de restituer à l'artiste cette dernière arrivée — théoriquement — à maturité. Edgar Sarin écrit par ailleurs différents textes, généralement organisés en alexandrins, formulant une pensée globale dont le geste serait l'écho. Ainsi ni ses actions, ni ses objets (qui sont un point de départ) ne sont d'art, selon leur auteur : et il est vrai que ce qui est précisément à l'œuvre ici, ce qui fait œuvre, est la spéculation mentale de ceux qui se retrouvent pris dans les rets de ce travail formellement et conceptuellement méticuleux, à l'esthétique minimale, qui soustrait plus qu'il ne montre. « Ma pratique est vulnérable ; plastiquement avant tout mais aussi parce qu'elle nécessite un interlocuteur pour exister. Pour l'instant, mon œuvre se balade

(dans l'esprit de ce dernier, NDLR) tel un fichier dématérialisé », déclare Edgar Sarin. Et après tout, il serait dommage que cela ne fasse pas débat : ici, la suspicion même est de mise mais irrémédiablement le vice — telle cible — ne recourbe-t-il pas notre regard sur notre propre nuque ? Cela est important.

MARINE RELINGER

## UGO SCHIAVI

Du muscle, des bras, des phalanges, des veines et des poignets suspendus dans une sculpture en forme d'ellipse… Dans la série *Sampling +* (2016), Ugo Schiavi s'approprie, par la technique de l'empreinte et du moulage, des morceaux de statues qu'il choisit dans l'espace public. La plupart du temps aidé d'un complice auquel il demande de « poser » un bras ou un pied sur une partie précise, l'artiste fige ainsi une étrange rencontre entre deux fragments de corps : l'un contemporain et vivant, et l'autre pétrifié dans l'histoire. L'artiste parle de « moulage vandale » pour qualifier l'opération, qui nécessite une certaine organisation et une grande rapidité, pour éviter qu'un quelconque représentant de l'autorité n'y mette un terme, bien que l'intervention soit sans séquelles pour le monument public. En effet, Ugo Schiavi travaille à l'aide d'alginate, une poudre naturelle qui se mélange à l'eau et n'altère pas les matériaux. De retour à l'atelier, il coule un plâtre teinté dans le moule qui ne pourra servir qu'une fois. La sculpture qui en résulte opère donc comme un glissement, qui serait le passage d'un monument pensé pour traverser le temps, à une parcelle fragile de temps présent, solidifiée. On pourrait même les comparer à des clichés photo, qui consisteraient en des gros plans libérés de la platitude et ramenés dans l'espace. En 2015, invité en résidence au PLAC à Toulon, l'artiste a travaillé avec une équipe de rugby pour réaliser un imposant moulage des joueurs s'entraînant à la mêlée contre une structure en métal appelée le « joug ». Fabriquée là encore par prises d'empreintes successives sur le réel, la sculpture finale témoigne, par ses contraintes d'assemblage, de ce corps

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>
<sup>[1]</sup> 2016 UNE INCONNUE D'AVANCE

du sportif fragmenté par l'effort et la douleur. Un corps qui n'est plus montré comme une unité, mais plutôt comme une juxtaposition de régions ou de territoires, un corps dissocié, qu'il explore parfois comme un appareil doté d'extensions : lors d'un voyage aux États-Unis en 2015, Ugo Schiavi a travaillé avec deux joueurs de football américain, deux jumeaux, dont il a moulé les plastrons, les genouillères, les casques.

L'une des dernières séries de l'artiste *Rebuscadores de oro* (2016) rapporte au contraire le visage au cœur du travail. Lors d'un voyage en Amérique du Sud, Ugo Schiavi a convaincu un inconnu rencontré dans la rue de mouler son visage selon différentes expressions. Il a ensuite coulé la forme à l'aide de plomb, matériau dont la mollesse lui permet une transformation par rapport à l'empreinte originale. Plaqués or, ces masques de plomb se passent de longs discours, ils sont l'*expression même* d'une douleur universelle, d'un cri qui implique cette fois l'indispensable disparition du corps.

GAËL CHARBAU

## ALEXANDRE SILBERSTEIN

Une couverture de survie, une boule de bowling (non perforée), de longues tiges fleuries, des photographies de jeunes beautés aux yeux clos semblent tout droit sorties d'un magazine de mode... Avec *Fitz* (« fils de » en vieux français), réalisé en 2016, Alexandre Silberstein formule un dispositif narratif d'un nouveau type, entre installation plastique, synopsis de film et casting de pré-production. Posé à même le sol, un ensemble d'objets, de sculptures et de photographies est accompagné d'un texte ne faisant nul mystère du récit évoqué : nous suivons les pérégrinations d'un jeune homme, Augustus, qui se rend au sommet d'une montagne pour y déposer une offrande (du lilas, fleur des premiers amours, et des lys, celles du deuil), croisant sur sa route des personnages d'ordre tout aussi symbolique (un passeur bienveillant, des éphèbes nus et endormis invitant à l'oisiveté, des lutteurs figés dans la lutte caractérisant l'effort, etc.).

Mais l'agencement de formes qui en témoigne propose une échappée au regard, associant l'imaginaire du spectateur à l'élaboration de ce récit initiatique, dans une esthétique « post post post pop » qui n'est pas sans rappeler les bonnes pages d'Instagram et qui finit de troubler le genre.

Il y a une manière somme toute pragmatique, chez ce jeune artiste — et l'essentiel de sa génération avec lui — d'associer les univers médiatiques qui le fascinent (soit la mode, le marketing, le cinéma, les réseaux sociaux) à une quête artistique et spirituelle qui de tout temps demeure. Son art est de fait une prise de territoire, une manière de courber le réel à l'aide « d'outils culturels contemporains qui *a priori* permettent difficilement d'accéder à un ailleurs qui nous élève, alors que tout dépend de ce que l'on en fait », remarque l'artiste.

En 2013, il a ainsi passé quarante-cinq heures à dessiner une colossale montagne (s'agissant, de fait, du logo de la société de production Paramount Pictures) afin d'évoquer simplement « la marche, la répétition d'un geste, qui caractérise l'ascension ». Régulièrement évoquée dans ses travaux, la culture du corps et de l'apparence, survalorisée aujourd'hui, n'est jamais orpheline : « Un esprit sain dans un corps sain », écrivait Juvénal. Alexandre Silberstein dévoilera dans l'exposition une « boîte de jeu » un peu particulière contenant des altères en mousse, très légères et friables ainsi que des chaussures transformées et presque inutilisables, parmi d'autres éléments dont la manipulation nécessiterait infiniment plus de soin que de force. Ces objets, dont la nature vient contredire l'usage habituel, peuvent difficilement fonctionner dans notre réalité... ou alors d'une autre manière qui confinerait au sublime.

MARINE RELINGER

## RAPHAËL TIBERGHIE

Notre monde est-il rendu malade par trop de communication, trop d'échanges, trop de médias et pas assez d'idées, trop de langages et pas assez de *langue*?

Dans *Le soulèvement des objets* (2013), Raphaël Tiberghien dresse comme un impossible inventaire des nombreux débats qui agitèrent l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2013. Il s'agit de pots en argile disposés dans un coffrage rectangulaire, couvert d'une feuille de Plexiglas. Les spectateurs sont invités à se pencher pour écouter l'intérieur des pots, qui diffusent différents monologues, discours, conversations et autres « captations » de ces débats artistiques et politiques. Mais, ainsi juxtaposées les unes à côté des autres, toutes ces voix finissent par s'annuler pour former un brouhaha dont aucun sens ne semble pouvoir émerger.

Dans une autre pièce datée de 2013, *La Poussière, poème déployé*, Raphaël Tiberghien décompose un texte lu par un comédien. L'œuvre consiste en une platine vinyle où un disque tournant en boucle est relié à une enceinte qui diffuse cette « récitation » dont les mots prononcés semblent comme sculptés, travaillés, repris, découpés, recollés. Comme si la langue devenait un matériel avec une épaisseur et des aspérités, comme une succession d'images altérées qui deviendraient une entière *altérité*. Dans les *Poèmes manufacturés*, (2016), l'artiste utilise des plombs d'imprimerie pour inscrire un texte dans des plaques d'argile qui sont ensuite moulées en plâtre. Les aléas du procédé (en particulier la mollesse de l'argile) donnent une sorte de vie au texte, et font danser les lettres. Le texte n'est plus un code sur une surface, mais une empreinte, une vérité physique de la parole, qui redouble l'épaisseur souvent intime de ce que l'on lit. Ainsi la langue semble reprendre son cours. Il ne s'agit plus d'une succession de pixels agglutinés sur des écrans uniformisés, mais à nouveau une singularité qui nous renvoie à l'essence de notre humanité. La langue, « C'est celle-ci qui renferme l'informulé et en fait don' ».

- MARTIN HEIDEGGER, *LANGUE DE TRADITION ET LANGUE TECHNIQUE*, ED. LEBEER HOSSMANN, P. 43.

GAËL CHARBAU

E
N
D
E
V
E
R
T
I
G
E
S
F
O
R
M
E
S

« Ce fut d'abord une étude.

J'écrivais des silences, des nuits,

je notais l'inexprimable.

Je fixais des vertiges. »

ARTHUR RIMBAUD.«DÉLIRES II, ALCHEMIE DU VERBE»,UNE SAISON EN ENFER

On pose souvent aux critiques d'art, aux commissaires, aux galeristes et à tous les acteurs de l'art en charge d'exposer les artistes la question la plus légitime qui soit : comment faites-vous vos choix, comment établissez-vous vos critères esthétiques pour distinguer un artiste plutôt qu'un autre ? Si l'on pouvait y répondre de façon précise et limpide, de la même manière que l'on peut juger de la qualité d'un poisson à la fermeté de sa chair, à son odeur et à la brillance des ses yeux, il y a longtemps que l'art tel que nous le connaissons aurait disparu, puisqu'il suffirait de recenser ces critères pour établir la « conformité » d'une pratique artistique aux attentes d'un environnement culturel prêt à l'exposer au public. C'est tout le contraire qui se joue et il est évident que cette absence de critères *a priori*, ce manque de règlement constitue la principale prise aux vents des esprits les plus critiques envers cet art du présent, puisque le défaut de règles, est la règle.

Cet implicite est entendu et partagé par tous ceux qui cohabitent au sein de l'écosystème de l'art. Mais eux-mêmes peuvent en devenir les victimes : ainsi n'existe-t-il aucun réel consensus sur l'art contemporain et, globalement, personne ne tombe jamais entièrement d'accord. Il n'y a jamais unanimité dans la galaxie des goûts, mais une succession d'alliances autour de certains artistes, de certains mouvements, de certaines pratiques.

Toutes ces esthétiques étant défendues par des critiques, des galeristes, des directeurs d'institution, des commissaires ou des collectionneurs dont la réputation est établie sur une scène locale ou internationale, elles finissent par toutes cohabiter. C'est ce que l'on observe dans les grands rassemblements internationaux, en particulier les foires, où le plus conceptuel côtoie le plus aguicheur, où le plus codé s'affiche aux côtés du plus universel, où ce que certains jugeront du plus mauvais goût s'affiche à égale distance de regard du plus subtil. Mais on trouvera rarement deux personnes pour lesquelles ce « pire » et ce « meilleur » seraient parfaitement identiques. L'art du présent est construit sur un compromis déstabilisant pour ses détracteurs, qui aimeraient pouvoir coller une seule et même étiquette sur cet apparent capharnaüm. Malheureusement pour eux, ce chaos de styles, de médiums et de figures ne peut être attrapé en entier par aucun bout, puisqu'il est au moins aussi complexe que le monde dans lequel nous vivons et qui le nourrit sans cesse. Chercher une quelconque logique, une indiscutable théorie esthétique qui opérerait un tri radical — comme les nombreux manifestes qui ont éclairé le XX<sup>e</sup> siècle ont pu essayer de le faire — ne recouvre plus qu'une infime partie de l'art du présent, une probabilité parmi toutes les autres, dans cette cohabitation horizontale des possibles. Dans l'ensemble des programmes, celui qui semble tenir au-delà des contingences politiques a peut-être été exprimé par Duchamp : « Je crois qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'artiste a cette mission para-religieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane' ».

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>
<sup>[3]</sup>

Cette « vision intérieure » dont parle Duchamp, qui n'est pas sans rappeler la « nécessité intérieure » chère à Kandinsky, ont toutes deux pour point commun (et c'est probablement le seul) l'idée que l'œuvre d'art n'est pas uniquement cet objet, de quelque nature qu'il soit, découpé du monde et proposé à nos sens et à notre analyse. L'œuvre aurait une existence plus secrète, un dessein plus vaste l'animerait en l'arrachant au simple jeu des modes, des tendances esthétiques, de son implication politique ou du goût de ceux qui font l'air du temps. L'œuvre qui reste dans nos mémoires ne serait pas seulement l'illustration d'une pensée, le démonstration d'une idée, l'application d'un principe ou l'observation d'une expérience. À défaut de pouvoir trouver le mot juste, il m'a semblé parfois que ce n'était rien d'autre qu'une sensation qui pouvait rendre compte de cet étrange état créé entre quelqu'un qui reçoit, le spectateur, et celui qui donne, l'artiste. Et cette sorte d'échange aux résonances très intimes prenait la forme d'un *vertige*. Le vertige, c'est cette sensation de vacillement qui se nomme après coup, qui forme une onde déréalisante à la surface de notre environnement et qui provoque

<span></span>	<span></span>
<div>1. EXTRAIT DE L'ALLOCATION (EN ANGLAIS) «<span> </span>BÊTE COMME UN PEINTRE<span> </span>», PRONONCÉE PAR MARCEL DUCHAMP</div>	<div>LORS D'UN COLLOQUE ORGANISÉ À HOFSTRA LE 13 MAI 1960. CITÉ IN <i>DUCHAMP DU SIGNE</i>.</div>
<span></span>	<span></span>

## MALI ARUN

Elle a peu mis les pieds aux Beaux-Arts de Paris où elle était censée apprendre à faire de l'art, Mali, toute occupée qu'elle était à suivre une communauté de Roms en banlieue parisienne, fascinée par leur mode de vie, leur nécessaire créativité, à l'image des « baraques » qu'ils fabriquent avec tout ce qui leur tombe sous la main.

une perte de repères, comme si le filet qui nous maintenait à l'équilibre de l'espace et du temps s'était déchiré quelques instants. Le vertige, c'est une courte rupture de l'état d'évidence de notre fixation dans le monde. C'est une illusion, un artifice, plus réel que le monde, dans le temps de sa perception. Dans un contexte aussi artificiel et clinique que quatre murs blancs, l'œuvre qui nous enchante, nous emporte ou nous obsède ne fonctionnerait-elle pas sur ce modèle du vertige qu'elle viendrait créer dans nos représentations, dans la trame des références qui construisent notre savoir ? Si notre culture est comme un filet, un maillage de repères, de sons, d'odeurs, de textes et d'images, l'œuvre *en forme de vertiges* serait celle qui crée un trou dans le langage, un bruit blanc dans nos certitudes, un ébranlement de nos échafaudages. Il s'agit, comme lorsqu'on est touché par un parfum, de créer un état, un présent indéfinissable, entre ce que l'artiste a imaginé, ce que tous deux en éprouvons et ce que seuls, nous garderons.

GAËL CHARBAU

Le film qui en témoigne (*Barak*, 2013) suit une ligne fictionnelle inaugurale: elle aura sa cabane, le jeune Marcel la lui construira. L'œuvre, néanmoins, a dû encaisser toute la vivacité de ce réel: son histoire d'amour naissante avec le jeune Rom, la disparition de ce dernier, la réalisation de la baraque, sans lui. Sous l'œil de la caméra, pudique mais gonflée de désir, le récit gondole: c'est-à-dire qu'il trouve une unité *autre*.

Toute l'œuvre de la plasticienne Mali Arun — des installations puis des films — est placée sous la figure tutélaire de l'autre, de l'étranger, du différent. Cet *intercesseur* dont a besoin le créateur et dont parlait Gilles Deleuze, celui qui, parce qu'il pose problème, permet à l'acte de création d'éclore au-delà de ce qui est (pré)établi — débordant le créateur lui-même —, Mali le trouve ainsi dans les marges, là où la norme

institutionnelle, cet académisme, a moindre prise. Dans *La Maison* (2017), qui rend compte du quotidien d'un excentrique se battant pour continuer à habiter une bâtisse qu'il souhaite conserver à l'état de ruines, la tension apparente entre documentaire et fiction tend à s'inverser, tant les protagonistes et les situations s'avèrent cinématographiques.

Le formalisme artistique, qui est un cadre, entre systématiquement en négociation avec le vécu traversé. L'installation *Explosion* (2009) se compose de gravures sur papier accueillant un commentaire subjectif de l'artiste lié à chaque explosion de pétards comptabilisée en Chine — ces derniers y rythmant le quotidien —, où Mali Arun a vécu un an. La vidéo *Paradius* (2015) révèle un site naturel croate rendu par une lumière surréaliste et visité par une horde de touristes, à la manière d'un documentaire animalier. Sans cesse en décalage, le point de vue donne sur un espace trouble, qui est celui de l'œuvre.

Mali Arun part ainsi à la rencontre de l'autre non tant pour en exalter la différence, mais parce qu'elle permet d'habiter un écart: cette figure exploratoire et aventureuse qui ouvre, selon le philosophe François Jullien, « des espaces entre, c'est-à-dire des non-lieux, des lieux sans en soi, où justement la tension peut apparaître et travailler, relancer la pensée et déployer de l'intelligible y compris d'une façon que l'on attendait pas ». Une figure, donc, éminemment créatrice.

MARINE RELINGER

# LAETITIA DE CHOCQUEUSE

Les œuvres de Laetitia de Chocqueuse se donnent à nous dans l'étourdissement d'un vertige. Chaque pièce contient, comme le coquillage la mer, le souvenir spatio-temporel de son contexte originel. Si les sciences, humaines comme naturelles, se mêlent à l'histoire des techniques et des formes, la mise en relation de réalités éloignées voire divergentes ne s'arrête pas là. Car chacune est également traversée par l'idée du flux,

du cycle, englobant à la fois la transmission et l'anticipation. Plus qu'une temporalité, s'y détache la mise en œuvre du processus d'interprétation, condition essentielle pour l'artiste afin que l'objet ou l'artefact accède à la qualité d'œuvre. Superposer les coordonnées géographiques et temporelles reviendrait alors à poser la question de la réception, une réception plurielle creusant son chemin à travers des strates de sens et potentiellement réagençables. À notre tour, visiteur, il nous faut alors adopter un regard affûté, doublé d'un réflexe herméneutique, lorsque nous parcourons les salles de la Villa Emerige. Ces vieux journaux, abandonnés aux quatre coins du rez-de-chaussée, rien de plus facile que de les ignorer. Un examen plus minutieux ne tardera cependant pas à relever des éléments discordants: peints à l'huile, ces « unes » et quatrièmes de couverture, traitent de découvertes, dans un futur proche, d'étranges objets archéologiques recouverts d'écritures non déchiffrées. Comme les écritures, arabesques en apparence dénuées de fonction, la plupart des œuvres de l'artiste sont codées et reproduisent, dans leur logique interne, l'aléatoire sériel qui rythme le réel. À l'étage de la Villa apparaissent comme par magie les objets en question, vestiges datant d'il y a 3000 ans avant notre ère, dont on apprenait l'existence par les journaux peints. Sur l'arc de cercle reliant la préhistoire au futur, le curseur est mobile, et les pièces de Laetitia de Chocqueuse jouent précisément de ce déplacement. Par leurs ambitions célestes et totalisantes, elles semblent alors incarner, dans l'espace physique, ce que le philosophe Quentin Meillassoux qualifiait dans son ouvrage *Après la finitude* d' « archifossiles »: des réalités antérieures à l'apparition de la pensée, existant d'elles-mêmes dans leur complexité intrinsèque. Et ce, bien avant que quiconque ne les regarde ou ne cherche à les qualifier de ceci ou de cela.

INGRID LUQUET-GAD

# MARCEL DEVILLERS

*Les circonstances de peindre.*

Tel est le titre de l'une des séries de Marcel Devillers, alternativement décliné en *Les circonstances de peindre (falloir)*, *Les circonstances de peindre (agglutiner)* ou encore *Les circonstances de peindre (zoner)*, rassemblant des tondi de cuir vernis violet, jaune ou rose dont les bords n'en finissent plus de s'étirer en ondulations baroques. À leur surface, des fragments de phrases, des mots esseulés, ont été apposés au pochoir — souvent ceux que l'on retrouve dans le titre. Déjà, la déconstruction des canons de la peinture, l'appel du volume, le kitsch poignant ou encore la précision du verbe, indiquent la porte d'entrée d'une œuvre où le texte fait image et le corps sert de mètre étalon. Se lisent, dans tel ou tel choix de matière, de couleur, de mots, d'objets — livres ou vêtements —, de mise en lumière, la réorganisation du monde autour d'un axe qui ne serait plus indiqué par les grands prédécesseurs de l'histoire de l'art, mais par les expériences aléatoires d'un sujet qui s'affirme comme tel et le clame à corps perdu.

Les circonstances de peindre pourraient alors bien désigner tous ces infimes moments de grâce ou de crissements de la vie d'un jeune artiste d'aujourd'hui; les moments qui collent ou suent, scintillent ou s'oublient, qu'on fige dans la représentation ou bien choisit de laisser couler. Une œuvre plus récente, un tondo cerclé d'ampoules de scène et frappé en son centre de l'inscription au pochoir, en rouge sur fond noir, *Adverse-moi la parole*, prolonge la dialectique entre les références formelles de la grande histoire. Sur fond de litanie d'illustres Marcel, qu'ils soient Duchamp ou Broodthaers, se détache la nécessité de faire résonner une voie, sa voix, celle qui lance à la cantonade un prénom: celui que l'on possède en propre, mais dont il faut sans cesse consolider l'emprise sur le réel. Procédant par altérations et variations, la déconstruction ne s'applique pas au seul médium de la peinture, mais également aux relations des œuvres entre elles.

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>
<sup>[1]</sup> 2017 EN FORME DE VERTIGES

Pour le Prix Emerige, Marcel Devillers présente ainsi une variation de *Adverse-moi la parole*, et d'une pièce antérieure intitulée *Freddy, fais monter le mercury!* (2016). Initialement montrée lors de son exposition personnelle à la galerie Triple V à Paris, il s'agit d'un châssis recouvert de feuilles d'aluminium, rétro-éclairées de manière à laisser apercevoir, en rouge, des griffures venant barrer la grille moderniste tracée à la surface. Par la lumière et le verbe, porter la peinture à son point d'incandescence.

INGRID LUQUET-GAD

## JÉRÔME GRIVEL

Jérôme Grivel s'intéresse à la faculté des corps, ou des sculptures qu'il construit, à répondre à des situations contraintes, à la recherche de ce point de rupture à partir duquel un état bascule dans un autre. S'agissant de ses *Improvisations architecturales*, l'affaire est entendue: cette série, initiée dès 2009, est composée de structures complexes qui, construites avec des matériaux non appropriés, finissent par s'effondrer. On contemple alors le résultat de la contorsion opérée par la matière — les tiges de métal plient mais ne rompent pas — sous l'effet de forces physiques qui accueillent un aléa.

Avec le spectateur, évidemment, la question se corse, puisqu'à l'effet mécanique se substitue la question du choix, de la prise de décision voire de la créativité. Les *Structures déambulatoires* de l'artiste attendent, donc, d'être complétées par les visiteurs. Il s'agit cette fois d'un assemblage de barres d'acier qui s'apparente à l'ossature d'un labyrinthe à contre-emploi, puisque l'on ne peut s'y perdre. Ces formes strictement géométriques, minimales, ne débordent pas leur fonction de «cadre». Mais un cadre transparent, à rebours de nos sociétés de contrôle basées sur l'induction de contraintes qui conditionnent nos modes de vie et de pensée. «Je m'intéresse à la façon dont les corps peuvent, dans une situation donnée,

retrouver un espace de liberté à l'intérieur, la subir ou la détourner», explique Jérôme Grivel.

La liberté n'est pas sans choix et sans doute pas sans résistance, dans l'espace normé qu'est aussi le lieu d'exposition. *Pièce de repos* (2013) se présente ainsi comme un espace «semi privé», délimité par des structures de lattes en bois le dévoilant aux regards extérieurs: il offre la possibilité au spectateur de s'allonger sur une stèle légèrement inclinée, la tête plus basse que les pieds, pour entendre en direct le son à peine amplifié de l'espace d'exposition.

Enfin à ce jeu là, Jérôme Grivel ne s'épargne pas lui-même. Dans un cycle de vidéos consacré au thème du cri, on le voit s'égosiller tout en retenant le son de sa propre voix jusqu'à épuisement (*Parabole #3*, 2015). Ou, doté d'un casque et d'un micro connectés en circuit fermé, se hurler dans les oreilles à n'en plus pouvoir (*Parabole #2*, 2010). Il s'agit bien, ici, d'habiter la contrainte — puisqu'il y a toujours un cadre — et par là même d'exister, c'est-à-dire étymologiquement de «se tenir hors» d'une illusoire autonomie. Et explorer les limites.

MARINE RELINGER

## ALICE GUITTARD

Elle porte le prénom de l'héroïne de Lewis Carroll et cela lui va bien. «*Ce que je dis n'est pas toujours vrai*», prévient-elle en souriant. Si Alice Guittard, ses mensonges et ses trous de mémoire, nous évoquent d'autres personnages de roman (Don Quichotte, notamment), c'est que sa démarche plasticienne n'est pas sans lien avec une pratique d'écriture. Mais une écriture *dans* le réel qui, vivace, déborderait la virtualité du livre, pour venir contaminer la vie quotidienne.

«Connaissez-vous Tölzbad, ce village des Alpes suisses-allemandes dans lequel les habitants coupent les cordes vocales des chiens pour éviter les avalanches?» C'est après avoir entendu cela que

la jeune femme est partie à la recherche de l'endroit — qui n'existe pas — avec son *alter ego* imaginaire Tom Bulbex, né d'une erreur de langage de l'artiste. Cela a donné une exposition fleuve, présentée en 2011 à la Villa Arson de Nice, dont Alice Guittard est diplômée. *Quête transalpine non euclidienne symboliquement authentique* rassemblait éditions, sculptures, photographies, dessins, pièces sonores (une personne bègue rencontrée sur la route incarnant la voix de Tom) et divers éléments récoltés durant l'expédition.

En Islande, la jeune femme s'est laissée balader trois semaines en auto-stop, brandissant une pancarte estampillée «Alveg sama» (en français, «Peu importe»). Apprenant que les arbres ne couvrent qu'1% du territoire national, la voilà traversant à la nage le lac Tjörnin afin de planter un palmier niçois sur un îlot de terre, sous l'œil inquisiteur de la webcam de l'office de tourisme de Reykjavik braquée sur le site, un ami enregistrant par ailleurs cette performance live (*Hola Vefur Loð*, 2012). Visitant une demeure abandonnée de l'artiste Dieter Roth, elle y subtilise une édition rendant compte de la scénographie d'une pièce musicale, qu'elle reconstitue — au prix de certaines distorsions — en une exposition (*Guépardes, Impuissantes (1973-2013)*).

Qu'elle réécrive les vers du poète Ghérasim Luca à l'aide de synonymes, avant de faire de même avec ses propres livrets dans l'espoir d'aboutir à une version antonyme de l'original (série qu'elle qualifie de «collaboration post-mortem»), ou qu'elle émulsionne sur marbre des clichés personnels ou d'archive suivant une technique archaïque révélant une empreinte aussi précieuse que fragile, Alice Guittard fait force d'une imagination rebelle. La sérendipité qu'elle met en œuvres accouche ainsi d'espaces autres, qui évoquent les hétérotopies foucaldiennes: ces lieux physiques, s'inscrivant dans l'espace, qui contiennent néanmoins un ailleurs, tel un hôpital psychiatrique, une prison ou le grenier familial. «Des contestations à la fois mythiques et réelles des lieux dans lesquels nous vivons», selon le philosophe.

MARINE RELINGER

## LUKE JAMES

Nourri par le minimalisme américain autant que par la pensée du philosophe Ralph W. Emerson ou le fameux *Walden ou la vie dans les bois*, œuvre manifeste d'Henry David Thoreau, Luke James envisage son travail comme une «conquête de territoire», celui de l'espace d'exposition.

Lors de sa première exposition personnelle à l'ENSBA de Lyon en 2015, une découpe dans une cimaise abritant un néon (*In Search of Simplicity*) déjouait la neutralité supposée du lieu: est-ce un trou, un mur ou encore ce qui se joue dans l'interstice, que l'on essaie de nous montrer ? Plus loin, un format réduit de la charpente du bâtiment, renversée à la verticale, s'appuyait ironiquement sur la structure imitée. Le tout composant un parcours gonflé de symbolismes liés aux notions de passage et de seuil tirées de la mythologie, de croyances séculaires et des religions.

Plus récemment, il a exposé la vitre d'une banque vandalisée lors des émeutes de Barcelone pour l'indépendance de la Catalogne (*Thanks to Black Bloc*). L'objet, présenté au centre d'une galerie, ne se manifeste que par les fissures qui le parcourent; les stigmates d'un impact qui évoquent, en creux, une réalité socio-économique ayant impliqué une série d'acteurs: banque, assurance, artisan, artiste.

Les matériaux que Luke James utilise sont ainsi ceux de la construction, essentiellement troqués ou récupérés, porteurs d'un mystérieux vécu. Le «minimalisme néo-rural» de l'artiste témoigne à la fois d'une pensée critique et de récits nourris par les territoires traversés, les souvenirs d'une enfance passée dans une bâtisse bourguignonne sans cesse en chantier ou les accointances littéraires de l'artiste.

L'installation *Au loin là-bas, la nuit nous donnera des ailes* (2017) est composée de plusieurs poutres en bois. Sur chacune est déposé un petit oiseau

en céramique, dont le corps est modelé par une unique pression de la main, geste violent ou geste de soin («celui que l'on fait lorsque l'on veut réchauffer un oiseau blessé»). Le socle en chêne, surmonté d'une feuille de plomb et posé sur une fine plaque de verre, semble léviter. On retrouve ce matériau nocif dans *Le baiser de plomb* (2017): deux plaques de plomb simplement recourbées puis encastrées figurent, au recto, deux visages qui s'embrassent et, au verso, deux visages tournés dans la direction opposée.

Il s'agit avant tout d'activer un espace puis, en l'ouvrant à une polysémie toute poétique, l'imaginaire du spectateur. À la fois concrets et sensualistes, pragmatiques et porteurs d'histoires, les espaces de Luke James exaltent les capacités de déduction et de fabulation qui nous sont propres, lorsque notre regard investit le réel.

INGRID LUQUET-GAD

## FABIEN LEAUSTIC

Les œuvres de Fabien Leautic peuvent sans doute être qualifiées de *formes limites*, en ce qu'elles tendent à déjouer la forme elle-même et ce qu'elle a d'autoritaire, dans l'histoire des idées, des sciences et de l'art. En mathématiques complexes, le champ de formation initial de l'artiste, la «modélisation» compose ainsi avec les limites du savoir; comporte une marge d'erreur. C'est dans cet interstice que s'inscrivent les dispositifs jubilatoires de Fabien Leautic, qui déplace les phénomènes physiques hors de leurs contextes habituels pour en renouveler la perception. Et relancer la pensée.

Un geste des plus simples — apposer une fine couche de terre sur une vitre pour l'y laisser sécher (*Abri*, 2016) — rejoue à nouveaux frais une phénoménologie quotidienne: l'effritement de la matière percée de lumière, sismographie des vibrations rythmant le temps de l'exposition, peut évoquer «un lieu qui puisse

abriter sans être enseveli, qui protège sans étouffer» (Vitruve, *De architectura*, II, 1), soit la forme première de l'abri. Sa *Cariatide* (2017), fine colonne le long de laquelle s'écoule continuellement le même paquet de terre glaise à l'état liquide, révèle la perfection propre au pigment dans sa labilité soyeuse, odorante et sensuelle. Une sculpture fluide, «crue» pourrait-on dire si l'on se souvient que ce matériau se destine plutôt au four d'un céramiste, qui n'est pas tant ici mis en forme que mis en mouvement.

Les réalisations de Fabien Leautic sont ainsi des processus en cours, qui n'occupent plus seulement l'espace mais aussi le temps de l'exposition, questionnant la pérennité de l'œuvre. Manipulant cette fois le vivant, *Monolithe* (2015-2017) s'apparente à une imposante stèle rectangulaire qui accueille le biotope inédit d'un phytoplancton se développant hors du milieu aqueux. Produisant de l'oxygène, ce dernier modifie peu à peu la composition chimique de l'environnement au sein duquel évolue le visiteur.

Les espaces sensoriels de l'artiste confrontent systématiquement une forme orthonormée, rigoureuse tel un hommage à la sculpture minimale américaine, à une force naturelle qui vient la compléter. Entre art et science, Fabien Leautic semble travailler tout contre cette dernière: si le scientifique est censé lever le voile sur les mystères du monde, l'artiste semble entreprendre de le réenchanter, de rebeller notre capacité de fascination face aux phénomènes qui nous entourent. Nous rappelant que l'intuition — cette plus haute capacité de l'intelligence, selon Bergson — se révèle face à l'inconnu.

MARINE RELINGER

## ALICE LOURADOUR

Le fracas fascinant des morceaux de pierre, l'élégance d'un grillage d'entrepôt, la souplesse et la grâce d'un tuyau retors, la courbure extravagante d'une gaine électrique,

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

l'envol des rouleaux de scotch de masquage, la danse excentrique des fers à béton sur la mélodie ouverte des câbles électiques rouges, verts, bleus : Alice Louradour trempe ses mains dans l'univers du chantier pour le projeter dans l'espace de l'exposition et le faire chalouper. C'est un peu comme si la feuille de papier où l'artiste fixe ses dessins prenait possession de l'ensemble d'un volume donné, comme si sa logique « en un certain ordre assemblée !' » n'était plus circonscrite uniquement à la hauteur et la largeur, mais qu'il fallait y ajouter l'étendue, la grosseur, la profondeur, la superficie, le calibre, l'épaisseur, etc. Car il s'agit bien pour elle de dessiner ou plutôt de redessiner un lieu qu'on lui confie, avec des matériaux qui n'ont pas été pensés pour ça. Privilégiant en général les structures tubulaires, elle les lance dans le vide comme on commence une peinture gestuelle et puis elle combine et manigance des axes, des rythmes et de précaires équilibres. Sa palette est celle des matériaux, faite de violents contrastes : oranges vifs sur des bleus électriques, ou jaunes éclatants qui rebondissent sur des flaques pourpres. Mais contre toute attente, l'énergie qui se dégage de ces chantiers vandalisés est souvent vibrante, joyeuse et généreuse, elle crée ces surprises que l'on découvre parfois sous les préaux des maternelles où les accidents participent à l'harmonie de l'ensemble. Avec cette aisance à transformer le vilain en une neuve noblesse, Alice Louradour nous donne le sentiment qu'on ne tourne jamais en rond, quand il s'agit de définir la *beauté*.

1. «SE RAPPELER QU'UN TABLEAU, AVANT D'ÊTRE UN CHEVAL DE BATAILLE, UNE FEMME OU UNE QUELCONQUE ANECDOTE, EST ESSENTIELLEMENT UNE SURFACE PLANE RECOUVERTE DE COULEURS EN UN CERTAIN ORDRE ASSEMBLÉES.» MAURICE DENIS, IN ART ET CRITIQUE, 1890.

GAËL CHARBAU

## GWILHERM LOZAC'H

Gwilherm Lozac'h navigue à vue entre des mondes, et à cela, l'art lui sert de boussole. Drôle de boussole

qui désoriente plutôt qu'elle n'indique le droit chemin, instrument ultra-précis dont la finalité même serait de provoquer la collision de dimensions incommensurables. Instrument de désorientation certes, la déconstruction de nos habitudes perceptuelles et théoriques tient lieu de prémices. La démarche de l'artiste commence ainsi véritablement lorsqu'au mouvement de déstabilisation initial, à l'aléatoire apparent, succède l'opération de mise en forme. S'il dit rechercher la signification la plus précise possible, la peinture ou la sculpture viennent chez Gwilherm Lozac'h proposer autant de réalités alternatives : des « portions d'espaces reconstituées » où la représentation du monde extérieur est baignée d'un éclairage purement mental. De fait, l'artiste ne revendique comme influences non pas tant une filiation plastique et formelle que les œuvres d'autres « faiseurs de monde » : avant tout l'univers de Gustave Flaubert, mais aussi le film *IDIOCRACY* de Mike Judge, la nouvelle *Flatland* d'Edwin Abbott ou encore le roman *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. La série de sculptures *I built a stage to feel this way*, commencée en 2015, incarne alors dans l'espace physique la collision de dimensions en théorie incompatibles. Pour cela, l'artiste reprend les codes du *white cube*, l'éclairage cru au néon ou encore les teintes sans qualité blanc, gris et noir qui, à force, ont fini par constituer un paradigme en soi — une fiction alternative nommée « art ». Dans ces dispositifs de vision, équivalents modernes des *camera obscura* d'antan, Gwilherm Lozac'h insère des fragments de corps en plâtre et en bois : ici un bras, là une jambe, non sans rappeler les inquiétants membres disloqués d'un Robert Gober. Cette dialectique entre intérieur et extérieur, irréconciliable comme l'est la fameuse expérience de pensée du chat de Schrödinger, se joue certes à l'intérieur de chacune de ses œuvres, mais se répercute également à l'ensemble de sa production. Au corpus sculptural s'adjoint depuis un an une pratique de la peinture. Or au changement de médium correspond également un changement de point de vue : dans ces peintures

en noir et blanc, ce ne sont plus les codes de la représentation que nous percevons de l'intérieur, mais bel et bien le regard du peintre sur lui-même. Sur lui-même, c'est-à-dire en tant qu'archétype prédéfini, contemplatif et habité — énième mise en abîme qui, à la dualité, fait préférer le modèle du vortex.

INGRID LUQUET-GAD

## EVA MEDIN

En équilibre sur un fil qui relierait la vidéo et la sculpture, les installations immersives d'Eva Medin déploient l'imaginaire étrange et familier de lieux inscrits dans la mémoire collective. À la manière de Georges Perec déclarant écrire *Espèces d'espaces* comme le « journal d'un usager de l'espace », l'artiste brésilienne basée à Paris développe un univers sensoriel où l'observation de son environnement proche menace à tout moment de perdre pied et basculer dans une fiction hallucinée. De ses études conjointes en arts plastiques et en arts décoratifs lui est restée l'ouverture à la versatilité, travaillant selon une palette d'influences englobant aussi bien le théâtre, le cinéma ou la bande dessinée. Plus précisément, c'est à une narration séquentielle, telle qu'on la trouve dans la bande dessinée mais aussi dans le montage additionnel du cinéma, qu'elle arrime ses expérimentations spatiales. À l'intérieur d'une même installation, les différentes parties s'augmentent mutuellement, se répondent, se contredisent, se complètent — en un mot, construisent une séquence processuelle où le sens est toujours en transit. Chacun de ces environnements devrait être appréhendé comme un parcours dans l'espace, où l'investissement du corps construit autant de signification possible qu'il y a de singularités éprouvant. De même, entre les différents projets de l'artiste se trame une chaîne ouverte et potentiellement infinie de réappropriations et de recontextualisation, où les décors d'une vidéo génèrent une installation, qui elle-même donnera naissance à un film. Pour Emerige,

Eva Medin part du lieu qui l'accueille, où elle décèle la qualité de signe lui permettant d'embrayer sur une extrapolation dramatique et fictionnelle. Ainsi, un parcours vient relier diverses bribes de récit que le visiteur aura pu apercevoir ailleurs. À l'image des modules de la vidéo *Smars*, projetée sous la mezzanine, qui se transforment ici en éléments à mi-chemin entre sculpture et parcours. Un crash a eu lieu, et l'ambiance de fin du monde imprègne l'architecture sans qu'on ne puisse véritablement deviner sa cause. Brouillant les frontières entre les échelles, perception et imagination, le motif de la ruine, paysage de fumée et de lumière, réactive les croyances ancestrales à un au-delà — à moins qu'il ne s'agisse d'un déjà-vu provenant de films de science-fiction iconiques. Qu'il soit mythique, divin, apocalyptique ou tout simplement artistique : peu importe la croyance, pourvu qu'il y ait le transport.

INGRID LUQUET-GAD

## LINDA SANCHEZ

Dans le cadre d'une série d'ensembles intitulée *L'autre* (2017), Linda Sanchez présente deux espaces jumeaux, au sein desquels trônent deux colonnes marbrées apparemment identiques, entourées des rebuts et des traces témoignant de leur fabrication. « Cette reproduction est moins celle de l'objet que celle d'une partition de gestes et de l'espace-temps dans lequel tout cela se construit », souligne la jeune femme. Cette dernière s'est, d'abord, filmée en train de réaliser la première sculpture. Puis elle a projeté au sol sa propre image, l'habitant afin de répéter, geste par geste, la série d'actions aboutissant — théoriquement — au même résultat. Sans compter les infimes variations dues à l'irréductible imprécision de sa main, à la liquidité d'un plâtre, à la trajectoire d'une chute… Alors que, selon Constantin Brancusi, « l'œuvre d'art doit être comme un crime parfait », le travail de la plasticienne sonne telle la reconstitution de la scène du crime, loin d'un exercice de composition formelle ou d'agencement d'objets.

Ses « performances plastiques » initient d'intimes négociations entre le geste de l'artiste et une phénoménologie des matériaux systématiquement mise en jeu. La vidéo *11752 mètres et des poussières…* (2014) donne à voir la course d'une fragile goutte d'eau sur une surface dont on ne distingue ni les bords, ni l'orientation, ni la nature. Ces images semblent nous inviter à une méditation troublée par le caractère improbable de cette course-poursuite de soixante-et-onze minutes. Pour la réaliser, Linda Sanchez a bricolé une impressionnante structure rotative remontant à contresens, renouvelant ainsi le parcours de la goutte. Puis l'artiste a filmé cette dernière en gros plan, jusqu'à ce qu'elle sorte du cadre en vertu d'une accélération non anticipée.

La jeune femme a par ailleurs édité, face aux textes de l'écrivain Philippe Vasset, une série de schémas (*14628.jpg*, 2012), trame d'opérations graphiques et géométriques dont la succession génère ses propres règles, finissant par ne décrire que sa propre logique de construction. *Le lacet* (2016) s'apparente à un drap de plâtre se dressant dans l'espace, qui se révèle être le moulage d'une faille ouverte dans un monumental cube argileux, fendue à l'aide d'une corde. Les dispositifs et formules de Linda Sanchez, tout sauf autoritaires, accouchent de résultats ténus et mystérieux : des objets spécifiques. Son œuvre, expérimentale et rigoureuse, semble ainsi exempte de toute nostalgie moderniste — celle de la toute-puissance de l'artiste — au profit d'une fructueuse complexité.

MARINE RELINGER

## APOLONIA SOKOL

La peinture est une affaire de groupe. De tribus, de familles, d'entourages. La peinture, ou une certaine peinture figurative du moins, celle dont on garde une image romantique séculaire et qui a élu le portrait comme ultime moyen d'expression. Chez Apolonia Sokol, l'idée de collectif perdure. D'abord parce

que ses sujets sont forcément issus de son cercle proche, transposant sur la toile les affinités électives et électriques des rencontres. Amis, amants, belles âmes de passage : tous se retrouvent traités en pied à l'échelle un, seul ou par paire, où l'on croit reconnaître ici la pose du pape d'El Greco, là une rugosité nerveuse échappée d'un tableau d'Otto Dix. Mais cette bande recomposée, c'est aussi le résultat de la traversée subjective de l'histoire de son médium qu'entreprennd l'artiste, peintre avant tout, créant des alliances improbables et contre-nature où Giorgio Morandi noue connaissance avec Elizabeth Peyton, et Kerry James Marshall se prend d'amitié pour Albert Oehlen. Loin d'une hybridation post-moderne, Apolonia Sokol réaffirme la position du sujet, d'un moi triomphant qui parcourt le monde et agrège dans le sillage de ce corps-à-corps avec la matière brute du réel sans distinction l'histoire de l'art, la pop culture, l'émotion pré-langagière et les accidents sans qualité du quotidien. S'il a beaucoup été question dans les années 1980 du « tribalisme » d'une génération de peintres entre New York et Cologne, l'ère présente se redéfinit à l'aune du sujet.

Non pas qu'il faille y voir le triomphe du néolibéralisme et de sa célébration de l'individualisme, mais au contraire, une reconquête de l'esprit de groupe qui passerait d'abord par l'affirmation de sa position propre. Ainsi, si les stéréotypes sont légion dans les portraits d'Apolonia Sokol, ils ne sont que costumes, que l'on endosse ponctuellement sans s'y perdre : la muse, le modèle, la sorcière, l'amante, la sainte, les figures mythologiques, incarnés tantôt par l'artiste, tantôt par ses proches — n'hésitant pas à se mettre elle-même en scène dans son atelier, posant devant ses toiles, afin de souligner encore un peu plus cette réversibilité. Et avec la fluidité innée de sa génération, passée maître dans l'exercice de la déhiérarchisation autant des sources que des identités, conjuguer au féminin et au pluriel la figure du grand artiste dans son atelier.

INGRID LUQUET-GAD

<sup>[1]</sup> 3

<sup>[2]</sup> 5

<sup>[3]</sup> 8

<sup>[4]</sup> 5

<sup>[5]</sup> 9

# O U T S I D E

Le *Outside Our* est un recueil de sept textes écrits par sept auteurs différents, publiés par les Éditions du Seuil en 2018.

Pour cette cinquième édition des Révélations, dès nos premiers échanges avec Jérôme Poggi, nous avons voulu découvrir des pratiques singulières, puissantes et libres. Depuis la création de la Bourse, c’est une de nos spécificités d’essayer de regarder au-delà des modes du moment pour se donner le temps et le luxe de nous éloigner un peu des esthétiques confortantes et confortables. Pendant ces nombreuses séances où nous avons examiné chacun des sept cents

dossiers reçus, nous avons plusieurs fois partagé notre envie de découvrir des « pratiques différentes » pour qualifier ce que nous recherchions. C’est ce qui m’a donné l’idée du titre de ce cinquième volet, « Outside Our ». Chercher à marquer ce déplacement nécessaire, depuis nos zones de confort vers des zones d’incertitudes, c’est-à-dire l’endroit où l’art a raison, en dehors de ce que nous supposons. *Outside our*, ces outsiders « en dehors » de certains de nos réflexes esthétiques ont pour point commun d’affirmer une écriture, une signature, une personnalité, un engagement. À bien des égards, ils sont à l’extrême opposé de tous ceux qui voudraient que l’art actuel soit une caricature, un moment supposément amnésique, coupé de sa propre histoire, où régnerait un « n’importe quoi » fait par n’importe qui. À l’heure où certains veulent ériger des murs et toujours plus de frontières réelles et symboliques, nous revendiquons dans les choix de cette nouvelle édition — comme depuis la toute première — la cohabitation des cultures et des styles : c’est bien cette terre commune que nous arpentons.

GAËL CHARBAU

là un clin d’œil à une collègue de travail.

Héloïse Chassepot ponctionne des bribes d’images ou de sons dans l’histoire de l’art ou son quotidien. Les choix répondent à des critères formels, si ce n’est à une méthode de distribution dont elle seule connaît les règles. Aussi est-ce avec nonchalance et dérision qu’elle régurgite, recadre, réduit, réagence. L’organisation de ses peintures procède en cela d’une logique computationnelle où, à l’arborescence des livres, est privilégié un système de fenêtres en cascade et de fichiers imbriqués qui séquencent les toiles — rangées par ordre alphabétique — en « détails » ou « annexe ». À l’image d’un zoom isolant une partie, ses peintures opèrent par focales variables rafraîchissant la toile,

telle une page Internet. Son système pictural se ramifie en réseaux ou constellations toujours susceptibles de contaminer les œuvres qui l’entourent ou d’être elle-même spamée par des *pop-up*. Le message y est subliminal, il convoque les pulsions refoulées d’une économie libidinale ; de sorte que ses peintures pourraient se lire comme un guide pour l’extrême présent. D’un zapping d’affects à la volonté de se glisser dans le flux du quotidien, Héloïse Chassepot a plutôt le courage de pratiquer ce que l’on pourrait qualifier, à la suite de Kenneth Goldsmith, une « peinture non créative » qui honore et chérit la manipulation et la réutilisation selon d’infimes décrochages.

MARION ZILIO

## ARNAUD D.W.

Une étrange vibration irrigue le dessin d’Arnaud D.W., comme si celui-ci était animé d’une énergie ou d’un souffle vital. À l’origine, l’artiste s’est intéressé à la gravure pour donner par la suite à certaines de ses compositions l’illusion d’un relief en 3D semblable au procédé chromatique de l’anaglyphe, dont le terme signifie « ciselure en relief » ou « ouvrage sculpté ». Rappel lointain au *glitch* informatique, son tracé annonce un bug dans la matrice et les conceptions ordonnées de la pensée occidentale : sous le plan de surface se matérialisent des mondes aux échelles microscopiques ou macroscopiques vivant l’épreuve d’une « transformation silencieuse ». Qu’il s’agisse de corrosion ou de cristallisation, d’altération de la matière par soustraction ou par addition, ou encore d’invasion parasitaire, c’est l’évocation du temps et l’inexorable dégradation de toute chose qui retiennent l’artiste. Des épaves aux rochers en passant par les météorites, ses dessins arborent une esthétique de la ruine, dont le sens sera plus contemplatif qu’ancré dans une conception matérialiste de l’histoire. S’il ne s’agit pas de lire le futur à partir des traces du passé, c’est parce que l’artiste s’attache au phénomène d’entropie pour ce qu’il est, c’est-à-dire un principe de désordre et de transmutation de la matière. Dès lors, ses recherches en « eaux troubles » raviveront les fantasmes d’une utopie cinétique propre à l’imaginaire scientifique ou à celui des futuristes.

Capter les flux et voir les mouvements imperceptibles fut sans doute l’obsession d’une époque qui s’obstina à intégrer dans une image fixe ce qui était fluide et changeant. Mais alors que les métaphysiques occidentales ont attendu la reproduction mécanique et la chronophotographie pour penser les transitions et les devenirs, la culture chinoise leur a toujours accordé une attention soutenue. Aussi, ce n’est pas un hasard si le trait est si important dans les dessins d’Arnaud D.W. et si ces derniers oscillent entre le vide et le plein. « Dans la peinture comme dans l’Univers, sans le Vide, les souffles ne circuleraient pas », nous enseigne la pensée chinoise.

MARION ZILIO

## AMANDINE GURUCEAGA

Sonder la matière, l’amincir, jusqu’à mettre à jour les stigmates de son histoire, les inscriptions qui témoignent de sa relation au monde, de sa relation à la main de l’artiste en constante négociation, avec elle. Tissus délavés, cuirs translucides, lames de métaux brûlés… Les sculptures d’Amandine Guruceaga sont le résultat d’alchimies en quête d’états limites de matériaux ordinaires. C’est alors sous la figure tutélaire de l’étrange et de l’étranger qu’ils reviennent investir notre espace, pour nous poser leurs énigmes, renouvelées. Amandine Guruceaga a commencé par travailler le wax, ce tissu africain originellement développé par les colons afin d’en faire commerce, le décolorant afin de faire apparaître les « réactions » de la matière, les motifs qui par endroits disparaissent ou, au contraire, persistent. Elle a depuis produit des séries de cuirs translucides tels des vitraux — résultat obtenu à l’issue d’une résidence à la tannerie Riba Guixà. Sur ces peaux apparaissent les veines, ossatures et cicatrices de l’animal, vergetures que favorise l’élevage intensif dont il a fait l’objet. « L’histoire est inscrite dans la matière », souligne l’artiste. Amandine Guruceaga, dans un geste d’abord de révélation, de soin, la déplace. Là, des peaux aux teintes chlorophylle, prises dans leurs caissons lumineux comme entre les lamelles d’un biologiste, semble proposer une synthèse de l’ordre organique, animal et végétal (série *Myth Tartar*, 2017). Ici, les multiples couleurs d’un patchwork de cuirs se superposent au centre de la composition, avant de se déployer autour de ce vortex centrifuge : elles entrent en relation, comme sur la palette du peintre (*Acid Mix Pergamine I*, 2017). « La relation, c’est notre manière de se changer en échangeant avec l’autre, sans se perdre, ni se dénaturer », a déclaré l’auteur et philosophe Édouard Glissant, souvent cité, à raison, face au travail d’Amandine Guruceaga. Sa sculpture *Su lengua afilada* (2017) agence ainsi un pan de cuir transparent et une fine languette d’acier aux contours inégaux et moirés brûlés par la flamme d’un chalumeau — autre exercice

que l’artiste affectionne — qui lui sert de support. Une esthétique tout en contrastes, entre massivité et instabilité, tranchant et fragilité. On pense alors au troisième lieu qu’est l’intime, selon le philosophe François Jullien, cet au-delà indéfinissable où se constitue la rencontre, irréductible aux identités qui la composent. De même, le travail d’Amandine Guruceaga semble se jouer des frontières, entre peinture et sculpture, entre art et artisanat.

MARINE RELINGER

## MATTHIEU HABERARD

Nourri par l’univers de la marchandise et particulièrement du jouet d’enfant, Matthieu Haberard cultive au fil de sa pratique sculpturale l’art du contrepied. Formellement d’une part, parce qu’à rebours de tout recours à des outils technologiques avancés, il célèbre le fait-main et tel un artisan amateur, confectionne des objets composites, low-tech et souvent ridicules, à l’instar d’*En face d’un idiot*, une sorte de robot prestidigitateur en bois ou de Frankenstein raté et tatoué de graffitis enfantins. Conceptuellement d’autre part, parce qu’il adopte un certain retrait, ludique et critique, à l’égard de son époque, en puisant ses sources thématiques dans un Moyen Âge obscurantiste, mystique et fantasmé. En dressant des ponts entre cet âge reculé et le contemporain, Matthieu Haberard sonde les illusions du progrès et tente de trouver des alternatives à la toute-puissance de la raison. Si l’irrationalité peut être elle aussi un danger, l’enjeu est de provoquer l’émergence de nouvelles voies. Les gris-gris, bijoux, masques et personnages conçus par l’artiste évoquent ainsi des objets rituels, des talismans ou des totems d’un troisième type, dont il s’agit de tester l’efficacité. Évocatrices de membres corporels (masque, bras articulé, etc.), ces œuvres agissent comme des protections ambiguës — enfantines et factices — face à l’afflux de violence dont tout un chacun est aujourd’hui le témoin. Elles dévoilent

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

le potentiel de résistance des identités fragmentées, « réelles » et virtuelles, car l'artiste part du constat que nous vivons dans un état de guerre permanent (physique, économique, politique, etc.). Il se demande jusqu'où elle contamine nos affects, jusqu'à quel point il faut y résister ou, au contraire, dans certains cas, s'en extraire pour mieux la combattre. Matthieu Haberard façonne de nouvelles armes pour la jeunesse : des boucliers, humbles et populaires, chargés des pouvoirs de l'innocence.

JULIE ACKERMANN

## ANGÉLIQUE HEIDLER

Angélique Heidler prête autant d'attention à l'image peinte qu'aux qualités sculpturales de ses peintures, à leur support, leur cadre, leur toile. Ses peintures sont des composites d'éléments glanés, trouvés dans la rue, achetés dans des magasins *discount* ou chinés dans des brocantes. Cartes de visite, coupures de presse, peintures décrépies, chutes de tissu, stickers, pubs… Angélique Heidler a fait de l'image et du produit précaire sa matière première et jette ainsi un coup de projecteur sur ces zones d'ombre, sales et reculées, celles de la rue et de la marginalité. La démarche de l'artiste est paradoxale, car ironique et nonchalante, honnête et sentimentale, à l'égard des fruits de ses récoltes, ces objets et images désuètes qu'elle colle, copie ou recopie pour en exacerber la bizarrerie. Remuer les restes de la société de consommation, composer à partir d'eux des systèmes de signes, faire de la survie une esthétique, tel est son projet. *Combine paintings* dépouillées, ses toiles évoquent souvent des *moodboards* trash et ouvrent des espaces où se rencontrent les détritüs de la mémoire collective, marchande, médiatique et digitale. Renouant avec cette tradition de la peinture irrévérencieuse, du néo-expressionisme à la *bad painting*, Angélique Heidler conçoit ses œuvres comme des insultes. Émancipatrices pourrait-on ajouter. Sa touche

est onctueuse, instinctive, excessive. Les couleurs vives, les coups de pinceaux précipités, les références kitsch. La nonchalance est assumée et il s'agit de la pousser à un point de non-retour. Parfois réalisées en quelques heures seulement, les peintures d'Angélique Heidler visent une certaine sauvagerie instinctive et installent une confrontation directe avec le spectateur. Une confrontation qui rebat les cartes du bon goût.

JULIE ACKERMANN

## JEAN-BAPTISTE JANISSET

Voleur, un peu, infatigable marcheur et aventurier, surtout, Jean-Baptiste Janisset parcourt la France et le monde à la recherche d'objets cultuels et patrimoniaux, de « témoins », dit-il, de ce qui fédère les espaces traversés : leurs histoires, leurs mémoires, leurs croyances. Avec ou sans autorisation, il les badigeonne de vinamold ou d'argile, pour en conserver les empreintes, qu'il appelle des « révélations ». Le geste est rapide, la prise imparfaite ; « ce que ces témoins veulent bien me donner ». De ces moules, enfin, Jean-Baptiste Janisset réalise les positifs, des mues grossières, difformes. Des « stigmates », qu'il expose ensuite en des compositions syncrétiques, pop et colorées, associant là les pieds et un détail du mouton tirés d'un Saint Jean-Baptiste de la cathédrale de Nantes, des motifs de soleil venant d'une église à Bastia, une tête de lion prise à Marseille, des os de mouton moulés lors de la fête de l'Aïd en Algérie (*Saint Jean-Baptiste*, 2018). Des théoriciens comme Daniel Sibony ou Isy Morgensztern, en exhumant les fondements communs de religions diverses, opèrent des rapprochements, des conciliations. Jean-Baptiste Janisset l'incarne autrement : « Je crois à tout, assure ce dernier. Ensemble, ces sculptures écrivent une histoire, un éveil syncrétique (…) Elles portent en elles le contexte de leur production et de leur circulation. Elles ne sont pas le résultat d'une appropriation culturelle mais d'échanges, de rencontres, dont elles sont la matérialisation. » Au Bénin, un prêtre

du Fâ intervient systématiquement pour autoriser ses prélèvements. Au Sénégal, il se prépare, dans le cadre d'un prochain projet et sur invitation d'un ami marabout, à prendre part au Magal de Touba, qui commémore le retour d'un chef religieux exilé par les autorités coloniales françaises au début du XX<sup>e</sup> siècle. « J'ai la volonté d'ouvrir des espaces », conclut Jean-Baptiste Janisset. En France, il a pu le faire avec moins de précautions, et littéralement. Encore étudiant aux Beaux-Arts de Nantes, il s'est introduit sans autorisation dans le musée des Beaux-Arts en rénovation pour y exposer son empreinte monumentale du blason de la ville, telle une peau marquée par son passé colonial (*Bonne et due forme*, 2016). Dans la même ville, il a ouvert un squat devenu un artist-run space dynamique : le Mutatio. De moins en moins pirate, de plus en plus subtil, Jean-Baptiste Janisset n'en continue pas moins de manipuler totems. Et tabous.

MARINE RELINGER

## HUGO L'ÀHELEC

La modernité avait érigé sa science et sa technique en vérités universelles. Elle avait tant rationalisé qu'il lui semblait avoir repoussé ses croyances et ses rites obscurs dans les arcanes de l'oubli. En troquant ses arrière-mondes et ses archaïsmes au profit d'un monde de doublures, de flux de marchandises ou d'images, elle était passée de la valeur culturelle à la valeur culturelle, faisant du spectacle l'envers d'une *ratio* désormais d'autant plus féroce que féérique. S'insinuant par les pores du Capital, elle cristallisa en cela une ronde fantasmagorique autrement plus subtile où ce qui fut sacré se trouvait sans cesse reconfiguré.

Dans le monde réellement renversé, le vrai était devenu un moment du faux. Et c'est au sein de cette transvaluation, conduisant la modernité aux vestiges de tous ses post-, que Hugo L'ahelec tente de « trouver les moyens de symboliser la transcendance et de négocier avec elle, comme on négociait avec les divinités et les mythes ». Ses derniers projets réunis sous

l'appellation *The Death Show* mettent en scène la manière dont nos croyances ont migré du culte au display, du religieux au divertissement, de la consommation à la consommation. Drapée d'un voile de pudeur, la mort en Occident a évacué le rite et les grandes pompes, préférant la solitude du mourant à la libération des pulsions. Aussi, plutôt que d'alimenter son tabou, Hugo L'ahelec réhabilite son refoulé, sans volonté de moralisation ni de fonction cathartique. Le vocabulaire du spectacle pénètre alors à nouveau la sphère du funéraire et aménage un rituel artificiel susceptible de nous reconnecter au transcendant, par la symbolique et le jeu. Ainsi, explique-t-il, chaque étape peut être rejouée dans le langage profané du spectacle : la veillée est mise en parallèle de la loge ou des coulisses qui préparent à la métamorphose. La procession est substituée à la performance, faisant du visiteur à la fois un spectateur, un acteur, un participant ou un figurant. Le rideau y devient enfin une synecdoque, une référence au décor de cinéma ou de théâtre. Si la dramaturgie emprunte au règne du factice et du fictionnel, ce sera donc pour mieux en incarner l'action liturgique.

MARION ZILIO

## TEREZA LOCHMANN

Au croisement du dessin, de la gravure, de la peinture et du collage, le travail de Tereza Lochmann se niche dans le millefeuille des mémoires collectives. À travers la superposition d'images peintes, collées ou imprimées, comme autant de réminiscences, elle reconstitue de façon presque chirurgicale des images mentales, dérangementes et aussi fragiles que leur support, du papier souvent friable. Des enfants sniffent de la colle, d'autres barbotent nus dans un bassin… Tereza Lochmann excave ces micro-traumatismes refoulés et signifiants qui façonnent l'individu. Son travail s'attache à cet instant précis de perte de l'innocence. Inspirée par la psychanalyse, l'art brut et le symbolisme, Tereza Lochmann convoque cette « inquiétante étrangeté »

freudienne et opère une archéologie iconographique des souvenirs et des rêves, dans lesquelles elle creuse comme elle grave le bois, gratte et épuise le papier.

La figure du chien errant comme métaphore de l'individu relégué en marge de la société est une figure récurrente dans son travail. Son répertoire compte également des singes habillés comme des bourgeois, une chienne habillée en secrétaire, des scènes de tendresse et de sexe inter-espèces. L'artiste établit et met en scène les liens de parenté entre l'homme et l'animal : ce moment où l'animal se comporte en humain, et l'humain en animal. Inscrivant sur un même plan les espèces qui peuplent la Terre, Tereza Lochmann brouille cette distinction factice entre sauvagerie et civilisation.

JULIE ACKERMANN

## RANDA MAROUFI

Qu'elle fasse appel à la performance, à la vidéo ou à la photographie, Randa Maroufi propose autant de mises en scène liées à des faits d'actualité qu'elle déterritorialise, réincarne en d'autres lieux, d'autres corps. Entre documentaire et fiction, dans une démarche à la croisée du reportage, du cinéma et de l'analyse sociologique, ses reconstitutions ouvrent un espace critique gondolant les représentations. S'intéressant aux questions du genre et du partage de l'espace public, Randa Maroufi s'est promenée dans les rues équipée d'enceintes crachant des insultes, couramment adressées aux femmes, énoncées cette fois par une voix féminine (*Tentatives de séduction*, 2013). Dans le cadre de travaux photographiques, elle a recruté des passants pour recomposer des scènes de harcèlement glanées sur Internet (*série Reconstitutions*, 2013) et a rempli de femmes un café populaire la nuit tombée (*Les Intruses*, 2018). Dans son film *Le Park* (2015), minimal et saisissant, une caméra déambule dans un parc d'attraction désaffecté, traversant des groupes

de jeunes gens immobiles — de fait, des squatteurs occupant les lieux à Casablanca — figés dans des gestes d'attente et des rixes. La caméra circule parmi eux comme dans une photographie, la recadrant, en donnant à voir divers points de vue et soulignant notre position de spectateur. Ce travail est inspiré d'images virales représentant des groupes de jeunes en armes, mode qui a entraîné au Maroc une série de contrôles au faciès. *Stand-by Office* (2017), quant à lui, nous montre des cols blancs affairés au bureau, autour d'une maquette, en réunion ou en pause café. Pourtant, l'énergie et les habitus des corps dissonent, colorent différemment les actions stéréotypées ; des gestes incongrus, d'ordre domestique, interrogent. Randa Maroufi filme, ici, un groupe de réfugiés — We Are Here — qui, à Amsterdam, a décidé de rendre visible leur situation en ouvrant des squats dans des bureaux désaffectés. Avec pudeur et précision, Randa Maroufi formule un art de la déconstruction, pour autant frontalement engagé.

MARINE RELINGER

## LÉONARD MARTIN

« Il y a des idées en cinéma qui pourraient être d'excellentes idées en roman, mais elles n'auraient pas la même allure du tout », expliquait Deleuze. De ces « rencontres », de ces affinités créatrices envisagées par le philosophe, Léonard Martin semble coutumier. De sa compréhension jubilatoire d'œuvres éminentes du répertoire (littéraire ou autre), Léonard Martin tire des univers très personnels, des imaginaires débridés qui s'offrent en unités retrouvées. Se proposant de formuler une « version formelle » de l'*Ulysse* de Joyce, le plasticien a suivi le chemin parcouru à Dublin, le temps d'une journée, par les personnages du roman, récoltant au passage des sons et des images. Résultat : l'installation *Échappée guère* (2017) prend la forme d'un grand circuit de bois mécanisé aux airs de montagnes russes, où trois silhouettes cheminent sur

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>

des pistes entremêlées ponctuées d’îlots dramaturgiques. Cette transposition spatio-temporelle et sonore, on peut l’aborder d’un regard, se perdre dans la minutie des détails et rouages implacables qui sont ceux de la tragédie ou, encore, l’écouter. L’*Ulysse* de Joyce aurait-il une musique, un rythme, tel ? « Question de point de vue », répond Léonard Martin.

Cette mobilité perceptive, il l’applique à ses fabrications même.

Léonard Martin découpe ses propres peintures, en agence les fragments dans de petits théâtres d’objets et de matières, entre abstraction et figuration, où il plonge sa caméra… avant de réaliser de nouvelles peintures de détail. Hommage à l’ouvrage *Le bruit et la fureur* de Faulkner — « ce livre en 1000 morceaux », souligne le plasticien —, le film *Yoknapatawpha* (2016) capte les interactions malhabiles de marionnettes à fils aux accents picassiens, dans leur décor de bric et de broc, au sein duquel elles tendent à se fondre, ramenées à leur réalité matérielle, et donc à apparaître.

« Je veux que les choses soient déjà là, qu’elles surgissent sans que l’on ne s’en aperçoive », rapporte Léonard Martin, qui transpose ainsi au cinéma les flux de conscience rendus en littérature. « Le mouvement est dans la pensée », conclut Léonard Martin, qui passe d’un médium à l’autre, animant l’inanimé, sans trahir son idée. Lorsqu’il fixe de nouveau, en peinture, un détail de l’une de ses étranges scénographies, il refuse d’y voir une nature morte : là, non pas une pièce de bois et un bout de grillage, mais le débarquement d’un bateau (*Théâtre des opérations*, 2017), inspiré d’ailleurs d’un tableau de Rubens. Tel l’enfant qui érige des mondes à partir de trois bouts de bois, l’artiste affirme la puissance d’un imaginaire : la composition héritant de sa velléité narrative une étrange cohérence.

MARINE RELINGER

## PAUL MIGNARD

C’est en parcourant les vallons du West Highland Way en Écosse que Paul Mignard se met à explorer la notion de territoire. D’abord saisie par la puissance de la nature, ses lacs et les reliefs de la terre, sa peinture glisse lentement vers une autre forme de paysage, non plus extérieur, mais intérieur. Elle exprime alors une échappée spirituelle qui emprunte ses figures tant au taoïsme qu’à la mythologie indienne. Élaborées comme des rébus, ses créations semblent animées d’une quête introspective dont le sens, souvent hermétique, dépendra de la rencontre fortuite de contenus hétérogènes. Fortement symboliques, ces toiles sont en effet parsemées de croix, de demi-lunes ou d’éléments géométriques ; elles évoquent parfois un fragment de corps ou reprennent le motif d’une pâtisserie ou d’un fruit, telle une invitation au désir.

Si son œuvre paraît onirique, il faudrait bien davantage lui prêter les forces souterraines de l’alchimie. Cette inspiration ne vise pas seulement une expérimentation sur la matière, mais une transmutation de son propre mode d’être vers un principe de régénération ou de renaissance. D’une recherche immanente sur la connaissance de l’intérieur, le sens mystique de son œuvre se déplace vers une cosmogonie.

Car c’est à une autre manière d’habiter le monde en adoptant une conscience écologique attentive aux lignes, aux nœuds et aux trajectoires à laquelle nous invite l’artiste.

Alors les déambulations de Paul Mignard pourront être perçues comme des itinéraires ou des frayages susceptibles de tramer leurs propres cheminements le long d’un maillage chaque fois renouvelé. Ce n’est donc pas un hasard si l’artiste réalise des palimpsestes

et peint à même la texture de la toile ou sur des tissus imprimés dont le sentiment de « déjà-là » révoque l’idée de toile blanche. Au fond, il ne s’agit pas d’apprendre à vivre dans un territoire, mais de percevoir dans quelle mesure nous sommes nous-mêmes un ensemble de relations qui nous forgent en même temps qu’elles constituent notre environnement.

MARION ZILIO

RÊ
V
É
R,
É
R,
I
G
E
R

Fondé par Laurent Dumas il y a 30 ans, Emerige contribue à bâtir le Grand Paris de demain en imaginant des programmes immobiliers ambitieux et durables au carrefour des usages, de la création et de l’innovation. L’activité du Groupe s’étend également à Madrid et Barcelone.

DE GRANDS PROJETS POUR UN GRAND PARIS

Lauréat en 2016 de « Réinventer Paris » avec son programme aux 11 usages « Morland Mixité Capitale », Emerige se distingue également lors du concours « Inventons la Métropole du Grand Paris » en 2017 avec le projet « Babcock » (La Courneuve) mixant logements et réseau inédit d’équipements culturels et sportifs, puis en 2019 dans le cadre de « Réinventer Paris II » avec deux projets innovants : AéroG’Art sur l’esplanade des Invalides et la Fabrique des Arts 3.0 sur le site actuel des Ateliers des Beaux-Arts de Paris. À l’horizon 2023, le Groupe livrera également sur la Pointe amont de l’Île Seguin (Boulogne-Billancourt – 92) un pôle culturel et artistique, un hôtel, des bureaux et des commerces.

Acteur engagé pour une ville qui explore aussi bien l’art de ville que l’art de vivre, Emerige a inauguré en 2018 Beaupassage, le 1er quartier dédié à la gastronomie et au bien-être au sein d’un îlot historique du 7<sup>e</sup> arrondissement. Cette réalisation exemplaire de haute couture urbaine rassemble pour la 1<sup>re</sup> fois chefs étoilés et meilleurs ouvriers de France dans un cadre architectural et artistique inédit.

UN MÉCÈNE MILITANT DE LA CULTURE

Défenseur passionné de la création contemporaine, Emerige soutient année après année des événements en France et à l’étranger, qui s’attachent à faire rayonner la scène artistique française.

Convaincu que l’art peut changer le quotidien, Emerige encourage le rapprochement de la culture avec tous les publics, notamment les plus jeunes. Il soutient des programmes d’éducation artistique et culturelle parmi lesquels « Une journée de vacances à Versailles », le Festival d’Automne, la Fondation du Collège de France ou encore La Source de Gérard Garouste. Chaque année, 12 000 enfants bénéficient de ces initiatives.

En tant que premier signataire de la charte « 1 immeuble, 1 œuvre », Emerige contribue également à l’essor de l’art dans la ville en installant systématiquement une œuvre dans chaque immeuble qu’il construit ou réhabilite. Depuis 2016, près de 60 œuvres ont été commandées à des artistes.

<sup>[1]</sup> RÊ
V
É
R,
É
R,
I
G
E
R

# CO LO PH ON

## GROUPE EMERIGE

PRÉSIDENT  
LAURENT  
DUMAS

DIRECTRICE  
DES PROJETS ARTISTIQUES  
PAULA  
AISEMBERG

DIRECTRICE  
DES PROJETS ARTISTIQUES  
(2014-2018)  
ANGÉLIQUE  
AUBERT

DIRECTRICE  
DE LA VILLA EMERIGE  
ET RESPONSABLE  
ADMINISTRATIVE  
DE LA COLLECTION  
D'ART CONTEMPORAIN  
STÉPHANIE  
DUMAS

DIRECTEUR  
DE LA STRATÉGIE,  
DE LA COMMUNICATION  
ET DU MÉCÉNAT  
ARTHUR  
TOSCAN DU PLANTIER

RESPONSABLE  
DES PROJETS ARTISTIQUES  
ET DE LA COLLECTION  
D'ART CONTEMPORAIN  
JOSÉPHINE  
DUPUY-CHAVANAT

CHARGÉE  
DE MISSION  
CLÉMENCE  
RICHARD

## COMITÉS DE SÉLECTION

LAURENT DUMAS  
ANGÉLIQUE AUBERT  
FABIENNE LECLERC  
GEORGES-PHILIPPE  
ET NATHALIE VALLOIS  
MICHEL REIN  
CLAUDINE ET  
MARION PAPIILLON  
JÉRÔME POGGI  
GAËL CHARBAU

## MEMBRES DES JURYS

LAURENT DUMAS  
FABIENNE LECLERC  
GEORGES-PHILIPPE  
ET NATHALIE VALLOIS  
MICHEL REIN  
CLAUDINE ET  
MARION PAPIILLON  
JÉRÔME POGGI  
ÉRIC DE CHASSEY  
ALEXIA FABRE  
ÉRIC MANGION  
ALAIN SERVAIS  
NICOLAS BOURRIAUD  
ANDREA BELLINI  
SUELA CENNET  
DIDIER MARCEL  
ELSA SAHAL

## RÉSIDENCES PARTENAIRES

HESTIA  
ART RESIDENCY  
& EXHIBITIONS  
BUREAU,  
BELGRADE  
(2018-2019)

THE PILL,  
ISTANBUL  
(2017-2018)

## EXPOSITIONS

COMMISSAIRE  
GAËL  
CHARBAU

CHARGÉE  
DES EXPOSITIONS  
AURÉLIE  
FAURE

RÉGIE  
GÉNÉRALE  
CHARLES-HENRY  
FERTIN

IDENTITÉ  
VISUELLE  
ABM STUDIO

## CATALOGUE

SOUS LA  
DIRECTION DE  
PAULA  
AISEMBERG  
& GAËL  
CHARBAU

CHARGÉE  
D'ÉDITION  
AURÉLIE  
FAURE

DESIGN  
GRAPHIQUE  
ABM STUDIO

AGENCE DE COMMUNICATION  
ET RELATIONS PRESSE  
CLAUDINE COLIN  
COMMUNICATION

AUTEUR·E·S  
JULIE ACKERMANN  
GUILLAUME BENOIT  
GAËL CHARBAU  
AURÉLIE FAURE  
PALOMA BLANCHET-HIDALGO  
SARAH IHLER-MEYER  
SOPHIE LAPALU  
INGRID LUQUET-GAD  
MARINE RELINGER  
LÉILA SIMON  
JULIEN VERHAEGHE  
ANNE-LOU VICENTE  
MARION ZILIO

RELECTURE  
ANNE-LOU  
VICENTE

TRADUCTION  
MATHILDE  
MAZAU

CARACTÈRES  
TYPOGRAPHIQUES  
BEATRICE,  
SHARP TYPE, 2018

PAPIERS  
HEAVEN 42  
SOFTMATT  
MUNKEN  
PRINT WHITE

IMPRESSION  
GRAPHIUS

TOUTES LES VUES  
D'EXPOSITIONS  
DE LA BOURSE  
RÉVÉLATIONS EMERIGE  
ONT ÉTÉ RÉALISÉES PAR  
ADRIEN DASTE  
EN 2014 ET PAR  
REBECCA FANUELE  
EN 2015, 2016,  
2017 ET 2018

## REMERCIEMENTS

MAUDE LE GUENNEC  
SABRINA BAZZI  
FLORENCE DE DONCEEL  
CAROLE AMRANE  
CLÉMENT LE TULLE-NEYRET  
IVAN ĐAPIĆ  
AXELLE SIMON  
CLÉMENCE DELABRE  
NICOLAS GIRAUD  
MATTHIEU PILAUD  
CLARISSE GUYONNET  
AGENCE L'ART EN PLUS  
ART KIDS PARIS  
L'ENSEMBLE DES MÉDIATRICES  
ET MÉDIATEURS

CET OUVRAGE A ÉTÉ  
PUBLIÉ À L'OCCASION  
DE L'EXPOSITION  
« 5 ANS (2014-2018) »  
DES RÉVÉLATIONS EMERIGE  
QUI S'EST TENUE À VOLTAIRE,  
81 BOULEVARD VOLTAIRE,  
PARIS,  
DU 9 OCTOBRE  
AU 17 NOVEMBRE 2019

**Voltaire**



EMERIGE  
EMERIGE

EMERIGE FONDS  
DE DOTATION  
EMERIGE

LES  
EDITIONS  
PARTICULES

ISBN  
978-2-9542676-7-8



EMERIGE-CORPORATE.COM  
REVELATIONS-EMERIGE.COM  
f t @ @EMERIGEMECENAT



