

**NE PAS  
JOUER  
AVEC  
DES  
CHOSSES  
MORTES**

du 29 février  
au 24 mai 2008

**NOT  
TO PLAY  
WITH  
DEAD  
THINGS**

# **NE PAS JOUER AVEC DES CHOSES MORTES**

---

## **NOT TO PLAY WITH DEAD THINGS**

Exposition du 29 février au 24 mai 2008

Scoli ACOSTA	Jean-Pascal FLAVIEN	Sophie PEREZ & Xavier BOUSSIRON
Vasco ARAUJO	Dora GARCIA	Antoine PONCET
Fabienne AUDÉOUD & John RUSSELL	Richard JACKSON	Philippe RAMETTE
Emmanuelle BENTZ	Mike KELLEY	Jim SHAW
Julien BISMUTH	Martin KERSELS	Roman SIGNER
John BOCK	Arnaud LABELLE- ROJOUX	Jana STERBAK
Spartacus CHETWYND	Jacques LIZÈNE	Catherine SULLIVAN
Guy de COINTET	Eric MADELEINE	Jean-Luc VERNA
Jordi COLOMER	Paul McCARTHY	Jessica WARBOYS
Brice DELLSPERGER	Kirsten MOSHER	Franz WEST
Eric DUYCKAERTS	Yannick PAPAILHAU	Erwin WURM

Quels que soient ses courants ou ses acteurs, l'histoire de la performance s'est construite, depuis ses premiers actes futuristes et dadaïstes jusqu'à la fin des années 70, sur des principes quasi invariables liés au furtif et à l'éphémère, au geste, à la parole, à la provocation, mais surtout au corps qui en est la base et l'essence. Tous ces paramètres apparaissent comme les garants d'un « médium » qui refuse par définition les formes esthétiques traditionnelles.

Pourtant, on constate que si la performance continue d'exister de manière « primitive », ses principes fondamentaux se dissolvent peu à peu dans les formes normatives de la création. De plus en plus de performeurs produisent en effet de véritables objets ou installations qui, au-delà du temps de la performance, apparaissent comme des entités autonomes. Par ailleurs, de nombreux photographes, sculpteurs, vidéastes, voire même peintres, créent des œuvres qui peuvent être perçues comme des objets performatifs sans forcément être utilisés comme tels. Ils suggèrent l'acte plutôt que de le faire.

L'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* a pour but d'analyser le statut et la pertinence de tous ces « objets ». Peuvent-ils nous restituer « l'âme » de la performance, son énergie ? Ne sont-ils que des reliques/fantômes vides de sens ou de vie ? Des traces banalisées de rites contemporains ? Des produits purement destinés au marché de l'art ? Ou au contraire des formes hybrides qui continuent d'échapper aux logiques circonscrites de l'art et témoignent de l'évolution de la notion de performance ?

*La clôture de l'exposition sera « orchestrée » par Arnaud Labelle-Rojoux et ses invités avec une série de performances organisées dans la soirée du 24 mai.*

---

**Commissariat**  
Eric Mangion

**Commissaire  
associée**  
Marie de Brugerolle

**Catalogue**  
parution juin 2008  
version française  
aux Presses du Réel  
et version anglaise  
chez JRP/Ringier

# Scoli ACOSTA

Né en 1973 à Los Angeles.  
Vit et travaille à Los Angeles.

Représenté en France  
par la galerie  
Laurent Godin (Paris).

---

## → **Réceptionnisme : ou le mal au ventre d'Yves Klein**

septembre-novembre 2003

installation, techniques mixtes

dimensions variables

*collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur*

---

Une partie du travail de Scoli Acosta consiste à engager une relecture très poétique de certains personnages de l'histoire de l'art particulièrement hantés par des forces invisibles, qu'elles soient psychiques, psychanalytiques ou ésotériques. Après avoir monté en 2002 un opéra comique<sup>1</sup> consacré à un texte oublié de Gérard de Nerval, tout autant qu'à l'internement psychiatrique de ce dernier, l'artiste organise en 2003 à l'école d'art de Lyon une performance dédiée à Yves Klein. Il construit pour cela une scène de théâtre miniature, disposée dans un angle comme si le héros devait buter contre les murs entre chacun de ses gestes. L'effet d'enfermement est accentué par un leurre constitué de photocopies de briques collées à même la cloison. Un poster représentant un homme face au cosmos vient contredire l'exiguïté des lieux. Tous les objets posés au sol sont des reliques de la performance dans laquelle l'artiste/acteur traverse toutes sortes d'états, du plus trivial au plus spirituel. Il singe ainsi les affres du créateur porté par la foi

de sa mission quasi divine. D'où le *mal au ventre* qui le terrasse. Qui mieux qu'Yves Klein pouvait incarner la figure de l'artiste démiurge ? Les objets qui nous font face semblent aujourd'hui dérisoires au regard de la volonté de « l'artiste du vide » d'épouser le monde. Le titre *Réceptionnisme* s'apparente, quant à lui, à une sorte de spiritisme propre au champ de l'art. Un spiritisme qui cherche sa « réception » sans la trouver.

E. M.

—

1 Produit aux Laboratoires d'Aubervilliers suite à une résidence de l'artiste, le spectacle s'appelait *Piquillo ou le rêve de M. Hulule*.

# Vasco ARAUJO

Né en 1975 à Lisbonne.

Vit et travaille à Lisbonne.

---

## → *Perruque*

2005

4 perruques, 4 socles, 4 tables de bois peint, son  
(discman et cd)

dimensions variables

*courtesy Antoine de Galbert, Paris*

---

Vasco Araujo investit les questions d'identité et d'histoire dans des performances filmées, des installations et des vidéos où il se met souvent en scène. Perruqué, maquillé, il interprète tantôt une diva, tantôt Don Juan ou des gens de cour du XVIIIème siècle. Les accessoires comme l'éventail ou la perruque jouent un rôle dans ses constructions de personnages et deviennent des signes révélateurs de conventions. Prothèse ou ornement, dans cette pièce, la perruque est un fétiche qui marque une perte et l'absence de la personne dont elle raconte l'histoire. C'est un substitut et comme le masque, un outil de construction de l'identité.

La perruque est un accessoire étrange, aujourd'hui un peu banalisé, qui a eu au cours de l'histoire et selon les coutumes, des fonctions rituelles, honorifiques, en tout cas toujours sociales : prothèse transitoire en cas de maladie, artifice contre le vieillissement, déguisement. Le cheveu symbolise l'identité

d'une personne et dans certaines civilisations, incarne la personne absente (le « scalp » des Indiens, la chevelure des « deuilleurs » en Polynésie, dans les rites de sorcellerie...). Il est lié au sexe et à l'intégrité psychique d'une personne. Couper les cheveux demeure encore un acte sacré, et symboliquement une belle chevelure est signe de puissance sexuelle ; couper les cheveux de force peut être apparenté à un viol, la perte de cheveux est souvent vécue chez les hommes, souffrant de calvitie, comme une perte de virilité. À travers les histoires chuchotées par quatre personnes, se compose une mosaïque de possibilités. Dits sur le ton de la confession, les témoignages ne sont audibles que si l'on se penche jusqu'à porter son oreille au niveau de celle, absente, du narrateur. Un curieux contraste s'établit entre le ton, le style de l'histoire – intimes – et l'exposition publique de ces cheveux sans vie. De loin, les perruques disposées sur des tables-socles ressemblent à des trophées de chasse. De fait, le cheveu est un puissant symbole

car il dévoile, comme le poil, notre part animale.

« Cette perruque représente ma personnalité, non qu'elle soit fausse, mais c'est la façon que j'ai trouvée de fixer ma personnalité. Toute ma vie, j'ai entendu dire que mes cheveux étaient beaux et qu'ils donnaient le ton de ma personnalité. Je ne sais pas pourquoi, mais ça m'a toujours plu à entendre. J'ai toujours aimé que les gens voient ma personnalité. Je ne sais pas comment elle est, mais les autres me disent qu'elle existe, donc je les crois. J'aime croire les autres. Ils sont mon miroir. J'ai toujours suivi l'avis des autres, et maintenant je porte cette perruque, pas parce que je n'ai plus de cheveux, mais parce que j'ai peur de perdre les autres. » dit un des témoins.

Ici, le corps absent est mis en évidence par une prothèse factice, qui joue un rôle de fétiche. Elle demeure comme une mue, seule trace – avec la parole – des témoignages anonymes, mis en scène par l'artiste.

M.deB.

# Fabienne AUDÉOUD & John RUSSELL

Fabienne Audéoud  
vit et travaille à Paris.

John Russell  
vit et travaille à Londres.

---

→ **What do you represent?**

**(after a performalist portrait by Hanna Wilke, 1978)**

1999

14,5 × 207 cm

→ **Shoot**

**(after Chris Burden's performance Shoot, 1971)**

1999

108 × 190 cm

→ **Blue collar, urbanism, to suburban, to pop culture  
an intellect (after a performance by Mike Kelley  
Manipulating Mass Produced Idealised Objects, 1990)**

1999

112 × 183 cm

*courtesy des artistes et du Confort Moderne (Poitiers)  
remerciements à La Station (Nice)*

---

Bien qu'ils ne soient pas issus du même univers artistique, Fabienne Audéoud et John Russell travaillent ensemble depuis une dizaine d'années. Ils réalisent des peintures communes à partir d'un protocole précis. Le processus de création est assez rapide, entre 30 et 50 mm. Des diapositives sont projetées dans l'obscurité sur une toile de microfibre noire, tendue sur châssis. Ils peignent



en suivant les contours de l'image sans s'interroger sur le résultat plastique. Ils ne jugent jamais ce que fait l'autre. Une fois la peinture terminée, ils rallument la lumière et décident de garder ou de détruire la toile. Si elle est conservée, rien n'est retouché.

Les premières peintures ont été réalisées à partir d'images de performances célèbres, des années 60 à nos jours, prises dans différents ouvrages. D'où la présence de certains fragments textuels. La plupart des images choisies appartiennent déjà à l'histoire de l'art.

*What do you represent* est tirée d'une performance de l'artiste Hannah Wilke datée de 1978, conçue à l'époque comme une réponse ironique à l'art minimal à travers une citation éponyme de Ad Reinhardt.

*Shoot* prend appui sur la fameuse performance de Chris Burden qui, en 1971, se fait tirer quasiment à bout portant dans le bras.

*Blue collar, urbanism, to suburban, to pop culture an intellect*, provient d'une performance de Mike Kelley datée de 1990 dans laquelle l'artiste californien s'en prend aux manipulations des phénomènes de masse (*Manipulating Mass Produced Idealised Objects*), tout en s'appuyant, comme souvent chez lui, sur les traumas et les complexes de l'enfance.

En utilisant ces performances historiques radicales, Fabienne Audéoud et John Rusell en font des objets de représentation, des icônes qui ne sont plus des simples documents photographiques, mais des véritables peintures. L'approximation des traits rappelle la dimension incertaine de la plupart des performances organisées à cette époque, tout en mettant l'accent sur le caractère physique de leur conception.

D'après un document d'accompagnement de l'exposition Fabienne Audéoud & John Russell au Confort Moderne (Poitiers) du 2 avril au 5 juin 2005.

Texte complété par Eric Mangion.

# Emmanuelle BENTZ

Née en 1972 à Manosque.

Vit et travaille à Marseille.

---

## → *Ici, c'est bas*

1999-2008

balançoire, bande-son

dimensions variables selon le modèle de balançoire

*courtesy de l'artiste*

---

Emmanuelle Bentz est à la fois plasticienne et poète. Elle écrit des textes qu'elle met en scène sous différentes propositions. La plupart forment le corpus d'enseignement de la *PP School (Poète Performeur School)*, école fictive où l'on apprend à communiquer avec son corps ce qui est incommunicable, « où chaque acte ou non acte est considéré comme une action théorique ».

Parallèlement à cette école, dont elle est à la fois maître-d'oeuvre et maître-d'ouvrage, Emmanuelle Bentz participe à des lectures publiques dans lesquelles son corps et sa diction jouent un rôle prépondérant.

La pièce *Ici, c'est bas* est la trace d'une performance qu'elle a réalisée en 1999 au *9(bis)* à St-Etienne pour laquelle elle avait lu un texte tout en se « balançant sur une balançoire », créant ainsi un effet de stéréophonie alternée, grâce au mouvement de son corps. La performance s'appelait à l'époque *Deci de là* :

« 1/ une balançoire  
2/ un texte  
– présenté en deux colonnes, il  
pend du plafond à la verticale –  
Ils se tiennent face.  
3/ les spectateurs  
– voient la scène de profil –  
La performance débute lorsque  
je monte sur la balançoire (1), le  
rythme du balancement donne la  
vitesse à la lecture (2).  
Cette cadence (1) lui (2) confère la  
stéréo, pour celui (3) qui écoute de  
profil.  
A droite (1) est lu la colonne (2) de  
droite, sortie (1) gauche la colonne  
(2) de gauche, le texte en italique se  
chante.  
Début de lecture lento puis  
suivant le balancement agitato  
accelerando.  
Puis fini lento à l'arrêt (1, 2). Fin de  
la performance.  
Deci le là – texte sur le  
balancement des apparences –,  
devient  
Ici c'est bas, – sur la hausse des  
valeurs... »

Pour sa nouvelle version présentée  
en 2008 dans le cadre de  
l'exposition *Ne pas jouer avec des  
choses mortes*, le texte en colonnes  
a disparu. Il est remplacé par une  
bande-son diffusée en boucle,  
permettant au visiteur de suivre  
la lecture saccadée de ces mots  
que l'artiste est censée dicter de  
gauche à droite, puis de droite à  
gauche, puis de gauche à droite,  
puis de droite à gauche, puis de  
gauche à droite...

E. M.

# Julien BISMUTH

Né en 1973 à Paris.

Vit et travaille à Paris et New York.

---

## → *Four Folds Four*

2007-2008

lettrage au pochoir sur les murs

*courtesy galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

---

« En anglais, on dit d'une histoire qu'elle se déplie (to unfold), d'où le titre », explique Julien Bismuth.

Son travail est centré sur les codes de langage, tant textuels que corporels. Ancien étudiant de Paul McCarthy et de Richard Jackson, il réalise des performances dont il est acteur ou confie l'interprétation. Les écritures cryptées ainsi que la caricature sont fondamentales dans sa pratique. Il mène à la fois un travail de recherche<sup>1</sup> et une œuvre plastique où le texte fait image. Dessins, sculptures, installations, écriture et performances forment un corpus riche. Sa pratique de la performance est ancrée dans un rapport au langage et à l'objet scénique, comme chez Guy de Cointet dont il connaît bien l'œuvre.

Pour cette pièce, Julien Bismuth part de la lecture du quotidien *New York Times*, comme pratique. Souvent dans la presse, une information est donnée, sous forme d'accroche, comme un début d'histoire, dont la suite se trouve quelques pages plus loin. La narration est morcelée par la forme

même du journal. Le système de pliage des feuilles oblige à une gestuelle qui induit une scansion du récit.

Les plis reflètent, de manière plus ou moins abstraite, les développements de l'histoire dans laquelle les événements ouvrent (déplient) et ferment (plient) des surfaces ou des poches narratives/allégoriques, etc.

Quatre textes ont été produits selon un procédé combinatoire. Les deux textes présentés dans l'exposition *AH AH* et *OH HO* sont des « poèmes circulaires », explique l'artiste. Les plis de la page divisent les lettres entre elles, et le lecteur est supposé lire le poème en tournant d'une lettre à l'autre, voire même en tournant la page, tout en lisant ou en riant le texte à haute voix. À l'origine, en janvier 2008 à Los Angeles, les deux feuilles étaient installées à côté d'un socle, sur lequel deux performances ont eu lieu, avec deux actrices différentes. L'actrice faisait face à l'audience et, après un long silence (de manière à créer une tension dans la salle) partait d'un fou rire. « L'idée était de faire une « lecture » de ces deux textes, textes qui ne communiquent

rien en dehors d'un rire, rire qui se veut aussi fou que possible. J'avais aussi mis des acteurs dans l'audience qui ont ri avec l'actrice. » dit encore Julien Bismuth.

Reste un texte écrit au pochoir. Pour cette partie, le procédé d'écriture utilise les mots pour leur matérialité de motif répété sur une surface. Cela évoque le *cut up* inventé par Brion Gysin et William Burroughs à la fin des années 50, qui consiste à couper différentes parties d'un texte et de les combiner pour reformer un nouvel écrit. Les règles de syntaxe disparaissent au profit d'un système de composition non linéaire. On peut évoquer les tautologies des premiers artistes conceptuels ou les jeux visuels des poésies de Mallarmé. Le mot est un objet qui forme des espaces scéniques, toute surface devient un territoire d'histoires possibles. Ici, le texte est une partition prête à être réactivée par le visiteur.

M. de B.

—  
1 Julien Bismuth poursuit une thèse sur la caricature en Littérature comparée, à l'Université de Princeton (New Jersey).

# John BOCK

Né en 1965 à Gribbohn.  
Vit et travaille à Berlin.

---

→ ***Three Diagram Man Meets Loveelasticity, HQ, London***

2003

technique mixte

86 × 322 × 101 cm (*Loveelasticity*)

207 × 204 × 157 cm (*Three Diagram Man*)

collection *Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur*

→ ***Ait-il term***

2001

23 collages d'objets et de dessins encadrés

40 × 50 × 8 cm chaque

collection *Frac Champagne-Ardenne*

---

*Three Diagram Man Meets Loveelasticity* est une structure complexe, dépliable sur roulettes, composée de trois grillages en fil de fer, soudés les uns aux autres. Le tout relié par un câble à un mannequin allongé.

D'une façon strictement formelle, la pièce agglomère une multitude d'éléments organiques et synthétiques (tissus, métal, mèches de cheveux, shampoing, lait, etc.), selon une logique de composition apparemment absurde. Ce fatras mystérieux devient outil pédagogique le temps d'une vidéo posée au sol, dans laquelle on découvre l'artiste improvisant en public un discours fleuve, mêlant des propos sur l'économie de l'art à des

considérations épistémologiques dans une sorte de théorie du chaos aussi improbable que délirante. Ce discours a été prononcé à la galerie HQ à Londres en 2003.

L'improvisation et la logorhée permanente de l'artiste finit par provoquer un certain malaise, tant elles dévoilent un système mental obsessionnel et monomaniacal qui tourne à vide. Ce processus proche de la schizophrénie est illustré par la sculpture, machine célibataire en prise directe sur un cerveau en action. On peut penser qu'elle est la projection d'une pensée qui frise la folie.

Comme toujours chez l'artiste, cette folie fait véritablement corps avec ce statut d'homme-marionnette qu'il s'est créé au fil du temps, physique désarticulé et démembré, terrassé par sa propre

complexité, et pourtant doté d'une formidable énergie.

Parallèlement à *Three Diagram Man Meets Loveelasticity*, sont exposés 23 collages de dessins et d'objets intitulés *Ait-il term* qui proviennent d'une performance que John Bock a réalisée au Frac Champagne-Ardenne en juin 2001. Encadrés dans des boîtes de 8 cm de profondeur, ces dessins/objets ont servi de story-board tout autant que de support au moment de la performance durant laquelle l'artiste a prononcé un discours entièrement construit sur des didascalies. Parler d'une œuvre à travers ses indications de jeu. Ne dévoiler que la structure et non le sens.

D'après un texte de Guillaume Désanges publié dans le catalogue de la collection du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, *Prêts à prêter*. Texte complété par Eric Mangion.

# Spartacus CHETWYND

Née en 1973 à Londres.  
Vit et travaille à Londres.

Représentée par la galerie  
Herald Street (Londres)

---

## → *The Fall of Man, A Puppet Extravaganza*

2006

carton, papier, colle, tubes PVC, sacs plastiques,  
projecteurs lumineux

*courtesy Migros Museum Für Gegenwartskunst, Zürich*

---

En 2006, pour son 33ème anniversaire, l'artiste anglaise Lali Chetwynd change son prénom pour celui de Spartacus, gladiateur romain, défenseur des esclaves en 73-70 avant JC. Au-delà de la référence à un personnage connu pour son esprit de rébellion, ce nom de scène sonne comme le titre d'une troupe de cirque ou de spectacle de rue, et non comme celui d'une artiste portée par sa seule identité. C'est ainsi que Spartacus Chetwynd réalise depuis 2005 des performances avec une vingtaine de personnes composée de proches, amis ou membres de sa famille, tous amateurs. L'esprit se veut anarchique et joyeux. Les acteurs portent des costumes invraisemblables et grotesques. Ils sirotent des bières, discutent ou lisent des textes avec nonchalance. Ce qui est important ici, ce n'est pas de convaincre le public, mais plutôt d'introduire du carnivalesque dans la vie de tous les jours.

Ces spectacles abordent des sujets aussi improbables que celui de *Conan le barbare*, *L'incroyable Hulk*, *La guerre des étoiles*, tout



en croisant les *Anthropométries* d'Yves Klein, les mimiques de Mickaël Jackson dans *Thriller* ou l'univers érotique du peintre japonais Hokusai.

*The Fall of Man, A Puppet Extravaganza*<sup>1</sup> prend pour point de départ le *Livre de la Genèse* de l'Ancien Testament, *Le Paradis Perdu* de John Milton (1667) et *L'idéologie allemande* de Karl Marx et Friedrich Engels (1845), transformant ces textes en spectacle de foire, interprétés par des sortes de Pierrots tristes manipulant des marionnettes/patates sur deux architectures miniatures en carton installées au coeur de la scène. Réparti autour de cet étrange dispositif, le public est ainsi invité à suivre le récit du mythe séculaire et religieux de l'histoire de l'humanité, de sa renaissance en société nouvelle et de sa possible rédemption par la division du travail. Au-delà de ces références qui, a priori, n'ont rien à voir ensemble, il s'agit pour l'artiste d'aborder la croyance ridicule dans les utopies et les espoirs qu'ils suscitent dans l'inconscient collectif. Les chimères et les allégories deviennent des sujets

loufoques perdus dans le spectre d'une histoire qui ne cesse de se contredire.

L'immense installation proposée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* est donc le décor de ce spectacle absurde et grandiose à la fois. Son équilibre précaire et la qualité des matériaux utilisés attestent du caractère improbable de la mise en scène. Tout semble faux. On a l'impression que cette masse de papier et de tubes en PVC va s'effondrer d'un instant à l'autre sous le poids de son artifice. Le sol en forme d'échiquier renvoie au grand jeu de la vie, tandis que les arbres mal dessinés affirment le caractère faussement naturaliste du récit. La pièce porte bien son nom. Il s'agit bien de la chute de l'homme transformée en spectacle de l'extravagance et de la fantaisie où l'individu n'est plus qu'une marionnette perdue.

E. M.

—

1 Le spectacle a été présenté pour la première fois à la *Tate Triennale* de Londres le 19 avril 2006.

# Guy de COINTET

(1934 à Paris – 1983)

Vécut à New York et Los Angeles.

---

## → *De toutes les couleurs*

1982

objets et photographie

*courtesy galerie Air de Paris (Paris)*

*et succession Guy de Cointet*

---

Chez Guy de Cointet le travail prend racines dans le langage, ses codes et la subversion de ses conventions. L'usage novateur de l'« objet scénique » dans ses pièces-performances en fait un passeur, du surréalisme à l'art de la côte Ouest des Etats-Unis. Figure respectée de la scène californienne, il a marqué des artistes tels que Paul McCarthy, Mike Kelley et Catherine Sullivan. Poésie visuelle, typoésie, hiéroglyphes, écritures en miroir, cryptage, dessins, ensembles scéniques font partie de son vocabulaire. Dès le début de son œuvre, le mot mis en image, la couleur mise en volume, l'objet mis en mouvement sont les axes fondamentaux d'une recherche structurale. Il met au point un principe d'écriture par montage, autant influencé par les écrits de Raymond Roussel que par les *soap opera*<sup>1</sup>. Un certain goût pour l'extravagance, la féminité surjouée et une expressivité artificielle donne à ses personnages une allure « camp », selon les critères établis par Susan Sontag dans son texte « Notes on Camp »<sup>2</sup>.

De la lettre au mot, du mot au livre, du livre à l'objet scénique et de l'objet au personnage, son travail opère une révolution dans la langue, qu'il retourne comme un gant.

« Incorporer des accessoires réalistes et importants au milieu des abstraits. Mélanger les réalistes et les abstraits en qualités égales. »<sup>3</sup> écrit-il dans un de ses carnets.

Le passage des livres à la performance s'est fait par le changement d'échelle : « Je les utilise dans mes performances mais sous des formes agrandies que j'ai créées, ainsi le public peut voir exactement ce qui est écrit ou dessiné. »<sup>4</sup> « Chez de Cointet, les objets scéniques gardent leur fonctionnalité première : une chaise est une chaise, on peut s'y asseoir, mais dans le cours de l'action, elle peut devenir autre chose : un tableau devient le plateau d'une table, un cube est une feuille etc. » Tous les objets sont utilisés dans l'action. Les acteurs parlent de tous les objets, l'un après l'autre, jusqu'à ce que les énigmes soient résolues. »<sup>5</sup>

Les objets sont manipulés et manipulent à leur tour : dès qu'ils sont touchés, ils déclenchent le discours, faisant bifurquer les histoires.

*De toutes les couleurs* est la dernière pièce donnée du vivant de Guy de Cointet. Elle fut jouée en français au théâtre du Rond Point des Champs-Élysées en 1982,

dans une mise en scène de Yves Lefèbre, avec Violetta Sanchez, Sabine Haudepin et Fabrice Luchini entre autres. Dans le salon bibliothèque de Madame Dupin, son fils et sa fille l'attendent. Ils prennent les livres : *Mes petites idées sur la couleur*, de Diderot, *Nous Deux*, ODO RONO... qui chacun ont une couleur, une taille et une forme singulière. Lorsqu'ils touchent les livres, ils parlent dans le même style : encyclopédique, roman-photo ou bien évoquant les sensations olfactives. Les objets scéniques de Guy de Cointet ont la fonction de signes : ils ne sont pas là pour délivrer un message mais pour pointer le jeu des conventions : sous les codes, d'autres codes.

Emily Hicks lui demande :  
« Vous voulez que le lecteur essaye de traduire ou de décoder les livres ?

G de C : Non

EH : Vous voulez seulement qu'il sache qu'il y a une organisation ?

G de C : Exact. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de faire des pièces. »<sup>6</sup>

M. de B.

---

1 Feuilletons télévisés entrecoupés de publicités.

2 In *Partisan Review*, 1964 puis dans la collection d'essais de Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966.

3 note 1980, carnets (non publiés).

4 entretien avec Emily Hicks, in catalogue *Four artists from LA, Temporary Contemporary*, Los Angeles, 1985.

5 idem

6 idem

# Jordi COLOMER

Né à Barcelone en 1962.

Vit et travaille à Barcelone et Paris.

---

→ **Anarchitekton Bucarest**

2003

maquette en bois et carton

200 × 50 × 50 cm

courtesy galerie Michel Rein (Paris)

→ **Anarchitekton Bucarest**

2007

tirage lambda contrecollé sur dibond

60 × 75 cm

courtesy galerie Michel Rein (Paris)

---

Depuis une vingtaine d'années, le travail de Jordi Colomer ne cesse d'interroger les rapports que nous entretenons avec les éléments qui nous entourent, nos conditions de vie, et par incidence, notre perception du réel. Il s'appuie pour cela sur la notion de décor, en jouant souvent sur les ambiguïtés que le « théâtre du monde » entretient avec le monde tel qu'il est.

La série *Anarchitekton* appartient à cette logique. Il s'agit d'une série de sculptures, de photographies et de films qui ne font qu'un. On voit un homme courir dans une ville tenant à bouts de bras une imposante maquette de bâtiment qui finit par épouser un véritable immeuble dans un quartier hyper construit. L'effet est saisissant. Il n'y a aucun trucage. L'homme court réellement. La ville est bien

réelle. La maquette est l'exacte reproduction de l'immeuble qu'elle finit par masquer le temps d'un instant furtif. Le geste du personnage peut être comparé à celui d'une manifestation sportive, politique ou religieuse. Entre fête et protestation.

Chaque bâtiment est choisi par l'artiste en fonction de sa capacité à incarner une notion de décor. Pour Barcelone, il s'agit de représenter les quartiers périphériques construits dans l'urgence dans les années 60 et 70 pour accueillir les différentes vagues d'immigration venues du sud de l'Espagne en écho/ miroir aux bâtiments des années 2000 beaucoup plus adaptés aux normes de la mondialisation (comme la *Torre Agbar* de Jean Nouvel). Pour Osaka, le bâtiment incarne la quantité de signes graphiques que les villes japonaises intègrent sur la façade de leurs propres constructions à travers d'immenses enseignes lumineuses, faisant ainsi disparaître la structure même du bâtiment. Pour Brasilia, le quartier représenté (Agua Claras) constitue un contre-décor jouxtant le célèbre centre ville construit par Oscar Niemeyer. Une autre réalité de la ville icône, loin des images de carte postale.

Pour la pièce *Bucarest*, présentée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes*, on voit des bâtiments construits à la fin du règne de Ceausescu, jamais achevés faute d'engagement politique et de moyens nécessaires. Ici, le décor est celui d'un monde qui s'est arrêté de tourner du jour au lendemain, la ruine d'une utopie politique. « Cette frontière renvoie à la différence/proximité entre la fiction et la réalité, jeu et action, ou encore mouvement et immobilité. Les lieux qui apparaissent impliquent tout cela, comme le personnage qui s'y déplace. Il s'agit d'un acteur à qui je demande de jouer, mais qui est aussi un artiste dont le travail consiste précisément à se produire dans des situations réelles. Pour compliquer encore les choses, j'ajoute qu'il s'appelle Idroj, sorte d'anagramme de Jordi et qu'on me dit que nous nous ressemblons ».

*Bucarest* est présentée sous sa forme la plus simple : photographie et sculpture associées. Elles constituent les traces et, en même temps, le témoignage de cette action urbaine dont la portée poétique se confond avec sa théâtralité héroïque.

E. M.

# Brice DELLSPERGER

Né en 1972 à Cannes.

Vit et travaille à Paris.

---

→ tous les objets exposés appartiennent  
à Brice Dellsperger  
*courtesy galerie Air de Paris (Paris)*

---

Depuis 1995, Brice Dellsperger réalise des films regroupés sous le titre de *Body Double*, numérotés selon l'enchaînement de leur réalisation. Pouvant durer de quelques minutes à 1h45, ils ont tous pour principe de réinterpréter des scènes de films célèbres, à commencer par Brian de Palma (à qui l'artiste a emprunté le titre générique), en passant par Kubrick, Gus Van Sant, Zulawski ou David Lynch. Toutes les séquences sont choisies en fonction des tensions qu'elles révèlent : agressions, meurtres, voyeurisme, filatures, sexe, amour, inceste... Les acteurs sont non professionnels. Tous sont travestis et véritablement « portés » par leurs rôles grâce à des jeux délibérément outranciers dont l'objectif est de perturber les codes du cinéma. Au-delà de la référence au cinéma réflexif de De Palma, *Body Double* signifie à la fois doublure et corps dédoublé, transgenre, ambiguïté sexuelle, double identité et personnalité mouvante. Du coup, les films de Dellsperger se présentent comme des échappées hallucinatoires, chaotiques et délirantes à la fois. La dimension de la performance est évidente, tant le corps, l'action

et la parole sont étroitement liés. L'artiste considère d'ailleurs ses œuvres comme des performances dont il construit la mise en scène avec la plus grande attention possible.

L'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* réunit pour la première fois une grande quantité d'objets ayant servi à la réalisation des *Body Double* : masques, perruques, chaussures, costumes, bijoux, objets corporels, et bien sûr produits de maquillage de toutes sortes. La plupart de ces objets sont récurrents aux 23 films réalisés à ce jour. Ils constituent la mémoire de ce travail obsessionnel qui ne cesse de se réinventer, tout en développant le même principe de production. Ils sont le décor d'un décor. C'est pour cette raison qu'ils sont exposés dans une vitrine construite pour l'occasion. Cette dernière leur confère un statut quasi nostalgique, tout en mettant l'accent sur la sensation de voyeurisme que font naître les films. La lumière bleue diffusée par la vitrine rappelle la couleur utilisée par Brice Dellsperger dans la plupart de ses effets spéciaux.

E. M.

# Eric DUYCKAERTS

Né en 1953 à Liège.

Vit et travaille à Nice.

---

→ **Ensemble ou collection  
et l'Argument de la diagonale**

2008

*courtesy galerie Emmanuel Perrotin (Miami, Paris)*

*et galerie Xavier Hufkens (Bruxelles)*

---

Même si sa pratique est multiforme et ne se réduit pas à un seul support, Eric Duyckaerts est essentiellement connu pour ses conférences/performances où il se met lui-même en scène. « On pourrait l'appeler Eric D. C'est un personnage qui navigue entre le professeur et le savant fou. Il a beaucoup d'idées à faire partager. Son enthousiasme n'est pas feint. Il fonce dans les sphères de la connaissance où il se sent bien. »<sup>1</sup> Sa démarche consiste à expliquer, devant une caméra, ou face au public, les fondements d'une théorie liée à un phénomène quelconque - mais quoi qu'il en soit complexe. Tout démarre avec le projet *Magister* qui réunit en 1989 dix-neuf conférences destinées à révéler différents styles de métalangages artistiques. « L'appel au droit, aux mathématiques, à l'histoire des techniques, à l'anthropologie, à la littérature pour parler de la couleur, de la peinture, de l'huile, de l'aquarelle, du ready-made, etc., correspond à mon désir de saboter les discours courants sur l'art. Je n'ai pas hésité à caricaturer



certains styles d'élocution, notamment en changeant d'accent ou en m'appuyant sur des citations latines non traduites ». S'enchaîne alors *La Main à deux pouces*, 1993, tentative de prouver notre aptitude à posséder une main à six doigts et deux pouces, « plus commode pour la pratique de la peinture ». Ou encore une intervention erronée sur la philosophie de *Rudolf Carnap*, 1993, *La Barre de Sheffer*, 1994, suivie de *Pour en finir avec Sheffer*, 1997, dont la mission est d'expliquer le sens du connecteur logique de cette mystérieuse barre. « Je ne suis pas sûr qu'on puisse y comprendre grand-chose, mais on aura compris aussi que tel n'était pas le but ».

Plus récemment, les visiteurs du pavillon belge de la dernière Biennale de Venise<sup>2</sup> pouvaient découvrir une dizaine de nouvelles vidéo conférences diffusées à l'intérieur d'un labyrinthe en verre, basculant de la théorie des ensembles, à celle des couleurs, en passant par les fondements du labyrinthe, ceux des entrelacs, mais aussi par le *pipterino*, invention sémantique de l'humoriste anglais P. G. Woodehouse, appliquée au champ des *manas* développé par le sociologue Marcel Mauss. Le tout prononcé dans une sorte « d'italien/anglais/yaourt », volontairement destiné au public cosmopolite de l'exposition vénitienne.

Quels que soient les sujets abordés, le principe discursif reste celui d'une véritable entreprise du détournement du sens et des discours afin de prendre le

contre-pied des vérités certifiées. Toujours sous le mode d'une « invraisemblable vraisemblance ». L'humour est absurde. L'improvisation flirte avec le théâtral et la piètre grandiloquence des mots.

Pour l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes*, l'artiste expose pour la première fois un ensemble de croquis produits par son personnage lors de deux conférences passées<sup>3</sup>. Ces dessins forment la raison et le corps même des discours prononcés. Ils sont les résidus d'une pensée. Privés d'images et de son, ils témoignent néanmoins des divagations de cet improbable savant. C'est pour cette raison qu'ils sont exposés sous la forme de rodhoïds transparents projetés sur un mur, rappelant ainsi le principe initial de démonstration pédagogique et son ton professoral.

E. M.

—

1 Les citations sont extraites de notes de l'artiste publiées dans le livre *Eric Duyckaerts* édité en 2002 par le Frac Bourgogne, le Centre Régional d'Art Contemporain de Sète, l'ENSB de Dijon et la galerie Emmanuel Perrotin (Paris).

2 Lors de l'été 2007.

3 *Ensemble ou collection*, donnée à la Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris, 12 mai 2006, 20 heures. C'était la conclusion d'un cycle de conférences sur la collection et le collectionneur, mené par Jean-Pierre Criqui. *L'Argument de la diagonale* donnée à l'Université de Paris X Nanterre, auditorio Henri Lefebvre, 8 et 9 mars 2005, 18 heures. Début de la collaboration avec le danseur et chorégraphe Jean Gaudin.

# Jean-Pascal FLAVIEN & Julien BISMUTH

Jean-Pascal Flavien  
Né en 1971 au Mans.  
Vit et travaille à Berlin  
et Los Angeles.

Julien Bismuth  
Né en 1973 à Paris.  
Vit et travaille à Paris  
et New York.

---

## → *Plouf!*

2006

drapeaux en tissu, corde, affiche et livre

*courtesy galerie Catherine Bastide (Bruxelles)*

---

En 2006, Julien Bismuth et Jean-Pascal Flavien réalisent *Plouf!*. « Tout est parti d'une idée très simple: faire une performance avec deux bateaux, l'un contenant le public, et l'autre nous. » dit Julien Bismuth.

Ils composent pour cela un texte utilisant la signalétique marine, qui se communique à l'aide de drapeaux. Chacun d'eux est associé à une lettre (le drapeau composé de deux triangles rouge et jaune à « O, Oscar »), chaque lettre renvoie à une phrase (O pour « Un homme à la mer », etc. Au large du Brésil, les deux artistes prennent place dans une barque, le public se trouve sur une autre barque. Tandis qu'ils lancent des objets par dessus bord, ils agitent des drapeaux colorés qui sont des signaux de détresse. Un récit naît par bribes d'histoires, interrompues ou brouillées par d'autres interventions, comme le

sont souvent les communications en pleine mer. Des phrases tirées de manuels de signalétique (« I am drifting. ») viennent s'immiscer dans l'histoire.

Les drapeaux sont porteurs de cette narration codifiée et une trace de la performance. « Les drapeaux que nous avons produits sont tous des lettres qui reviennent (ainsi que les phrases auxquelles elles renvoient) dans le texte. » Trois choses demeurent : les photographies, les drapeaux et la publication. Le texte et les drapeaux sont en quelque sorte dépendants l'un de l'autre. Les drapeaux donnent sens à certaines parties du texte, tandis que le texte imprimé permet de comprendre la présence des drapeaux. La citation et le détournement procèdent ici du déplacement d'une dimension à l'autre, de la traduction. S'opère ici un retour au symbolique via l'objet scénique,

avec une conscience humoristique d'une histoire de la performance. On pense bien sûr à la dernière œuvre, devenue mythique, du performeur Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous* (1975) : alors qu'il décide de traverser l'Atlantique en solitaire, en barque, de Cape Cod à la Cornouaille, il disparaît définitivement.

M. de B.

# Dora GARCIA

Née en 1965 à Valladolid.

Vit et travaille à Bruxelles.

---

## → *The Beggar's Things*

2007

techniques mixtes

dimensions variables selon installation

courtesy galerie Michel Rein (Paris)

---

Depuis le début des années 1990, le travail de Dora Garcia consiste à provoquer des situations qui modifient les relations traditionnelles entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Utilisant la vidéo, l'écriture et la performance, elle se considère comme un metteur en scène. Elle imagine des scénarios et met en place des règles spécifiques, relativement simples, qui déterminent les comportements de ses sujets (acteurs ou spectateurs), non pas pour les figer dans des attitudes prédéterminées, mais, bien au contraire, pour évaluer les réactions que ces jeux suscitent. Elle manifeste ainsi un intérêt pour les espaces urbains qui deviennent des surfaces de transactions et d'échanges entre les protagonistes qu'elle met en scène et le public qui les côtoie.

*The Beggar's Opera* était la contribution de Dora Garcia pour l'exposition au *Münster Sculpture Projects* durant l'été 2007. Il s'agissait d'une pièce de théâtre en temps réel dans l'espace

public avec un seul personnage, Filch, l'apprenti mendiant sorti de *L'Opéra de quatre sous* de Bertolt Brecht. Filch a parcouru les rues de Münster à la rencontre de ses habitants et de ses touristes pendant trois mois et demi, le temps de l'exposition. Il a consigné ses expériences dans un journal intitulé *The Beggar's Diary*. Puis, il a présenté en public toutes les deux semaines son propre récit dans un théâtre de Münster sous le titre *The Beggar's Evenings*. Tout cela a donné lieu à la production d'une large quantité d'objets - chacun avec une fonction différente, mais fondamentale dans la performance. Ce sont ces objets qui constituent cette pièce sous le titre définitif de *The Beggar's Things*.

E. M.

# Richard JACKSON

Né en 1939 à Sacramento.

Vit et travaille à Los Angeles.

---

## → *La-ZBoy*

2003

Lasy Boy, moteur, éléments métalliques,  
peinture acrylique

300 × 280 × 265 cm

*collection privée et courtesy*

*galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

---

Tout le travail de Richard Jackson provient d'une critique caustique et radicale des traditions picturales, notamment celles de l'expressionnisme abstrait, très en vogue au début des années 60, lorsque l'artiste débute sa carrière sur la côte ouest des Etats-Unis. Pour lui, l'abstraction devenait une académie perdue dans ses conventions et ses postures. Dès lors, il ne cessera de bousculer les cadres de production de la peinture, les styles et les méthodes, avec un penchant certain pour l'humour et le sens du grotesque.

A partir de 1969, il réalise des peintures murales pour lesquelles des toiles grossièrement enduites de peinture font office de pinceaux, basculant ainsi les modèles établis. L'idée de Jackson est que l'acte de création ne doit plus être un geste subjectif empreint de « mysticisme esthétique », mais bel et bien un

acte mécanique aussi absurde que possible, en laissant par conséquent une grande place aux aléas fonctionnels que cette « mécanique » entraîne.

C'est pour cette raison qu'il se met à construire des machines à peindre, parfois monumentales, toujours excentriques, dont le seul but est de s'affranchir de tout cloisonnement esthétique, tout en singeant le lyrisme existentiel de la « grande » peinture.

La pièce *La-Z Boy* présentée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* est l'une de ces machines. Il s'agit d'une cabane dont les parois horizontales, sol et plafonds, ont été aspergées par un fauteuil inondé de peinture, propulsé de bas en haut, puis tournoyant de façon circulaire grâce à un solide vérin métallique placé au coeur du dispositif.

Ici, les mécanismes prennent désormais la place du performeur.

Le peintre n'est plus ce démiurge placé au centre de l'atelier face à sa toile, mais ce fauteuil vide de toute présence. Le titre *La-Z Boy* renvoie d'ailleurs à une marque américaine de fabricant de fauteuils et de canapés pour classe moyenne.

E. M.

# Mike KELLEY & Paul MCCARTHY

Mike Kelley

Né en 1954 à Detroit.

Vit et travaille à Los Angeles.

Paul McCarthy

Né en 1945 à Salt Lake City.

Vit et travaille à Altaneda.

---

## → *Fresh Acconci*

1995

vidéo DVD, original sur U-Matic PAL, couleur, son  
44'41"

basée sur les performances de Vito Acconci : *Claim Excerpts* (1971), *Contacts* (1971), *Focal Point* (1971), *Pryings* (1971), *Theme Song* (1990)  
collection *Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur*

---

Mike Kelley et Paul McCarthy jouent un rôle prépondérant dans les années 70 sur la scène artistique californienne, notamment par leur usage du corps et de l'objet placés à la même enseigne. Le titre même de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* fait d'ailleurs référence à un texte de Mike Kelley (*Jouer avec des choses mortes*)<sup>1</sup> qui évoque le rapport trouble que l'artiste entretient avec les objets fétiches qui hantent son inconscient (comme les doudous notamment).

Après diverses collaborations produites sur un registre régressif, ils réalisent en 1995 *Fresh Acconci*, un film dans lequel ils font rejouer par des acteurs porno des performances de Vito



Acconci datées des années 70. Les questionnements d'Acconci relatifs à l'identité du corps, la névrose individuelle ou les interdits sociaux sont réinterprétés de manière volontairement kitsch. Le film est tourné dans une vaste demeure hollywoodienne. Mobilier et objets de toutes sortes envahissent l'écran. Les postures deviennent excessivement lascives dans une esthétique *queer*. La diction est saccadée. Le texte se perd dans des méandres quasi inaudibles.

Aux utopies sociales et politiques des années 70 exprimées par Acconci, Kelley et McCarthy opposent un univers beaucoup plus hybride et nuancé, pétri de paradoxes, entre l'attrait des phénomènes culturels de masse et le rejet de toute forme de standardisation. L'atmosphère épurée et radicale de Acconci se

voit remplacée par un théâtre volontairement débridé dans lequel le décor joue un rôle essentiel.

*Fresh Acconci* signe en ce sens la fin d'un certain idéal esthétique, tout en reconnaissant la dette que l'art doit aux artistes comme Acconci qui ont su proposer des attitudes hors normes, proches du combat politique. Mais force est de constater que la société a su intégrer et digérer avec une rapidité anthropophage tous ces combats, passés en moins de vingt ans dans le domaine du spectacle et du divertissement.

E. M.

—  
1 Texte de l'exposition *The Uncanny* (1993), corrigé pour le premier volume des écrits de Mike Kelley, *Foul Perfection*, édité par John C. Welcham, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

# Martin KERSELS

Né en 1960 à Los Angeles.

Vit et travaille à Sierra Madre.

---

## → *Orchestra For Idiots*

2005

ensemble d'une vingtaine de sculptures

techniques mixtes

dimensions variables

*courtesy galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

---

La pièce *Orchestra For The Idiots* est composée d'instruments de musique fabriqués de manière incongrue à partir d'éléments hétéroclites : assiettes, chaînes, outils, chaussures, verrous, ou bibelots divers. La plupart d'entre eux sont assemblés avec du bois et forment des mécanismes destinés à produire du son. Ils sont posés au sol, sur des tréteaux ou sur des socles, qui leur confère un statut de sculpture « à portée de main ».

Tous ces objets ont été produits pour une performance collective réalisée à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois le 17 février 2005, date de l'inauguration de l'exposition portant le même titre que la pièce. Une quinzaine de personnes issues du public ont actionné les objets sous la direction de l'artiste positionné sur un podium, raquette de ping pong dans une main et cravache dans l'autre, tel un chef d'orchestre grotesque, ses vêtements suspendus derrière lui. Le son est absurde, tout aussi hétéroclite que les objets qui le produisent.

L'ambiance est celle d'un cabaret  
bruitiste. Les rires se mêlent aux  
bruissements de la ferraille ou de  
la porcelaine qui se brise.

Cette pièce s'inscrit dans la  
suite logique du travail de  
Martin Kersels qui, depuis une  
quinzaine d'années, ne cesse  
de créer des tensions entre  
les objets et le corps, entre le  
corps et son environnement,  
notamment à travers la réalisation  
d'environnements sonores  
extrêmement performatifs.

E. M.

# Arnaud LABELLE- ROJOUX

Né en 1950 à Paris.

Vit et travaille à Paris.

---

## → *Je suis bouleversé, une opérette de la passion triste* 2005

dimensions variables selon installation

techniques mixtes

courtesy galerie Loevenbruck (Paris)

remerciements à la galerie Nadja Vilenne (Liège)

---

S'il y a un artiste dans l'exposition qui connaît le domaine de la performance, c'est bien Arnaud Labelle-Rojoux. Non seulement, il est le producteur/acteur de nombreuses performances depuis une trentaine d'années, mais il est aussi l'auteur d'un ouvrage majeur sur l'histoire de la performance<sup>1</sup> et enseignant sur les différentes pratiques liées à un art d'attitude<sup>2</sup>. Il serait trop fastidieux de citer l'ensemble de ses performances. Néanmoins, on peut noter qu'elles ont pour spécificité de n'en avoir aucune, et de croiser selon les contextes, des champs aussi diversifiés que le cinéma burlesque, le théâtre, la cabaret, le music-hall, la poésie, la chanson de variété, la sculpture, le dessin, mais aussi sa propre vie, dans un esprit d'hybridation loin de toute catégorisation.

Pour toutes ces raisons, la pièce choisie pour l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* correspond non pas à une performance au sens

littéral du terme, mais à un spectacle organisé par l'artiste à la Ménagerie de Verre (Paris) en décembre 2005. Les œuvres présentées sont les résidus de ce spectacle.

E. M.

« Mon idée de départ fut de reprendre un projet que j'envisageais pour les Laboratoires d'Aubervilliers dont le titre *100* consistait à réunir 100 personnes (pour certaines d'une notoriété probablement inaccessible !) correspondant à 100 propositions *live* de natures diverses (performance, musique, danse, chanson, lecture, ou simple présence) « mixées » en direct par moi-même à la façon d'un DJ. Le choix des intervenants était essentiel, chacun demeurant lui-même en même temps qu'il devenait un élément indissociable d'une partition composite aux échos très personnels, sortes d'éléments parfois mystérieusement tirés de ma propre biographie d'artiste

(amis, partenaires, admirations...). Ce projet n'ayant pu se faire, j'ai repris ce schéma en le simplifiant largement puisqu'il ne regroupait plus que six personnes en plus de moi-même (idéalement sept avec Hervé Vilard, lequel, approché, finalement ne donna pas suite) : Caroline Garçon, Stéphane Roger, Sylvette Ardoino, Laurent Prexl, Xavier Boussiron et Ramuntcho Matta. Travaillant alors sur un texte sur le sentimentalisme, j'ai décidé de proposer une « opérette » construite autour de quelques chansons, références intimes et admirations presque inavouables. Mettre en somme mon cœur à nu (obscénité suprême !) en risquant le ridicule du genre. J'ajoute : « opérette » signifie petite œuvre.

Le côté « petite œuvre » était évidemment essentiel, à côté du caractère « composite » de l'ensemble structuré à partir d'éléments considérés comme des objets « ready-made » (extraits de films, chansons, dialogues prélevés), jusqu'aux acteurs compris incarnant simultanément eux-mêmes, un rôle, un jeu outré, un symbole, voire une référence plus intime et moins lisible. La vidéo s'affirmait, quant à elle, comme un « objet transitionnel » : une action différée n'existant que lors de la diffusion, écho d'une présence absente. Quant à la musique elle était au contraire incarnée *live* par des présences physiques : Ramuntcho Matta chantant un de ses « tubes » (*Les Choses de l'Amour*), Laurent Prexl reprenant Elvis, Xavier Boussiron figurant le manipulateur sonore à la Phil Spector (c'est lui qui a réarrangé Capri d'Hervé Vilard). Mon rôle était celui de « l'auteur » ou de l'artiste cheminant entre ces inspirations et ces poids culturalo-sentimentaux. Deux ou trois moments étaient du reste des reprises de performances

personnelles anciennes injectées dans la trame générale.

De la même façon, les objets avaient cette charge symbolique, mais sur un mode volontairement parodique : *cocooning*, idée naïve du bonheur ; *La Chose*, ou le mystère existentiel ; *L'Acteur*, une surfiguration de la représentation (en songeant à mon acteur comique préféré avec Chaplin : W.C. Fields) ; *Mamie Blue*, une déesse mère à seins multiples grotesque et effrayante... On pourrait les qualifier de totems, étant entendu que leur dimension sculpturale en font, au contraire des *ready-made* de véritables présences soulignées par l'éclairage spectaculaire. Ce sont finalement des figures, plus proches de l'acteur que de l'accessoire.

L'installation scénique comprenait également des « slogans » absurdes, sonnantes comme impérieux, deux œuvres peintes aux ressorts, pour moi, essentiels, quoique obscurs à autrui, et un drapeau rouge rappelant celui ramassé par inadvertance par Chaplin dans *Les Temps modernes*.

Pièce composite plutôt que performance dans mon esprit aussi parce qu'ici, contrairement à la performance qui objective en quelque sorte le corps de l'artiste en « œuvre » éphémère, c'est l'ensemble qui crée l'œuvre comme un substitut de l'artiste, chaque élément jouant comme une facette.»

Arnaud Labelle-Rojoux

—

1 Réédité en 2008 aux éd. New Al Dante  
2 Il est enseignant à l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson à Nice. Il co-organise un séminaire avec Eric Duykaerts intitulé « Postures / Impostures de l'artiste »

# Jacques LIZÈNE

Né en 1946 à Ougrée (Belgique).  
Vit et travaille à Liège.

---

→ ***Sculpture nulle, bétonnière rythmique, technique mixte (bétonnière, billes, micro et amplification) avec dessins médiocres façon 1966***

2007

120 × 130 × 70 cm

→ ***Dessin minable de trois sculptures nulles (reconstitution/installation) : 6000 billes au sol, 1970, guitare électrique à pioche, 1979 et bétonnière rythmique avec micro sur pied, 1979***

1985

acrylique sur toile libre

210 × 210 cm

courtesy galerie Nadja Vilenne (Liège)

---

Auto proclamé « petit maître de la médiocrité », Jacques Lizène ne cesse de jouer depuis quarante ans avec toutes les boursoufflures du discours esthétique, toutes les prétentions de « l'art majeur », les idéologies, les classifications castratrices. Il commence d'ailleurs sa carrière par une véritable vasectomie qui lui ôte tout souci de reproduction.

Au-delà d'une large production de sculptures, de dessins, de vidéo et même de musique (pour *chanteur-en-dessous-de-tout*), Jacques Lizène produit de nombreuses performances basées sur la vacuité du geste. Pour cela, il n'hésite pas à réinterpréter son propre travail selon les contextes

ou les propositions qui lui sont faites, créant de fait une « auto-historicité », ironique et joyeuse à la fois.

L'installation produite pour l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* reprend ainsi trois propositions plus anciennes.

1/ Installer 6000 billes au sol / projet de 1970 / performance non sans risque pour le visiteur.

2/ Jouer de la guitare électrique à pioche / projet de 1979.

3/ Utiliser une bétonnière avec micro et amplification comme boîte rythmique en plaçant des billes dans la bétonnière afin

de produire de la musique *non séductive* / projet de 1979.

La bétonnière et la guitare à pioche ont été utilisées à plusieurs reprises lors de performances à Liège en 1979, à Bruxelles en 1985, à Gand en 1986, à Rennes en 1989, et à nouveau à Bruxelles en 1990.

La grande toile fait référence aux trois projets mélangés dans une seule et même image, rappelant aussi que de nombreuses oeuvres de Jacques Lizène sont aussi contenues dans des dessins initiés dès 1966. Des dessins *minables* bien sûr.

E. M.

# Eric MADELEINE

Né en 1968.

Vit et travaille à Paris.

---

## → *Orthèse pour Corps-Objet, Pied-Micro*

1993

résine, perche de micro, bois

48 × 74 × 30 cm

*courtesy de l'artiste*

---

Pendant plusieurs années, Eric Madeleine développe un travail sur le principe de Corps-Objet. Il s'agit d'utiliser le potentiel structurel de son propre corps pour lui faire endosser une fonction, une posture immobile afin d'épouser le statut d'objet. Ces propositions fonctionnelles (signées sous le nom de Made in Eric de 1990 à 2000) n'ont pas pour but de réaliser un catalogue de sculptures vivantes, mais des actions qui se développent sur plusieurs scènes, jouant de la multiplication des espaces, des collaborations et des interlocuteurs. Il y a la scène de la télévision, celle de l'entreprise, de la mode ou du spectacle. Le corps de Made in Eric devient ainsi une sculpture, à la fois vivante et nomade, porteuse d'une fonction/action spécifique selon les contextes.



C'est ainsi que L'*Orthèse pour Corps-Objet, Pied-Micro* sert réellement de pied-micro pour le chanteur du groupe de rock *Les Tétines Noires* lors de différents concerts à partir de 1994, avant de finir en trophée en 2000, date de la fin de la collaboration d'Eric Madeleine avec le groupe.

E. M.

# Paul McCarthy

Né en 1945 à Salt Lake City .

Vit et travaille à Altaneda .

---

→ **Propo (Daddy's Ketchup)**

1992

cibachrome

183 × 127 cm

*collection privée et courtesy*

*galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

→ **Propo (Fred Flinstone)**

1992

cibachrome

198 × 127 cm

*collection privée et courtesy*

*galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

→ **Skinny Bear**

1992

technique mixte

277 × 123 × 72 cm

*courtesy galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois (Paris)*

---

Figure centrale de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Paul McCarthy est l'auteur depuis le début des années 70 de performances extrêmement régressives, dans lesquelles il met à mal tous les fondements de la société occidentale à laquelle il appartient. Les tabous et les perversions sexuelles se confondent. Le consumérisme est exacerbé jusqu'à l'extravagance. Les dérives de l'éducation sont assimilées à des systèmes pervers, tandis que l'industrie

du divertissement (notamment celle de Disney) est plongée dans un abyme grotesque où le chaos, la terreur et la luxure sont mis en scène à des fins analytiques précises. « La plupart de mes pièces traitent de la question de l'initiation, de l'innocence à la culture », et de rajouter « j'ai toujours été intéressé par la répression, la culpabilité, le sexe et la merde ». Paul McCarthy n'a pas peur de choquer. Il ne craint pas l'hystérie de ses personnages, le bruit, le sang et l'emphase.

Dans ce chaos, les objets jouent un rôle majeur. Qu'ils soient pétris, détruits, malaxés ou tout simplement entassés, il ne les considère pas comme des accessoires, mais comme de véritables sculptures indissociables de ses propres gestes. Il en est de même pour les décors (souvent circonscrits à des espaces domestiques volontairement clos et étouffants), dont l'architecture joue également un rôle capital dans la perception de son travail. Abandonnant au cours des années 90 la performance au sens littéral du terme, il se concentre alors sur des installations potentiellement performatives, ou sur des films et des photos portant en eux non pas une valeur documentaire, mais bel et bien, comme il le définit lui-même, une « finition fétichisante » de la performance. L'exemple le plus significatif est la pièce *Assortment, The Trunks, Human Object and Propo Photographs* qui réunit une cinquantaine de photographies d'objets utilisés lors de ses différentes « actions » entre 1972 et 2003. Au centre du dispositif, sont entassées, sur une table, des valises contenant lesdits objets, enfermés et conservés dans la plus grande dévotion formelle.

Les deux photographies présentées dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* appartiennent justement à la série des *Prop*<sup>1</sup>. La première représente une figurine bleue utilisée dans plusieurs performances, jouet et attribut sexuel à la fois, usé jusqu'à l'effacement partiel de son vernis. Il est le symbole d'une enfance passablement troublée. La seconde représente un tube de ketchup, élément fondateur et récurrent d'un grand nombre de performances de l'artiste. Le ketchup symbolise le sang comme matière originelle et organique, mais aussi l'icône de la société américaine (objet placé sur toutes les tables de repas et produit sans cesse consommé)

Le *Skinny Bear*, immense nounours sculptural, n'a participé à aucune performance en tant que telle. Mais il synthétise à lui seul tous les personnages grotesques créés par l'artiste pour ses films et ses actions. Peluche hybride qui fait évidemment référence à l'univers des *cartoons*, mais dont le visage au sourire débile échappe aux codes enchanteurs du monde de Disney. Sa main gantée en caoutchouc rappelle les propres gants que Paul McCarthy utilise dans de nombreuses performances, à commencer par *Painter* en 1995, dans laquelle un apprenti artiste bafoue le geste du peintre jusqu'à l'éccœurement.

E. M.

—

1 Ce terme *Propo* est à interpréter de multiples façons. Chez l'artiste, les *Propos* sont avant tout des accessoires. *Prop* veut aussi dire « propriétaire » ou « appui » et « soutien » en anglais. Il peut signifier aussi « prototype » ou « proposition ».

# Kirsten MOSHER

Né en 1963 à la Jolla.

Vit et travaille à New York.

---

## → *Carmen Series*

1993-2008

### ***Carmen***

1994

vidéo

### ***Carmen Crossing 9D***

2007

impressions numériques

### ***Car-Cut-Out, Fold-Up***

2007

carton

*courtesy de l'artiste*

---

Kirsten Mosher développe, depuis 1994, une série de projets intitulés *Carmen*. Ce sont tout d'abord des vidéos de courtes durées, puis des dessins, des peintures sur plaques métalliques et récemment des performances.

Tout a commencé par des détournements de signes urbains, à New York, puis à Nice lors d'une résidence à la Villa Arson, en 1992. La ligne blanche de marquage au sol devient un indicateur de nouvelles positions, souvent subversives et toujours ludiques<sup>1</sup>. La ville devient un terrain de jeu et un théâtre dans lequel l'artiste propose de détourner les signes et mobiliers urbains. Les *Carmen* sont des personnages articulés (Action Man®), poupées

motorisées auxquelles Kirsten Mosher adjoint une curieuse prothèse. A la place d'un fusil, ils portent une voiture à l'épaule. Elle les installe à des endroits stratégiques : intersections, voies à grande vitesse etc. puis les laisse déambuler et les filme jusqu'à l'accident fatal. Par l'utilisation de mannequins miniatures, Kirsten Mosher réinvente une forme de *bozzeti*<sup>2</sup> contemporains.

Hybrides d'hommes et de machines, ces drôles de carapaces sont des costumes-objets. La voiture devient le sujet principal de l'œuvre. L'habitacle roulant tel une carapace de carton rappelle le Cheval de Troie. *Carmen* traverse la route, se pose sur les parkings de grandes surfaces. Cette grande carcasse de voiture est une sorte de casque. Une fenêtre est placée

au niveau du visage de celui qui la porte, comme l'ouverture d'un heaume.

C'est le masque de théâtre antique agrandi, ou le grand fétiche carnavalesque de sortie. Cette nouvelle *persona* reflète en miroir une individualité possible : l'hybridation de l'homme et de la voiture, grand fantasme de XX<sup>e</sup> siècle, devenu obsolète. A côté d'une série de photographies, la voiture est montrée sous forme de maquette avec sa peau-carton découpée.

M. de B.

—

1 Kirsten Mosher, *Detox detour Next stage*, Nice, Villa Arson, 1994, 16 pages

2 Prototype d'une sculpture à échelle réduite

# Yannick PAPAILHAU

Né en 1976 à Albi.

Vit et travaille à Marseille.

---

→ **Projet improbable d'installation d'un prototype sculptural dans un espace déterminé**

2008

techniques mixtes

dimensions variables selon propulsion

→ **Mémoire d'œuf**

**(de l'existence effective à d'autres dimensions)**

extrait du récit en cours d'écriture

→ **Maison familiale de type B**

dessin

courtesy galerie Bonneau-Samanes (Marseille)

Yannick Papailhau a bénéficié d'une résidence à la Villa

Arson entre le 28 octobre 2007 et le 4 mars 2008

avec le soutien du Conseil Général des Alpes-Maritimes

---

La proposition de Yannick Papailhau est la seule de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* à ne pas être liée directement à l'action d'un corps dans l'espace. Néanmoins, il s'agit bien « d'objet » et « d'espace ».

En effet, le module sculptural *Gallinette* (signifiant « poule d'eau » en provençal) appartient à un programme lancé par l'artiste en mars 2007 à l'expodrome de La Friche Belle de Mai à Marseille<sup>1</sup>. Il s'agissait d'envoyer une série de sculptures dans un espace indéterminé sous le programme générique d'*Allézou-Gallinette* (*allezou* signifiant « allez file »).

Mais en raison de problèmes techniques, le programme a dû être stoppé. Cette décision était sans appel. Néanmoins, cet échec reste pour l'équipe une grande réussite.

Toutefois, après ces longues années de recherche tout est redevenu possible.

Un nouveau projet « d'installation d'un prototype dans un espace cette fois déterminé » a pu voir le jour le 24 octobre 2007 à Nice. Cette date correspond à l'arrivée de Yannick Papailhau à la Villa Arson afin d'effectuer une résidence. C'est grâce à la perspicacité de l'artiste, grandissante au fil du temps, que ce projet est devenu réalisable. « En ce moment, j'ai la pêche. Je suis bien nourri et décidé à mener ce projet à bien. Je tiens à remercier le centre de recherche de la Villa Arson pour son appui financier et technique. Sans son soutien rien n'aurait pu être réalisé... »

Ce nouveau programme est destiné à :

– améliorer et revaloriser les techniques d'accrochage ;

– tester la résistance du matériau utilisé pour la fabrication de l'objet dans le but de réévaluer et d'accroître ses capacités de résistance ;  
– revoir la prise en charge des différentes modalités d'accrochage dans un espace déterminé, et redéfinir la structure des emplacements en considérant le facteur chance ;  
– enfin, déprécier le résultat escompté pour permettre de relativiser la visée d'un projet d'exposition en vue des modifications apportées.

Pour cela, l'artiste a inventé un nouveau système de propulseur, beaucoup plus ingénieux que le précédent. Le risque d'un nouvel échec est important. Une réussite serait une véritable performance. Toute performance passe par la conquête d'un espace même si cet espace est indéfini.

E. M.

—

1 Lors d'une résidence effectuée sur invitation de l'association Astérides.

# Sophie PÉREZ & Xavier BOUSSIRON

Xavier Boussiron

Né en 1969.

Vit et travaille à Paris.

Sophie Perez

Née en 1967.

Vit et travaille à Paris.

---

## → *Le Traumatisme d'y être*

2005

techniques mixtes

collection Sylvie & Stéphane Corréard, Paris

*Laisse les gondoles à Venise* (d'après Lorenzaccio d'Alfred de Musset) a été créé en 2005 au Théâtre National de Chaillot (Paris). Avec S. Lenoir, S. Roger, G. Gaston-Dreyfus, F. Klein, C. Salengro et T. Levaret.

---

Sophie Perez fonde la Compagnie du Zerep en 1997 et réalise des pièces de théâtre. Le Zerep regroupe depuis 2001 un noyau de collaborateurs artistiques permanents : les comédiens Sophie Lenoir, Stéphane Roger, Gilles Gaston-Dreyfus, Xavier Boussiron (écriture et musique), Laurent Friquet (images), Corinne Petitpierre (costumes). En 1998, elle crée *Mais où est donc passée Esther Williams ?*, pièce tirée d'un manuel pour apprendre à nager sans eau, datant de 1932. Succèdent ensuite *Détail sur la marche arrière*, fresque psychodécorative autour des errances nocturnes, et *Leutti*, sorte de conférence sur les maladies nerveuses.

Depuis 2004, Sophie Perez et Xavier Boussiron co-écrivent les textes. D'abord, *Le coup du cric andalou*, une sorte de spectacle sur le spectacle, proche de l'univers du cabaret et du music-hall, dans lequel l'histoire se balade sans complexe à travers plusieurs strates culturelles, et où le point de soudure entre l'invention et le merveilleux est la vulgarité. En 2005, ils créent *Laisse les gondoles à Venise* dans lequel performances et objets « bizarres » se croisent sur scène dans un esprit d'hybridation peu commun. Le tout porté par des acteurs dont les corps en perpétuel mouvement se confondent au texte et au décor. *Le Traumatisme d'y être* est issu de ce spectacle<sup>1</sup>.

E. M.



« *Le Traumatisme* représente la perruque que Gérard Philippe portait lorsqu'il jouait le rôle de Lorenzaccio mis en scène par Vilar en 1953. Cette sculpture ouvrait la scène dite de *La vente aux enchères*. Elle fait partie d'un ensemble d'œuvres d'art de nature très diverses : *Du poison dans mon chocolat* (installation environnementale avec cette coquetterie propre au 1%), *Scandale forever* (composé d'une fourchette et d'une cuillère surdimensionnées en bois vernis), *Il y a du museau dans ma fraise* – 1974 (la seule pièce design et pourtant geste de liberté individuelle), *La Rondelle de la vie* (ready-made assisté au caractère subversif), *Bronzino* (sculpture en pied de Copito de Nueve – le gorille albinos du zoo de Barcelone – et évocation d'Alexandre, duc de Florence alias Le mûlatre, assassiné par Lorenzino), *Le Caraco de la petite* (combinaison pacotillo-pathologique), *Pas même un tombeau* (sculpture religieuse sinistre).

Ce déballage d'objets faisait référence à Laurent-le-Magnifique, grand-père de Lorenzo, collectionneur et précurseur, annonçant l'institutionnalisation de l'art comme on la connaît aujourd'hui.

En mettant en scène le *Lorenzaccio* de Musset, il s'agissait de s'attaquer à l'un des grands standards du répertoire français (classique de conservatoire réduit au chapelet de banalités que

cela impose : valeur culturelle « sûre », suprématie du texte, etc...). Notre approche s'appuyait simultanément sur la vision documentaire et sur l'aspect cabinet de curiosités croisant la splendeur et la médiocrité de Lorenzino de Médicis.

Le spectacle démarrait par un film montrant que l'acteur peut « faire » un rôle au saut du lit (sous l'œil encore endormi de la metteuse en scène). Il se terminait par une déclaration d'amour orageuse et pleine de larmes où notre Lorenzo ne mourait pas jeté dans la lagune vénitienne après avoir été assassiné, mais finissait sa fuite en allant se nicher dans *Le Traumatisme d'y être*.

D'ailleurs, nous l'avions justement titré *Laisse les gondoles à Venise* (d'après *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset). Et un Lorenzaccio de moins ! Comme dirait Carmelo Bene.»

Sophie Perez et Xavier Boussiron

—

1 *Le Traumatisme d'y être* est la seule pièce de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* à être issue d'un spectacle de théâtre. Ce choix est volontaire tant le théâtre de Sophie Perez et Xavier Boussiron s'inspire des formes les plus éclectiques de l'histoire de l'art. Il souligne aussi à quel point aujourd'hui le domaine de la performance n'est plus cantonné au seul champ de l'art contemporain, mais se dissout peu à peu dans le spectacle vivant dans un joyeux esprit d'hybridation.

# Antoine PONCET

Né en 1964 à Bourg-La-Reine.

Vit et travaille à Paris.

---

## → *Veste de Murakami*

2003

53,5 × 73,5 cm (photographie)

106 × 50 × 30 cm (valet + veste)

*courtesy galerie Satellite (Paris)*

---

En septembre 2001, Antoine Poncet découvre dans la petite ville de Ashiya au Japon la pinacothèque *Gutai*, véritable musée consacré au légendaire courant artistique des années 50. Photos et revues d'époque remplissent les principales salles du bâtiment qu'il visite dans un état hypnotique dû au décalage horaire. Il garde un souvenir ému de ce moment. Le musée ferme en 2003.

La même année l'artiste trouve lors d'un déménagement, au fond d'un placard, une veste blanche qui lui évoque la tenue de Murakami lorsqu'il traversa en octobre 1956, d'un geste brutal, une série de feuilles de kraft saupoudrées d'or. La performance est historique. Une photographie l'immortalise. L'image est emblématique du mouvement *Gutai*. Elle appartient à l'histoire de l'art du XXe siècle<sup>1</sup>.

Antoine Poncet décide alors d'exposer cette veste accompagnée de la fameuse photographie. Les deux objets se renvoient mutuellement la

mémoire de ce geste historique. Nous sommes en pleine fétichisation de la performance.

Cependant, la veste est perforée d'une quarantaine de trous. Des trous ronds et réguliers sur l'ensemble du tissu. Ils perturbent rapidement la perception produite par l'installation. Il y a quelque chose d'irrévérencieux dans ce « geste sur le geste ». Pourquoi l'artiste a-t-il perforé ce vêtement ? Doit-on considérer ces trous comme une mise en abyme de l'histoire ? S'agit-il de prouver que l'aventure continue, se modifie, se réinvente en permanence ?

En découvrant le travail de l'artiste, on apprend que celui-ci consacre une grande partie de son temps à perforer toutes sortes d'objets ou de documents. Ce geste - aussi absurde que profond - lui permet de traverser de nombreuses icônes de notre culture contemporaine, tout en mettant à mal les poncifs que ces dernières véhiculent en permanence. Une fois son entreprise terminée, il stocke les pièces découpées sous la forme

de sculptures éparpillées dans l'espace. Ce sont les *semis/résidus* de notre temps.

E. M.

—

1 La performance a d'ailleurs été rejouée par Murakami lui-même en 1994 au Centre Georges-Pompidou à Paris lors de l'exposition *Hors-Limites*.

# Philippe RAMETTE

Né en 1961 à Auxerre.  
Vit et travaille à Paris.

Représenté par  
la galerie Xippas (Paris).

---

## → *Harnais*

1995

bois

180 × 140 × 140 cm

collection du Frac Bourgogne

## → *Plongeur*

1995

62,5 × 37,5 × 220 cm

collection de l'artiste

---

Une grande partie du travail de Philippe Ramette passe par la réalisation d'objets conçus pour un usage individuel ou collectif. Dans la majorité des cas, l'artiste est le seul à les expérimenter. Une photographie vient souvent attester de l'expérience.

Déjouant les lois de la gravité et jouant de situations incongrues, ces objets agissent comme des prothèses, prolongements du corps afin d'occuper une position pour le moins absurde. Les *Balcons* permettent ainsi à l'artiste de fixer le ciel parallèlement au sol dans une sorte d'équilibre précaire. *Le Socle à réflexion* aide le corps à surplomber le paysage. *L'Eloge de la paresse* offre une image de l'artiste de dos, face à la mer, la tête recouverte d'un imposant ballon gonflable, le temps de résister quelques secondes à la force du vent.

Il suffit de lire le titre des pièces (on peut encore citer *Objet à voir le monde en détail* ou *Objet à devenir le héros de sa propre vie*) pour comprendre à quel point les dispositifs de Philippe Ramette agissent, non pas comme un simple inventaire d'actions improbables, mais comme des objets purement métaphysiques destinés à interroger le rapport que l'homme entretient avec le monde qui l'entoure. La position du regard, souvent tourné vers le ciel ou vers l'horizon, n'est pas innocente. Elle place le corps au niveau de l'être et de ses préoccupations existentielles.

Les deux œuvres présentées dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* n'ont jamais été expérimentées par l'artiste ou par quiconque. Elles ne sont pas faites pour cela. *Plongeoir*

prend place dans l'espace dans une position dominante tout en suggérant le risque encouru par une éventuelle utilisation. *Harnais* renvoie aux mêmes sensations tout en signifiant, grâce aux lanières défaits, qu'un homme s'est débattu pour se libérer de ce carcan. Les deux sculptures possèdent une dimension performative. L'une comme l'autre renvoient au fameux *Saut dans le vide* d'Yves Klein, certainement la performance la plus « absolue » qu'un artiste ait conçu à partir du vide...

E. M.

# Jim SHAW

Né en 1952 à Midland.

Vit et travaille à Los Angeles.

---

## → *Into the Vacuum:Drones*

2007

techniques mixtes

dimensions variables selon installation

projection vidéo

courtesy galerie Praz-Delavallade (Paris)

---

Comme celle de beaucoup d'artistes issus de la côte ouest des Etats-Unis, la pratique artistique de Jim Shaw embrasse un grand nombre de supports et de sujets. Il commence sa carrière en créant, dès 1972, un groupe de rock intitulé *Destroy All Monsters*<sup>1</sup>. Il s'agissait de se moquer des postures du rock et de ses stars pétries dans des schémas stéréotypés. Puis, après avoir effectué des études à la fameuse université *Cal Arts* de Valence en Californie<sup>2</sup>, et épuisé toutes sortes d'expériences artistiques, il commence en 1991 à consigner ses rêves à travers des dessins et des sculptures volontairement étranges. Ce sont les *Dream Drawings*, suivis des *Dreams Objects*, qui sont aussi des prétextes pour dresser l'inventaire de la culture populaire américaine en y croisant tout ce qui peut y cohabiter de vulgaire et de sacré, dans un esprit d'hybridation sans limite. Enfin, il crée en 2002 une religion sous le titre *Oïsme*. Elle tire son nom d'une mystérieuse déesse symbolisée par la lettre *O*. Même si l'entreprise peut sembler

loufoque, elle n'en épouse pas moins un grand nombre de mythes fondateurs des Etats-Unis, tout en les noyant dans des appropriations de la culture *pop*. *O* est une déesse régressive et compulsive à la fois. Elle englobe tous les paradoxes de son temps.

La pièce *Into the Vacuum: Drones* proposée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* s'inscrit dans la genèse de l'*Oism*. Elle est le fruit d'une performance que l'artiste donne au Hammer Museum à Los Angeles en août 2007. Il s'agit d'un véritable concert orchestré dans le pur style de la musique *Oist*<sup>3</sup>. Les instruments de musique sont des objets hybrides, suffisamment trafiqués pour produire du son. Les plus puissants sont des aspirateurs qui diffusent un bruit étourdissant à l'avant de la scène<sup>4</sup>. Le tout est bercé par la projection en direct d'une chorégraphie de tissus dirigés par des marionnettistes.<sup>5</sup>

Cet épisode dans l'aventure religieuse de l'*Oism* fait référence à John Worell Keeley, véritable inventeur qui vécut aux Etats-Unis

dans les années 1890 et fit fortune en dupant des investisseurs avec des appareils ménagers fonctionnant soit disant avec l'éther. Annie O'Wood, fondatrice du clergé *Oist*, s'inspira des impostures de John Worell Keeley pour faire croire à ses fidèles à une possible ascension au royaume spirituel, en échange de leur adhésion au dogme de son église. L'*Oism* puise ainsi dans les techniques de la publicité mensongère du capitalisme naissant, tout en singeant l'inconditionnelle croyance aux progrès des sciences et de la civilisation si chers au positivisme occidental de cette époque.

E. M.

—

1 En compagnie notamment de Mike Kelley.

2 D'où sont issus également Mike Kelley, Jason Rhoades ou Paul McCarthy.

3 Que l'on pourrait qualifier de musique folk et country à la fois.

4 Aspirateurs que l'on retrouve comme reliques/fétiches de la performance.

5 Aujourd'hui remplacée par la projection d'une vidéo aux allures psychédélicues.

# Roman SIGNER

Né en 1938 à Appenzell.

Vit et travaille à Saint Gall.

---

→ **Hand (main)**

1992

bois, fer, peinture

40 × 85 × 40 cm

collection *Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur*

→ **Wagen mit Kohlensäuredruckflasche**

1985

bois, extincteur, corde, caoutchouc

33 × 104 × 58 cm

courtesy *Galerie Art:Concept (Paris)*

---

Depuis plus de trente ans, Roman Signer réalise des sculptures qui sont des résidus de performances. Dans la plupart des cas, ces performances sont liées à des explosions dont il est le metteur en scène, l'acteur et l'artificier à la fois.

*Hand* est composée d'une structure de bois maculée de peinture. Au premier abord, elle ressemble à une simple armature vide accolée au mur. Mais lorsqu'on s'approche, on découvre sur une paroi intérieure l'empreinte d'une main. On comprend alors que l'artiste a fait exploser un pot de peinture dans cette boîte tout en conservant la main à l'intérieur de celle-ci. La référence aux peintures pariétales est évidente. L'explosion renvoie à l'essence et à l'origine de l'art.



*Wagen mit Kohlendioxidflasche* est un chariot muni d'un extincteur que Roman Signer a utilisé en guise de véhicule motorisé pour son propre corps dans une performance réalisée en 1985 au centre culturel *Grabenhalle* à St-Gall en Suisse. Après avoir dégoupillé l'extincteur d'un coup sec, assis sur le chariot/fusée, l'artiste est ainsi propulsé dans l'espace, allant au gré de la puissance de feu de l'engin et de son énergie temporaire, jusqu'à épuisement du stock de gaz.

En utilisant de manière récurrente des systèmes explosifs, Roman Signer délimite le geste artistique à une action simple et primitive. Ce n'est pas vraiment le danger qui compte, mais les aléas de l'explosion, ses incertitudes et toutes ces petites choses qui

naissent après le chaos du bruit, à commencer par ces sculptures ludiques et intemporelles.

E. M.

# Jana STERBAK

Née en 1955 à Prague.

Vit et travaille à Montréal.

---

## → *Sisyphes III*

1991

sculpture en aluminium et métal chromé

et film 16 mm en boucle

130 × 153,5 cm

collection Fonds National d'Art Contemporain (FNAC)

en dépôt aux Musées de Marseille

---

« L'ensemble de mon travail traite des conditions de notre liberté ». C'est en ce sens que Jana Sterbak parle de son oeuvre. Plus globalement, on pourrait ajouter qu'il y va aussi de la vulnérabilité patente de l'être et des difficultés engendrées par les relations humaines. Son exposition récente au Musée d'Art Contemporain de Nîmes s'intitulait d'ailleurs *Condition Contrainte*<sup>1</sup> afin d'insister sur les obstacles au développement de l'existence.

Ainsi, il n'est pas étonnant que l'artiste d'origine tchèque (patrie de Kafka) ait régulièrement utilisé le mythe de Sisyphes, héros ô combien marqué par le poids de son destin. Cela s'est traduit par la réalisation d'un ensemble de pièces, à commencer par l'installation présentée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes*. Une cage métallique, semblable à une cage ovoïde dont la moitié supérieure aurait été tronquée, repose au

sol. Un film 16 mm projeté sur le mur dévoile à distance un homme en train de se débattre dans cette sculpture afin de trouver l'équilibre. La tension révélée par les gestes de cet homme montre à quel point l'exercice est pénible. Il est constamment obligé de bouger afin de ne pas tomber. L'équilibre est une chose difficile à trouver et relève quasiment de l'héroïsme.

Pour Jana Sterbak, la performance est une notion indissociable de son oeuvre. Elle fait partie intégrante de la plupart de ses pièces de manière ontologique et formelle. « Dans chacune de mes actions, quelque chose est ajouté à la forme humaine. Une chose qui peut être définie comme une extension du corps et qui peut être considérée comme le résidu d'une oeuvre éphémère qu'on appelle performance<sup>2</sup> ». C'est pour cette raison que chacune de ses pièces semble avoir été expérimentée par un corps dans un contexte précis, au travers une contrainte

ou un danger spécifique. L'exemple le plus frappant est cette pièce datée de 1984-85 *I want you to feel the why I do... The dress* : une robe en résille métallique est rendue inapprochable par le fil électrique non isolé qui l'entoure. L'objet est aussi dangereux pour celle qui le porte que pour celui qui veut s'en approcher. L'attraction devient une menace.

E. M.

—

1 Exposition du 20 octobre 2006 au 7 janvier 2007.

2 Extrait d'un entretien avec Catherine Francblin in *Artpress* N°329, décembre 2006.

# Catherine SULLIVAN

Née en 1968 à Los Angeles.

Vit et travaille à Chicago et Los Angeles.

---

## → 'Tis Pity She's A Fluxus Whore

2003

photogramme

courtesy galerie Catherine Bastide (Bruxelles)

---

Catherine Sullivan fait partie de la seconde génération d'artistes qui reçoivent l'impact du travail de Guy de Cointet. Elle fut l'assistante de Mike Kelley et son approche scénique est basée sur les techniques du théâtre (sa formation première) et un sens du corps chorégraphique (elle a pratiqué la danse Bûto).

Son travail est une véritable investigation sur les codes et structures théâtrales dans les Beaux-Arts. Richard Foreman<sup>1</sup>, pour son usage des objets sur scène, et Constantin Stanislavski<sup>2</sup>, pour ses leçons sur la construction du personnage, par exemple, sont de véritables références pour l'artiste. La scène, les rideaux et les décors de théâtre sont toujours présents. Faisant appel à des acteurs, Catherine Sullivan tourne des films dans les conditions du théâtre et de la danse.

Dans ses vidéos comme *Big Hunt* (2002), les acteurs deviennent des pantins articulés, qui semblent animés par les objets. *Little Hunt* (2002) est aussi exemplaire de ceci : un homme et une femme manipulent des objets (livre,

bureau, balais...) sur un court de tennis. La même chorégraphie est conduite de jour et de nuit, ils semblent enfermés dans un rituel sans fin. Un langage corporel s'articule, le passage de l'individu au personnage se fait dans un état d'incandescence continue, « une personne étant une très intense chose. » écrit Susan Sontag, à propos de la théâtralité *camp*<sup>3</sup>.

Née en 1968, elle part du constat que la plupart des événements d'histoire de l'art l'ont précédée et lui parviennent exclusivement sous forme de documents : livres, photos, films etc. Elle interroge la transmission de Fluxus. Elle en joue, et déjoue la fétichisation muséale de Fluxus : lors de la Biennale de 2003, elle s'empare des objets de la collection du Musée d'art contemporain de Lyon, et expose leurs radiographies. Elle réinterprète au théâtre des extraits d'actions Fluxus, et rejouera le festival Fluxus d'Aachen de 1964 en 2004 : *That's A Pity, She is A Fluxus Whore* (2004). Pour elle, qui a connu l'histoire des happenings et de la performance dans les livres, par les documents photographiques et filmiques, il y a un style Fluxus et c'est un répertoire formel dans lequel puiser et que l'on peut réinterpréter aujourd'hui. Cela s'accorde mieux à l'esprit Fluxus que la mise sous cercueil de verre. Une boîte Fluxus, un journal Fluxus, sont-ils toujours Fluxus sous vitrine ?

La série de photogrammes<sup>4</sup> *'Tis Pity, She's A Fluxus Whore*, illustre la qualité fantomatique d'objets appartenant à la collection Fluxus

du Musée d'art contemporain de Lyon. Le titre est un écho à la pièce du dramaturge anglais John Ford, *That's a Pity, She's a Whore* (1633), qui aborde la question de la rédemption du point de vue du personnage féminin. Rédimer, réhabiliter, c'est changer de peau, de statut, être rhabillé. Ce fut un des enjeux du travail de Joseph Beuys : la rédemption par l'action chargée symboliquement. Qu'en est-il lorsque la symbolique référente est oubliée ? Les objets, devenus des ectoplasmes, gagnent un nouveau mystère.

M. de B.

—

1 Richard Foreman est metteur en scène, il fonde l'Ontological-Hysteric Theater en 1968. Ses productions sont caractérisées par des installations complexes entre le langage parlé et les tableaux visuels.

2 Constantin Stanislavski était un acteur et surtout directeur d'acteur qui a élaboré une technique d'enseignement passant par l'expérience : « pour lui il s'agit avant tout d'incarner sur scène un personnage au lieu de se contenter de le revivre, démarche qui suppose le contrôle et la critique de soi, grâce à l'usage équilibré d'une technique tant spirituelle que corporelle. » Cette technique fut la base de l'Actor's studio. Parmi ses livres : « La construction du personnage », composé en France pendant son séjour entre 1929 et 1930 ou « La formation de l'acteur ».

3 In *Partisan Review*, 1964 puis dans la collection d'essais de Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966.

4 Le photogramme est un procédé qui consiste à placer un objet sur un papier photosensible puis à l'éclairer, donnant ainsi un négatif de sa forme.

# Jean-Luc VERNA

Né en 1966 à Nice.

Vit et travaille entre Paris et Nice.

Représenté

par la galerie Air de Paris (Paris)

---

---

La présence de Jean-Luc Verna dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* est un peu particulière. Il est en effet le seul artiste à ne pas proposer d'œuvre issue d'un geste ou d'une action. Cette absence s'explique par le fait que le travail traditionnel de l'artiste passe par la réalisation de photographies ou de dessins, et non par la production de performances au sens littéral du terme. Pourtant, toute l'œuvre de Jean-Luc Verna tend vers un art corporel, tant la présence de son corps est au centre de toute sa pratique. Un corps en perpétuelle évolution, objet et sujet à la fois, hybride et capable d'adopter toutes sortes de postures, à commencer par celle du chanteur de rock, celle de l'acteur, du dandy, du travesti ou du Mephisto contemporain, masquant ses angoisses derrière ses poses ou ses maquillages outranciers. Voir Jean-Luc Verna chanter pour son groupe *Beauty and the best* ou jouer au sein de sa compagnie de danse *Gisèle Vienne* fascine, tant son corps se libère de tout carcan, épousant à lui seul les attitudes les plus marginales et les plus classiques à la fois de l'histoire de l'art, de Caravage à Kenneth Anger.

Mais c'est dans les films de Brice Dellsperger que toute la dimension physique du travail

de Jean-Luc Verna s'exprime le mieux. Ayant participé à 8 *Body Double* sur les 23 produits à ce jour, l'artiste en devient la figure incarnée, l'emblème de ce cinéma qui traverse les genres en créant des situations particulièrement intenses. L'exemple le plus frappant est sa participation dans le *Body Double X*, le remake du film *L'important c'est d'aimer* de Zulawski, dans lequel Verna joue tous les rôles du film, plan après plan, accentuant, avec une présence incroyable, la dimension hystérique de l'original.

C'est ainsi que la plupart des objets exposés par Brice Dellsperger dans une vitrine (cf. texte plus haut) ont été portés ou utilisés par Jean-Luc Verna à l'occasion des tournages des *Body Double* : prothèses ou maquillages, costumes ou attributs sexuels, tout ce qui peut participer aux mutations du corps de l'artiste.

Si Jean-Luc Verna est le seul artiste de l'exposition qui ne propose pas d'objet, c'est qu'il est le seul dont le corps est un objet de performance. D'où la présence de cette photographie en forme de PLV (Publicité sur Lieu de Vente) produite pour l'exposition par Brice Dellsperger, portrait grandeur nature de son

acteur fétiche, qui a pour seul but de marquer la présence de ce personnage composite<sup>1</sup>. « Je suis effectivement un modèle *a posteriori*. »<sup>2</sup>

E. M.

—

1 L'image utilisée pour la production du P.L.V est extraite du dernier film de Brice Dellsperger, *Body Double 23*.

2 Citation de Jean-Luc Verna extraite d'un entretien avec Benjamin Thorel et Frédéric Wecker dans le magazine *Sofa* en octobre 2003.

# Jessica WARBOYS

Née en 1977 à Newport.

Vit et travaille à Londres et Paris.

---

## → *Caves of Light*

2007

installation composée de plusieurs sculptures :

### **Arche**

bois, plâtre

### **Sans titre**

toile, peinture, verre fondu

### **Isis**

colonne en plâtre, bois, peinture, poussière de plâtre

### **Sans titre**

fouffure, peinture, flèches en silex et plume, bois

### **Georgian Bus Shelter (Abri-bus géorgien)**

bois

---

Jessica Warboys réalise des œuvres sculpturales qui peuvent être le support de performances parfois filmées. Les objets qu'elle crée sont paradoxaux. Ce sont des sculptures qui servent d'accessoires lors de performances, alors animés par l'artiste. Leurs formes sont familières et relèvent de cette « inquiétante étrangeté » pointée par Freud en 1919 et reconsidérée artistiquement par Mike Kelley dans son exposition de 1992, *The Uncanny*<sup>1</sup>. Ici l'*Arche* joue le rôle de passage entre deux mondes, celui des objets et celui des fantasmes. Le titre *Cave of Light*, littéralement « Grotte de lumière » renvoie évidemment au *Mythe de*



la caverne de Platon. Il ne s'agit pas de démontrer le mensonge des objets d'art, pâles copies de vérités idéelles, mais de « montrer l'interpénétration de tous les niveaux, spirituel, psychologique, concret, politique, social et magique, qui composent chaque instant de la vie », comme le dit Richard Foreman<sup>2</sup>, que Jessica Warboys admire.

Objets trouvés, objets témoins, objets personnifiés, accessoires et sculptures renvoient formellement à des éléments d'architecture sacrée. L'arc en ogive de l'*Arche* évoque l'architecture gothique, la torsade de la colonne d'*Isis*, le style baroque, l'*Abri bus géorgien* pourrait être un autel, etc. Le sens ne se donne que par associations visuelles, selon la mémoire et la connaissance de chacun. L'œuvre se veut hermétique dans sa structure, celle-ci se révèle, s'éclaire peu à peu. « Les sculptures performatives deviennent la source d'une activité fictionnelle qui interroge la possibilité d'une relation avec les objets, afin de permettre une sorte de rite contemporain », dit l'artiste<sup>3</sup>.

Comme Richard Foreman, Jessica Warboys brouille les pistes afin

de maintenir une ambiguïté. Nous sommes à la fois dans le jeu : les objets ont des tailles et des matériaux différents de ceux auxquels ils se réfèrent, et dans le rite : la temporalité est infinie, la référence au système solaire indiquant une dimension extra-humaine. La structure de jeu, que crée Jessica Warboys, sépare le mythe et le rite ouvrant une brèche qui permet d'envisager ces objets selon notre libre interprétation.

« Grâce au jeu, l'homme se délivre du temps sacré, pour l'oublier dans le temps humain. » dit Giorgio Agamben<sup>4</sup>.

M. de B.

—

1 *The Uncanny*, Arnhem, Gemeentemuseum, 1993.

2 Richard Foreman (Abécédaire), par Anne Bérélowitch, Actes sud Papier, collection apprendre, 1999

3 The performative sculptures become the source for fictional activity, which investigates the potential for a relationship with objects to enable a kind of contemporary rite.

4 Giorgio Agamben in *Enfance et histoire, Le pays des jouets*, petite bibliothèque Payot/critique de la politique, 2000 pp 88-89.

# Franz WEST

Né en 1947 à Vienne.

Vit et travaille à Vienne.

---

## → **Sans titre**

1996

sculpture en plâtre, socle en bois

33 × 44 × 35 cm (la sculpture)

50 × 50 × 50 cm (le socle)

collection *Frac Champagne-Ardenne*

## → **Ohne Titel (Liege Canova)**

1989

métal, socle en bois

64 × 69 × 140 cm (le lit)

20 × 160 × 80 cm (le socle)

collection *Frac Ile-de-France*

---

Franz West s'est fait connaître au début des années 80 avec la série des *Pasztücke* (« pièces qui cadrent, qui conviennent »). Elles sont modelées en polyester, avec des contours anthropomorphiques. Ces sont des sculptures à usage corporel dont les formes suggèrent quelque chose entre la sculpture-objet autonome et l'accessoire devant aider à l'accomplissement d'une action. Un certain nombre de photographies / documents d'époque attestent de leur mode de production : personnes ayant sous le bras un sac-violon, coiffées de culottes exubérantes, portant des colliers surdimensionnés, des guirlandes, des phallus retournés en forme de pelle, des chaises à bras, des ailes de papillon, bref toute sortes « d'objets »

improbables qui placent le corps dans des positions excentriques. Ces postures font penser aux images de performances de l'*Actionnisme Viennois*, notamment aux actions blanches de Günter Brus. Mais chez Franz West, l'action est intériorisée, éloignée des fastes et des rituels de ses aînés autrichiens. En effet, ce qui frappe dans ces sculptures, c'est leur sécheresse, l'absence de tout exhibitionisme malgré la dimension physique de leur conception. Le pathos est évacué au profit de qualités plastiques indéniables, comme si l'artiste avait voulu fixer au mieux toutes les névroses de l'art autrichien du XXe siècle dans une gamme d'objets/prothèses.

La pièce *Sans Titre*, 1996 n'est pas véritablement un *Pasztücke*, mais elle en épouse les dimensions, les formes anthropomorphiques et le socle relativement bas, « à portée

de main ». Le polyester a disparu au profit du plâtre, accentuant la dimension sculpturale de l'objet. La totale autonomie de l'œuvre est franchie, débarassée des contingences de « l'action ».

Il en est de même pour *Ohne Titel (Liege Canova)*, 1989 qui appartient à toute une série de canapés produits par l'artiste qui peuplent souvent ses expositions. Celui-ci n'est pas utilisable. Il n'a servi à aucune performance. Il est juste un signe qui met en exergue cet objet tant utilisé par les psychanalystes pour faire accoucher les névroses de leurs patients. Un signe qui nous rappelle aussi que la plupart des performances historiques (en tout cas celles de l'*Actionnisme Viennois*) ont été perçues comme l'expression des névroses individuelles ou collectives.

E. M.

# Erwin WURM

Né en 1954 à Bruck an der Mur.  
Vit et travaille à Vienne.

---

## → **Sans titre**

1990

manteau, jean's, tapis de sol, métal

170 x 160 x 40 cm

collection *Frac Bourgogne*

## → **Sans titre**

1997

48 photographies de la série *One Minute Sculpture*

dimensions variables selon installation

collection *Frac Limousin*

---

Depuis bientôt vingt ans, le travail de Erwin Wurm ne cesse d'interroger la place du corps dans l'espace. Cette pratique s'inscrit dans une large réflexion sur l'évolution de la sculpture contemporaine. Influencé par la gestualité exacerbée de l'*Actionnisme Viennois*, tout autant que par la simplicité des postures de *Fluxus*, il crée généralement des situations dans lesquelles l'homme se débat avec les éléments qui l'entourent.

Comme toutes les œuvres de cette période, la sculpture *Sans titre*, 1990-1992, est constituée de vêtements choisis par l'artiste. Leur mise en forme obéit à un protocole précis qui consiste à déployer ses propres habits selon les plus grandes ou les plus petites dimensions possibles de son corps. Le résultat ressemble ainsi à

un patron déstructuré dans lequel les jambes, les bras ou le torse perdent leur position initiale. Ici, le jean qui nous fait face possède une jambe tournée vers le sol et une autre vers le ciel, tandis que la toile/manteau est la possible empreinte du corps de l'artiste rétréci au maximum. Sa propre valise en somme.

Les photographies réunies sous le titre générique *One minute sculpture* appartiennent à un travail que l'artiste développe en série. Il invite des individus au hasard de ses rencontres (étudiants, proches, visiteurs d'expositions ou simples passants) à prendre une posture inattendue, généralement inconfortable, avec un objet situé dans un proche environnement. Au-delà de l'aspect incongru des situations provoquées, il est étonnant de voir

à quel point les corps adoptent des postures remarquablement complexes et multiples, parfois proches des exercices de contortionnisme ou des tours de magie.

Par ces gestes absurdes et gratuits, Erwin Wurm renvoie la performance à une pratique dénuée de tout affect ou de toute narration. Les corps et les objets sont inscrits au même niveau de platitude esthétique.

E. M.

## **VILLA ARSON NICE**

20 avenue Stephen Liégeois

F-06105 Nice cedex 2

T 00 33 (0) 4 92 07 73 73.

F 00 33 (0) 4 93 84 41 55

cnac@villa-arson.org

<http://www.villa-arson.org>

Ministère de la Culture

et de la Communication



La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du Ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil Général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

## **accès**

*Tramway* ligne 1

arrêt Le Ray

*Bus* n° 4 et 7

arrêt Deux Avenues

*Depuis la Promenade*

*des Anglais*

suivre Bd Gambetta,

puis Bd de Cessole

*Depuis l'autoroute A8*

sortie Nice Nord

**présidente**

Anne Samson

**directeur général**

Alain Derey

**directeur****du Centre National  
d'Art Contemporain**

Eric Mangion

**régisseur**

Patrick Aubouin

**chargée du suivi  
des expositions**

Alexia Nicolaïdis

**chargé de communication**

Michel Maunier

**responsable****du service des publics**

Christelle Alin

**médiatrice artistique**

Céline Chazalviel

**chargée de mission  
documentation**

Géraldine Bloch

**enseignant****chargé de mission**

Jean-Guy Cuomo

**rédaction des notices**

Eric Mangion (E. M.)

Marie de Brugerolle (M. de B.)

**équipe montage**

Akim Ayouche, Pauline Brun,

Pierre Descamps, Florimond

Dupont, Benjamin

Ferrachat, Gérard Maria,

Benoît Pype, Bruno Reccolo

et Floriane Spinetta.

**équipe médiation**

Pamela Becq, Marielle

Chabal, Mathieu Gilbert,

Yasmina Hatem, Mathieu

Orenge et Caroline Rivalan.

**contact presse**

04 92 07 73 91

Michel Maunier

maunier@villa-arson.org

**contact service des publics**

04 92 07 73 84

Christelle Alin

alin@villa-arson.org

Céline Chazalviel

chazalviel@villa-arson.org

**conception graphique**

Maxime Matray

**impression**

Espace Graphique, Nice

**remerciements**

Olivier de Bouchony,

Centro d'Arte Santa Monica

(Barcelone), Collection

Antoine de Galbert (Paris),

Le Confort Moderne

(Poitiers), Sylvie et Stéphane

Corréard, Le Dojo (Nice),

Fonds National d'Art

Contemporain (FNAC),

Frac Bourgogne, Frac

Champagne-Ardenne

(Reims), Frac Ile-de-France /

Le Plateau (Paris), Frac

Limousin, Frac Provence-

Alpes-Côte d'Azur, galerie

Air de Paris (Paris), galerie

Art:Concept (Paris), galerie

Catherine Bastide

(Bruxelles), galerie

Loevenbruck (Paris), galerie

Praz-Delavallade (Paris),

galerie Michel Rein (Paris),

galerie Georges-Philippe &

Nathalie Vallois (Paris),

galerie Nadja Vilenne

(Liège), Sylvie Lecat, Arnaud

Labelle-Rojoux, MAC-

galeries contemporaines

des Musées de Marseille,

Migros Museum für

Gegenwartkunst (Zürich),

Le Point Ephémère (Paris),

Jérôme Robbe, La Station

(Nice), Succession

Guy de Cointet.

**villa arson nice**

école nationale supérieure d'art  
**centre national d'art contemporain**  
médiathèque d'art contemporain  
résidences d'artistes