

Marcelle Alix

galerie

**4 rue Jouye-Rouve
75020 Paris
France**

**t +33 (0)9 50 04 16 80
f +33 (0)9 55 04 16 80
demain@marcellealix.com
www.marcellealix.com**



Louise Hervé & Chloé Maillet
Presse 2009-2010

Marcelle Alix
SARL au capital de 10000€
SIRET 518 370 192 00016
NAF 4778C

R.C.S. Paris 518 370 192
TVA FR89518370192



Les petites digressions forment les grands mystères Louise Hervé & Chloé Maillet



Si vous établissez des parallèles entre des joueurs de tennis professionnels et les héros mythologiques, Jacques Cœur et les voyages lunaires, et si vous ne doutez plus de votre ressemblance avec un dinosaure, c'est que vous avez très certainement été initié à l'art de la déduction par Louise Hervé & Chloé Maillet, co-fondatrices de l'I.I.I.I. (International Institute for Important Items). Depuis 2000, ces deux artistes participent au renouveau de la performance en présentant des conférences et des visites guidées truffées de références cinématographiques, historiques et littéraires. Aléatoire et fantasque, le fil de leurs exposés n'a de cesse de traverser le récit dans le récit. Elles illustrent le tout d'objets métonymiques –

une raquette de tennis, un dinosaure en plastique, une boîte à chaussures –, de citations d'ouvrages et d'images d'archives rétro-projetées, se prêtant quelquefois à la reconstitution de scènes historiques avec l'aide d'acolytes – l'artiste Benjamin Scror pour n'en citer qu'un.

Le caractère digressif à l'oeuvre dans chacune de leurs interventions se construit autour d'un thème donné. À l'occasion de l'inauguration de la galerie Marcelle Alix le 9 septembre 2009, la conférence performée *Inauguration de la galerie Marcelle Alix (Une reconstitution et un souterrain)* suit ainsi la trajectoire du « souterrain », obscur canal enfoui sous terre et recélant tous les mystères.

À gauche
Poussiltes (Hercule et le fleuve de pierre),
2010, marche performance dans le cadre de
l'exposition Chemin faisant... A walk around
the block. La Ferme du Basson, Nîmes
Photo: Sonia Drouthiale

À droite
Portrait des artistes, 2010
Photo: Assélien Mole
Direction artistique: Marcelle Alix, Paris

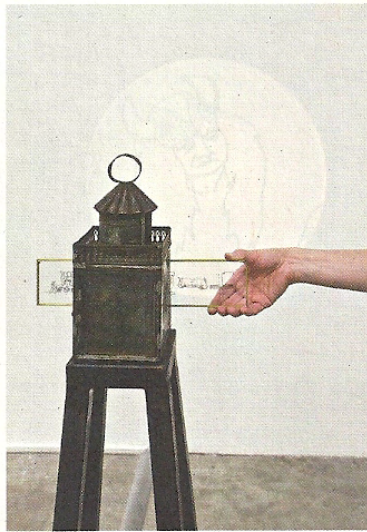
Tour à tour, il leur permet d'évoquer un épisode du feuilleton Fantômas intitulé *Le Mort qui tue*, la vie de quartier des Saint-Simoniens à Ménilmontant et une analyse géologique des sous-sols de la galerie. Ces drôles d'imbrications anachroniques font écho au contexte d'énonciation et prennent la forme d'un schéma heuristique (outil conceptuel de prédilection dans l'art d'agencer les idées). À la question de savoir si ces associations d'éléments produisent du sens, il convient de répondre qu'il s'agit avant tout d'un exercice d'interprétation qui déstabilise le processus narratif ou discursif pour imposer une autre dynamique, un simulacre, un autre trajet possible pour aller d'un point A à un point B. Comme leur performance *Poursuites (Hercule et le fleuve de pierre)* jouée à la Ferme du Buisson tend à le montrer, l'espace est un vecteur d'histoires enchevêtrées. Au cours de cette marche, elles auront conduit les visiteurs dans les recoins du centre d'art pour leur faire revivre différentes scènes de films tournées dans les environs.



À gauche
Reconstruction Day, with True Pictures, a Ruskinian Tale and Life and Death in Spitalfi, 2010
Performance à Raven Row, Londres, 2010, avec la participation de Benjamin Seror
Photo: Ewa Axelrad

Quant aux titres à rallonge donnés à leurs performances, ils nous conduisent vers une pensée hermétique qu'Umberto Eco introduisait comme l'« interprétation du monde comme livre et les interprétations des livres comme mondes »¹, « livres » étant entendu ici comme tout ce qui relève de l'écriture. L'anecdotique et le contingent, qui leur servent d'appui pendant une conférence (coupure de presse, annonce immobilière, affaire judiciaire, mémoires d'un anarchiste), se trouvent ainsi confrontés aux grands récits, à la mythologie, au roman gothique ou aux scénarii de films de série B. Tous répondent à des règles narratives strictes et les artistes, en spécialistes, insistent sur les influences des uns sur les autres. La fiction s'inspire du réel et inversement.

Comme pour la science-fiction, genre avec ses adeptes et ses réfractaires, il s'agit d'accepter ou non les termes du contrat qui nous lie aux artistes, semblables à ceux qui nous lieraient à l'auteur.



À droite
L'Homme le plus fort du monde (Reconstitution) 1, 2010
Lanterne magique, plaque de verre peinte, impression contrecollée sur aluminium, dimensions variables
Photo: Pierre Antoine

¹ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* (1992), *Le Livre de Poche*, Paris 1994, p. 125. Citation suivante, p. 215.



Aléatoire et fantasque, le fil des exposés de ces « Gilbert & Georges » féminins n'a de cesse de traverser le récit dans le récit.

Ponctuant leur récit de « comme vous le savez sûrement », « nous avons tous à l'esprit » et d'expressions désuètes et savoureuses, elles engagent le spectateur à se comporter *comme si* les événements relatés lui étaient familiers. Ainsi, leurs oeuvres ne relèvent pas seulement d'une interprétation de textes mais aussi d'une interprétation théâtrale que la seule lecture des scripts de leurs conférences ne restitue pas². Il faut les entendre, ces « Gilbert & Georges » féminins, vêtues de leur tailleur noir, les cheveux tirés en chignon, nous décrire avec coquetterie une scène sanglante du film *Evil Dead*. Au spectateur de ne pas se représenter tous les lieux, toutes les dates, toutes les personnes citées dont elles le submergent et de faire preuve de superficialité pour ne saisir que les rouages de l'histoire et l'humour engendrés par la confrontation des registres. D'une certaine manière, la remémoration d'événements similaires peut fonctionner : ainsi se rappellera-t-on l'explication particulièrement

hasardeuse d'un tableau par un conférencier du Musée des Beaux-Arts ou la visite guidée d'un monument historique.

Voilà pourquoi le compte-rendu descriptif se prête mal à l'analyse de leur travail, sous peine d'être renvoyé à une recherche encyclopédique ou cinéophile, que l'utilisation d'Internet et de Wikipedia en particulier, rend mécanique. Mais, dans leurs allers-retours entre langage et images, ce qui clôt le montage et donne corps à leurs métaphores, demeure naturellement le film. Après *Ce que nous savons...* (2007), *Un Projet important* (2009) est leur deuxième moyen-métrage tourné en 16 mm. Il s'agit d'un remake de *Total Recall* de Paul Verhoeven, fameux blockbuster des années 1980. Pour ce faire, elles ont conservé le thème principal : l'entreprise *Chose* vend des souvenirs virtuels, notamment celui d'un voyage sur la Lune, qu'elle implante dans la mémoire de ses clients. Mais pour ce qui est de la forme et du ton, on pense davantage à la Nouvelle Vague, en particulier aux films d'Alain Resnais, dans lesquels le thème de l'expérience scientifique sur le temps et la mémoire est très présent. *Un Projet important* constitue alors ce qu'Eco nomme un « monde possible impossible » qui, pour fonctionner, doit être confronté au monde réel ou actuel, envisagé comme « une construction culturelle constituée d'images du monde épistémiques ». L'une des employées de *Chose* se réjouit ainsi que « l'élaboration de cahiers de tendances, qui étaient autrefois une branche mineure annexée au service marketing des entreprises, est devenue un moyen simple et pragmatique de prédire l'avenir ». Cette proposition qui pourrait sembler concevable est associée à d'autres qui ne le sont pas. Ainsi, les murs de la salle d'attente de *Chose* sont couverts d'affiches proposant : « Avez-vous déjà pensé au



club de savate de Titan? Au vélo-club de Vénus?» Dans les scènes suivantes, toute la communauté du *tennis-club lunaire*, «territoire autonome autocratique», s'agite pour servir l'intrigue principale du film: celle d'un terrien se créant un souvenir lunaire.

À partir de voyages dans le texte et le temps, Louise Hervé & Chloé Maillet construisent de petits mondes où le loufoque côtoie le romantique. Du fait de la récurrence du procédé, nous pourrions craindre l'asphyxie. Mais la curiosité de savoir comment, dans leur dernier film, elles restituent l'ambiance d'un roman gothique en tournant dans une crypte anglaise et au musée d'Archéologie de Londres l'emporte! Pour cela, il faut ima-

giner une suite à *La Caverne du dragon ou l'enfouissement*, titre de leur exposition personnelle de septembre 2010 à la galerie Marcelle Alix. Elles y livrent quelques extraits, dissociant le texte de l'image, et y détournent méthodiquement l'espace dans une mise en scène de sa propre disparition. †

Léna Monnier

- Louise Hervé & Chloé Maillet sont nées en 1981. Elles vivent et travaillent à Paris.
 - www.iiiassociation.org
- Elles sont représentées par la galerie Marcelle Alix, Paris.
 - www.marcellealix.com

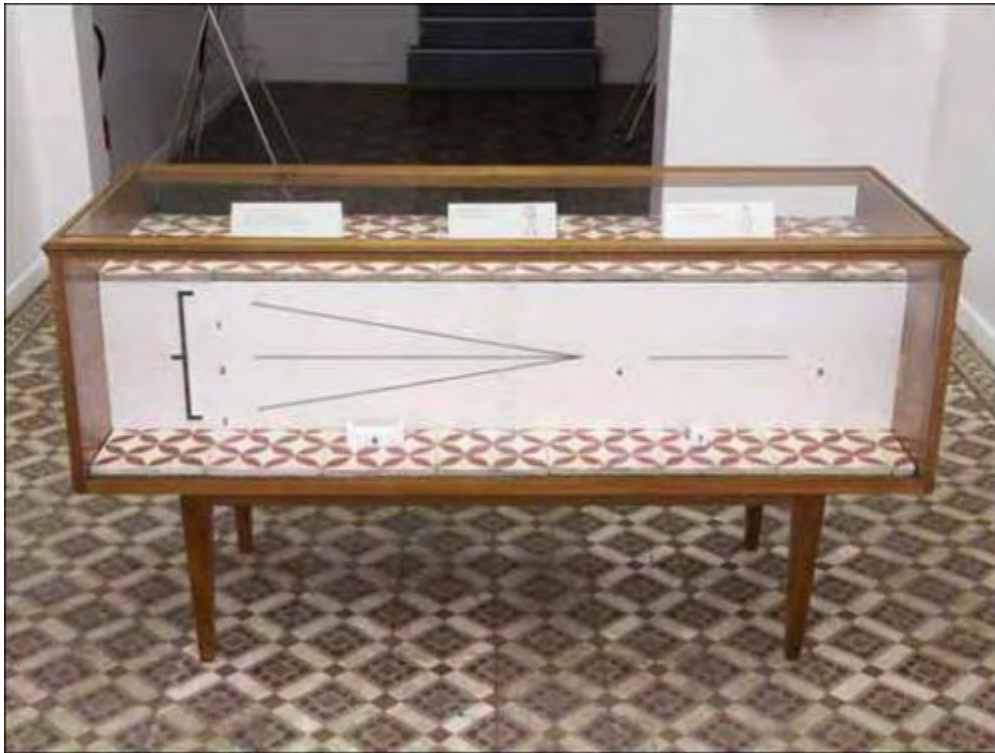


Un projet important
(La Comédie musicale), 2009
Projection-performance au Centre Pompidou,
Festival Hors-piste, 2010
Photo: Cécilia Becanovic

Pour toutes les œuvres:
Courtesy Marcelle Alix, Paris



ART | CRITIQUES



**Louise
Hervé, Chloé
Maillet**
**La Caverne du
dragon ou
l'enfouissement**
09 sept.-30 oct. 2010
**Paris 20e. Galerie
Marcelle Alix**
L'intitulé de la proposition de Louise Hervé et Chloé Maillet à la Galerie Marcelle Alix, «La caverne du dragon ou l'enfouissement», ne cache paradoxalement pas son jeu. Enfouir, cela évoque aussi l'action contraire. A la charge au spectateur de déterrer les choses ensevelies...

■ Par Laura Bayod

Quand on arrive dans la galerie, le plan des lieux nous est remis, comme pour nous donner l'envie de «partir à l'aventure». Le chemin se formera ensuite au travers d'éléments et de formes hétéroclites (une vitrine, un livre, deux films, et des installations).

La Caverne du dragon ou l'enfouissement s'inscrit dans la ligne de recherche de Louise Hervé et Chloé Maillet, à savoir «les liens entre le récit scientifique et le mythe». Elles semblent se situer dans la filiation de Michel Foucault qui préconisait dans *L'Archéologie du savoir* (1969) une mise à jour des archéologies, de ces «traces tombées hors du temps et figées maintenant dans leur mutisme».

Si «La caverne du dragon» est ici la base mythologique du projet, l'enfouissement en est la méthode. Cette caverne, une fameuse grotte située en Autriche, connue du monde de la



Créateurs

- Louise Hervé
- Chloé Maillet

Lieu

- Galerie Marcelle Alix



spéléologie, est un élément d'évocation, car elle a été l'objet de superstitions et de légendes nombreuses dans l'histoire, souvent liées à l'existence d'un dragon en son sein.

L'exposition ne consiste pas en une reconstitution, mais plutôt en une tentative de mise en forme par l'adoption d'une nomenclature scientifique.,

Le parcours commence dans la première salle avec une vitrine, qui à la fois montre, met en avant des éléments, les protège et les conserve. La vitrine confère aux choses un caractère de véracité, et tend à les faire advenir en archives.

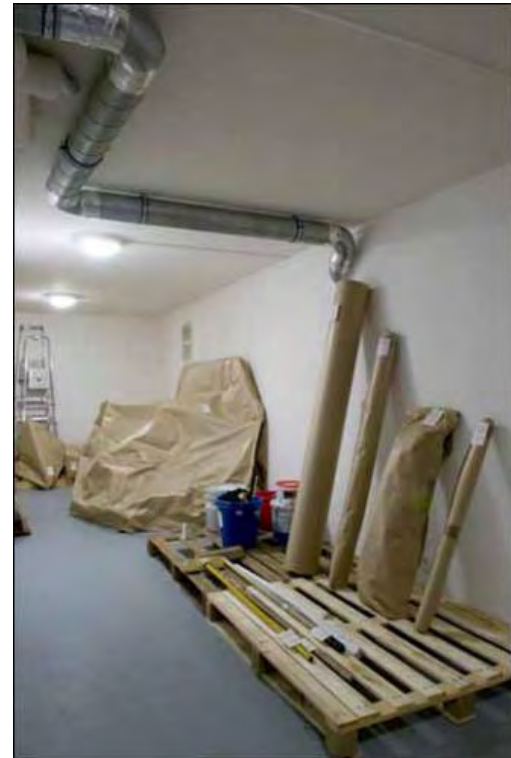
En outre, un livre à exemplaire unique et au texte frappé à la machine à écrire, à manipuler avec soin, renforce cette atmosphère scientifique. Deux vidéos projetées dans la salle suivante présentent une facture particulière, celle du Super8, tiennent lieu de simulacres d'images d'archives.

La configuration de la galerie (une salle au rez-de-chaussée et deux salles en sous sol) est propice à ces effets d'archive, renforcés par les impressionnants «systèmes d'inventaire» mis en place dans les sous-sols.

Le spectateur devenu explorateur descend dans le champ de fouille, par un escalier étroit, à la manière de *Maciste, l'homme le plus fort du monde*, héros qui explore les souterrains, une lanterne magique présentée par Louise Hervé et Chloé Maillet à l'exposition «Dynasty» du Palais de Tokyo.

Dans le premier sous-sol, tout au long des murs sont entreposés des «objets» emballés dans du papier kraft et étiquetés selon une nomenclature particulière. L'accumulation de ces éléments suscite étonnement et curiosité. Dans la dernière salle, une grande étagère poursuit le projet d'inventaire en accueillant des dossiers, et des éléments étiquetés comme les précédents.

C'est finalement un étrange et surprenant parcours qui est proposé au sein d'une formalisation plastique complexe faite d'éléments divers, à la fois proche de l'archéologie, qui utilise les vestiges matériels, et de l'anthropologie historique, qui étudie l'histoire et ses mythes.





DEUX FILLES ET UN FILM Louise Hervé et Chloé Maillet ne cessent d'étonner les amateurs d'art contemporain. Leur nouveau projet, *Une reconstitution et un souterrain*, illustre leur univers décalé. Ce film où elles se mettent en scène nous promène à la fois dans les romans gothiques du XIX^e siècle et dans les expéditions archéologiques ! SD

« Une reconstitution et un souterrain », jusqu'au 30 octobre, du mercredi au samedi, de 14h à 19h. Galerie Marcelle-Alix, 4, rue Jouye-Rouve, 20^e.

Studio Mathieu Lehaneur
sur - D. R.



EXPOS

vernissages

Claude Monet

Blockbuster. Après *Picasso et les Maîtres*, qui avait attiré près de 800 000 visiteurs, le Grand Palais mise sur 170 toiles de Claude Monet pour battre ses records d'affluence.

Jusqu'au 24 janvier au Grand Palais, 3, avenue du Général-Eisenhower, Paris VIII^e. www.grandpalais.fr

Faux Amis / Une vidéothèque éphémère

Vidéothèque. Pour son exposition d'automne, le Jeu de Paume a imaginé un dispositif permettant de diffuser et de commenter une collection de vidéos relatives à la grande histoire et aux récits personnels. En prime, une expo de Tomo Savic-Gecan. **Jusqu'au 6 février** au Jeu de Paume, 1, place de la Concorde, Paris VIII^e. www.jeudepaume.org

La Carte d'après nature

Guest Curator. Pour inaugurer la Villa Paloma, le Nouveau Musée national de Monaco donne carte blanche à Thomas Demand. Qui, à son tour, a invité des artistes (Saâdane Afif, Becky Beasley, Martin Boyce, Tacita Dean...) autour d'une feuille de route inspirée par René Magritte.

Jusqu'au 22 février à la Villa Paloma, 56, bd du Jardin-Exotique, Monaco, www.nmmn.mc

114 Les Inrockuptibles 29.09.2010



Martin Ayrignol - Corbis/Getty Images & Cargnel

back-office

Mise en abyme de la galerie, de son mobilier et de son personnel, l'expo de **Pierre Bismuth** est une farce plastique qui interroge le système de l'art.

La galerie est heureuse de vous inviter à la nouvelle exposition de **Pierre Bismuth** est le titre de la nouvelle exposition de Pierre Bismuth à la galerie Bugada & Cargnel. Un titre en forme de mise en abyme, lequel abîme se creuse vertigineusement à l'intérieur de la salle d'expo. Au milieu, en face de l'entrée, est plantée l'exacte réplique de la façade des bureaux de la galerie, habituellement situés sur la gauche en entrant. Surélevée sur un podium, l'installation comporte bien, à gauche, la porte qui mène aux

bureaux proprement dits, à droite, les étagères où s'alignent les catalogues des artistes de la galerie, leurs classeurs, des publications gratuites et, au milieu, la charmante assistante, fidèle au poste derrière le comptoir d'accueil, souriant au visiteur quand elle n'a pas les yeux rivés sur son écran d'ordinateur.

Sauf qu'une autre assistante est toujours postée à l'accueil originel. La plate-forme, conçue comme un décor de théâtre avec une structure de panneaux de bois et un arrière-plan en trompe-l'œil, alimente donc le quiproquo comique : à quel

accueil se fier ? A quelle assistante s'adresser ? Et si l'une joue à prendre un air affairé, n'est-ce pas, alors, également le cas de l'autre ? Et si les deux travaillent, alors l'artiste s'est ainsi arrangé pour regarder les autres travailler à sa place. Après tout, cette devanture était déjà là. Il a suffi de la refaire. Mais peut-être n'y a-t-il plus rien à faire d'autre. Une galerie n'expose jamais qu'elle-même et son image de marque.

Une expo peut donc en effet se résumer à l'invitation qui l'annonce, au communiqué de presse qui la déflore et à la documentation qui en sera fournie ultérieurement : les outils et le personnel de médiation ont finalement pris, symboliquement voire physiquement, toute la place, amenant l'œuvre à se recentrer sur (dans) l'accueil. Voire dans la réserve.

Ce dont le duo Chloé Maillet et Louise Hervé se charge à la galerie Marcelle Alix. Calquant la méthode des archéologues et autres archivistes de musées médiévaux qu'elles ont rencontrés pour les besoins d'un film, les deux artistes ont fait l'inventaire de tout ce que la galerie possédait : balais, classeurs, œuvres en stock, matériaux sont alors présentés, emballés dans du papier kraft et soigneusement étiquetés, dans les deux sous-sols de la galerie. Comme si, de l'accueil au stock, les artistes désertaient le devant de la scène.

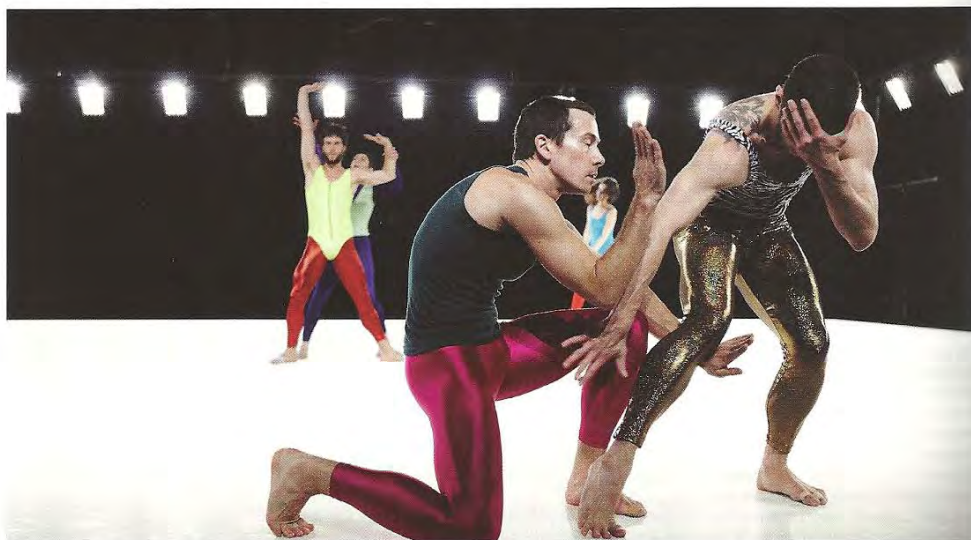
Judicaël Lavrador

La galerie est heureuse...

Jusqu'au 6 novembre à la galerie Bugada & Cargnel, 7-9, rue de l'Equerre, Paris XIX^e, tél. 01 42 71 72 73, www.bugadacargnel.com
La Caverne du dragon ou l'enfouissement de Chloé Maillet & Louise Hervé, jusqu'au 31 octobre à la galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris XX^e, tél. 09 50 04 16 80, www.marcellealix.com

Performances

FAIRE DES HISTOIRES



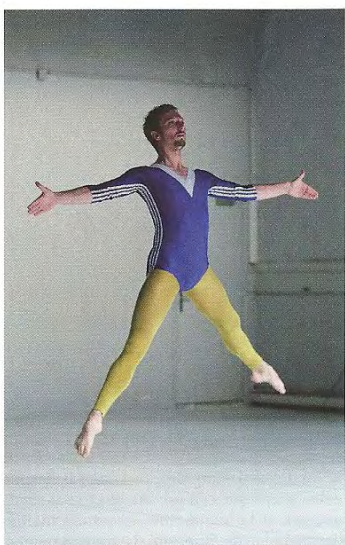
Boris Charmatz, *50 ans de danse*, Théâtre de La Ville. © Photo Sandro Zanzinger.

« Agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir »¹. On pourrait reverser la maxime nietzschéenne pour qualifier la démarche d'un très grand nombre de performances qui essaient de proposer une forme d'histoire critique. Mettant au centre de leur projet une réflexion sur les modes de production et de diffusion du savoir, sur l'enseignement (de l'art), elles tentent de proposer de nouvelles formes d'érudition et traquent les postures d'autorité liées à l'enseignement. Si ce phénomène pourrait être compris comme un « tournant éducatif » qui touche tout autant les pratiques curatoriales qu'artistiques², il doit, également, être replacé dans la longue et douloureuse application du traité de Bologne. Cette réforme européenne de l'ensemble des formations supérieures vise à une uniformisation des formations sur le modèle licence, master, doctorat, sans tenir compte des spécificités des

formations qu'elle oriente vers une soumission croissante aux exigences du marché en privatisant les enseignements et en « professionnalisant » les formations.

Parallèlement à la publication d'un ouvrage consacré à une école d'art expérimental d'inspiration jacotienne qu'il a créé en 2003³, Boris Charmatz a développé un projet qui place au centre de la performance un ouvrage critique consacré à Merce Cunningham. Le projet, proposé à la fois à des danseurs professionnels, à des étudiants et à des amateurs, utilisait les photographies de cet ouvrage comme un répertoire de postures que ces interprètes reproduisaient de façon mimétique. Passant indifféremment des photos personnelles aux photos de danse proprement dites, ces pièces faisaient de l'aléatoire le principe de composition d'une chorégraphie néo-cunninghamienne dont les danseurs devaient inventer les transitions ou les raccords leur

1. Friedrich Nietzsche, *l'ère considération Inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, 1874, trad. fr. Paris, Gallimard, 1992.
2. Init Roggoff analyse dans un article publié dans le journal #15 d'efflux, le développement des ces pratiques dont elle voit un des premiers exemples dans le forum de discussion « 100 days, 100 guests » qui se déroula durant la Documenta X, www-flux.com
3. Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art et pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.



Boris Charmatz, *Flip Book, Quartz*. © Photo Pierre Ricot.

permettant de passer à l'image suivante. Le répertoire photographique devenait, ainsi, une matrice de mouvements soumise au mode de composition développé par Cage et Cunningham.

Boris Charmatz déplace ainsi ce qui est communément conçu comme « la transmission » d'un « répertoire », sa « conservation », voire sa patrimonialisation. Le répertoire des pièces de Cunningham n'est plus l'objet d'investigation du chorégraphe, des interprètes et des spectateurs, mais il devient un « document », l'instrument d'un travail chorégraphique sur un corpus d'images liées au chorégraphe américain. Contrairement à l'interprétation d'un répertoire qui consiste, le plus souvent, en la « mémorisation » d'un monument dans le but d'en faire parler les traces en réactivant une pièce, cette démarche conçoit l'œuvre du chorégraphe comme l'espace potentiel d'une multitude de chorégraphies.

Cependant, dans *50 ans de danse*, l'utilisation d'un corpus d'images presque exclusivement constitué de photos de danse réintroduit un répertoire de postures qui se distinguent, par le style propre du chorégraphe américain et par la difficulté technique des figures réalisées par les danseurs. Marquées par une très légère pause pour se laisser identifier par les spectateurs, ces postures sont en outre séparées du principe qui permet de les composer. Ainsi, l'œuvre de Cunningham (unité que le spectacle ne cherche, d'ailleurs, jamais à déconstruire) est très classiquement divisée entre un principe de composition et un répertoire de postures acrobatiques réalisées par des danseurs virtuoses; l'unité dynamique de ces deux éléments n'est jamais envisagée.

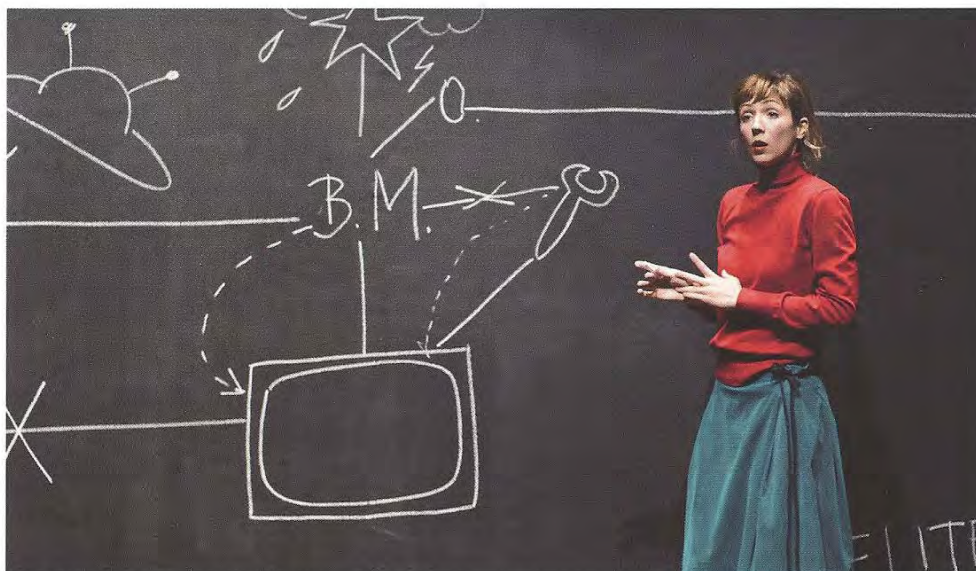
Le projet devient encore plus contestable quand il est présenté au Théâtre de la Ville dans le cadre d'un « hommage » au chorégraphe américain où il est interprété par d'anciens danseurs de Cunningham. Outre que le culte de la commémoration sous-tend une immortalité de l'œuvre qui se prête mal à sa réappropriation, l'âge avancé de certains interprètes, surdéterminait ce qu'Aloïs Riegl appelle la « valeur d'ancienneté »⁴. Le monument est alors perçu comme « le substrat inévitable [...] du cycle nécessaire de la genèse et de la disparition » qui corrompt toutes les réalisations humaines à commencer par le corps des danseurs qui symbolise le passage du temps et figure, ainsi, le monument chorégraphique comme une possible ruine. À l'inverse, l'interprétation qui en a été donnée au Quartz, dans le cadre du très riche festival Anticodes, substituait aux danseurs de Cunningham des danseurs contemporains⁵; leur interprétation de cette partition « trouée » suggère des liens possibles avec leur propre travail de chorégraphe qui était dans certains cas présenté dans le même festival. Cette modalité d'appropriation de l'œuvre déconstruisait, alors, la notion d'auteur puisque chaque photographie devenait l'ouvrage potentiel d'un mouvement propre à chaque danseur. Au-delà du projet, il semble que l'absence de critiques des contextes d'exposition fait osciller ce projet de la relecture critique d'un corpus chorégraphique à sa célébration monumentale.

4. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Vienne, 1903, trad. fr., Paris, L'Harmattan, 2003.

5. François Chaignaud, Raphaëlle De'auay, Olivia Grandville, Marlène Monteiro-Freitas, Laurent Pichaud et Pascal Quéneau. 6. Cette performance, intitulée *Signs and Wonders*, présentée dans le cadre du *Nouveau festival*, au Centre Pompidou en octobre 2009 est consultable sur dailymotion.com.



Performances



Barbara Matijevic et Giuseppe Chico, *I'm 1984*, Ménagerie de Verre. ©Photo Julien Correc.

Louise Hervé et Chloé Maillet *Le mur qui saigne*

Le 15 avril 2010
au Frac Ile-de-France Le Plateau, Paris
+ d'infos : www.iffiassociation.org

Boris Charmatz, *50 ans de danse*

Du 8 au 12 décembre
au Théâtre de la Ville, Paris

et *Flip book*

Les 12 et 13 mars 2010
au Festival Antipodes, Le Quartz, Brest
+ d'infos : www.borischarmatz.org

Barbara Matijevic et Giuseppe Chico, *I'm 1984*

Les 30 et 31 mars 2010
Au Festival Etrange Cargo, Ménagerie de Verre, Paris
+ d'infos : www.grand-ensemble.eu

De leur côté, Barbara Matijevic et Giuseppe Chico ont voulu aborder les modes d'exposition de l'histoire dans une trilogie de performances. Dans le premier volet, Barbara Matijevic, dans la posture d'une conférencière, dresse une carte mentale de ses représentations culturelles à travers le prisme de l'année 1984. Entre ego histoire, mythologie contemporaine et histoire des médias, elle multiplie, sur le tableau noir auquel elle est adossée, les lignes et les nœuds reliant, un peu trop facilement, les grands médias américains, Isaac Assimov, les symboles du communisme yougoslave et pacman. La labilité des frontières culturelles y semble déconstruire progressivement la subjectivité de la conférencière qui finit par se cliver; BM, son avatar de *Second Life* symbolise un moi aux multiples devenirs, tandis que, Barbara Matijevic, historienne des représentations mentales, incarne la possible résurgence d'une figure d'autorité qui rétablit une identité temporelle dans ce devenir proliférant. Cette performance souscrit, ainsi, au constat devenu presque topique (à la suite des travaux sur l'histoire de

Nietzsche ou de Foucault) de la permanence, derrière la narration historique, d'un possible idéalisme transcendantal qui rétablit l'ipsité contre l'éclatement du sujet. Plus problématique, en revanche, est l'adhésion à une forme « d'histoire des représentations » qui est implicitement posée comme norme du travail historique. En effet, Matijevic et Chico ont recours dans le deuxième volet de leur trilogie à une forme assez comparable d'histoire culturelle; ils épousent, ainsi, le glissement de l'historiographie de l'économique et du social vers le culturel, dont l'idéologie aurait pu être interrogée.

C'est avec plus de perfidie que Chloé Maillet et Louise Hervé explorent l'univers conceptuel de l'exposition *Prisonniers du soleil* proposé par Guillaume Désanges au Plateau. Le curateur cherche dans cette exposition (mais, aussi, à travers des performances et des publications) des formes d'histoires alternatives au modernisme en réhabilitant des thèmes tels que la ruine, le gothique, ou une mystique des formes géométriques. En favorisant l'étude de parallèles

typologiques, il bâtit de hâtives et (parfois) excitantes généalogies qui oscillent entre rigueur et mystification. Par exemple, dans une conférence-performance, il n'hésite pas à comparer l'apparition récurrente de certains motifs chez les artistes minimalistes au culte pythagoricien des nombres⁶. Cependant, dans le projet curatorial du Plateau, pensé sous le paradigme de l'*Érudition concrète*, il suppose une abstraction propre à la connaissance théorique que seul l'espace d'exposition pourrait actualiser. Au lieu de penser le musée comme un véritable lieu de production du savoir qui devrait agencer spécifiquement ses contenus, il lui fait jouer un rôle de médiation qui transforme les connaissances qu'il cherche à développer en des discours de vérité. L'histoire émancipée qu'il prône en est ainsi réduite à légitimer des partis pris curatoriaux.

Hervé et Maïllet se saisissent dans *Le mur qui saigne* de ce paradoxe en jouant du goût pour l'ornemental que l'exposition ne cesse de déployer. Elles dressent une généalogie imaginaire qui lie un épisode des mémoires du grand fondateur de la renaissance Benedetto Cellini, les motifs du papier peint de la maison d'Amityville⁷ et Horace Walpole qui lance la vogue pour le néogothique. Tandis qu'elles s'amuse à caricaturer la forme un peu empesée du cours magistral dans son goût pour une érudition absconse et ses dérives égocentriques, elles raillent l'autorité symbolique et la caution morale que devait leur donner un historien spécialiste de l'ornementation, auquel elles font effectuer quelques tâches accessoires à l'aide d'un énorme couteau.

Cependant, l'enjeu de la présence du discours historique dans ce cadre n'en est pas moins saisi avec une particulière acuité. Le couteau que l'universitaire manipule jure avec les accessoires extrêmement référencés (diapositives, rétroprojecteur, gravure) qu'utilisent les performeuses. Cet outil devient vite le symbole d'une discontinuité qui figure tout autant une certaine forme de recherche historique⁸ que le type d'énonciation de la conférence-performance. Fortement décoré, il la représente comme l'ornement en perpétuel décalage d'une exposition dont elle met à jour le fonctionnement. Le paradigme ornemental permet, en effet, de ressaisir les formes conventionnelles prisées par un certain nombre de performances dans des espaces consacrés aux arts visuels. Supplément d'âme pour animer une exposition ou simple médiation, elles se doivent de créer l'événement tout en étant purement



Louise Hervé et Chloé Maïllet, *Le mur qui saigne*, Frac Ile-de-France. © Photo Martin Angyroglo.

accessoires. Hervé et Maïllet s'attachent, alors, à ce qui dans cette exposition relève aussi de la médiation ornementale. Glissant des codes du cours d'histoire de l'art vers ceux de la visite d'exposition, elles mettent en scène l'introduction dans la galerie du discours historique faisant lire à l'historien un texte de Walpole. Néanmoins, finissant par l'interrompre, elles avortent, du même coup, la péroration de leur propre exercice rhétorique. Au risque d'une véritable impertinence, elles inventent, ainsi, une archéologie circonstanciée des contextes d'énonciation.

Lou Forster

7. Qui sert de théâtre à toute une série de films d'horreur américains.
8. « En somme l'histoire de la pensée, des connaissances, de la philosophie de la littérature semble multiplier les rustures et chercher tous les hérissements de la discontinuité, alors que l'histoire proprement dite, l'histoire tout court, semble effacer, au profit des structures sans labilité, l'irruption des événements ». Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969, 7^e édition Paris, Gallimard, 2008.



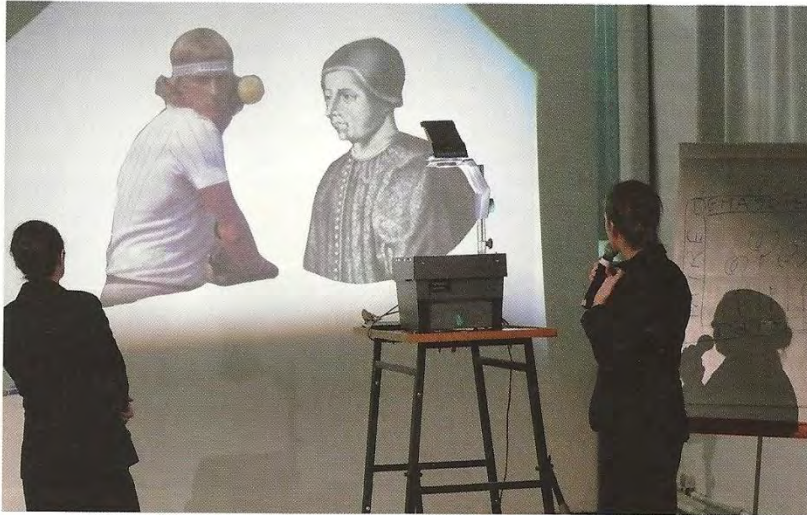
La performance comme espace d'énonciation

Julie Pellegrin

Après avoir marqué les avant-gardes historiques, voilà un demi-siècle que la relation des arts plastiques avec le théâtre n'a cessé d'alterner entre fascination et rejet. Dans les années 1960 et 1970, une partie de la performance – du happening au body art – se construit contre cet Autre absolu. Pour Chris Burden, « *le mauvais art ressemble à du théâtre* », tandis qu'Allan Kaprow propose de « *venir au théâtre pour mieux en sortir* » en préconisant un (non-)art de la performance libéré de tout effet scénique. Ils reprochent au théâtre la nature artificielle de son dispositif, préférant célébrer l'immédiateté des corps en action.

Jugeant peut-être que cette opposition repose sur une conception trop restrictive du théâtre, tout un courant de la performance actuelle semble renouer avec une certaine théâtralité, caractérisée par une prééminence de la parole. Si les formes orales ont accompagné l'histoire de la dématérialisation de l'art, de plus en plus d'artistes font de l'énonciation un enjeu majeur de leur travail (1), à travers des lectures, visites guidées, conférences et autres « savoureuses surprises »... Les artistes prennent la parole : comme un acte politique d'abord, se réappropriant les formes du discours qui relèvent habituellement de la compétence d'experts en tous genres. Mais comment qualifier ces performances parlées ? Quelles postures supposent-elles ? Quelles mises en scène du langage ? Sont-elles susceptibles de redéfinir un rapport au public et à la théâtralité ? Digressions avec Julien Bismuth, Jean-Marc Chapoulie, Chloé Maillet et Louise Hervé, Charlie Jeffery et Loreto Martínez Troncoso.

(1) Et, dans certains cas, une nouvelle manière de concevoir les expositions – notamment *A Spoken Word Exhibition* de Mathieu Copeland, *Vox Artisti* de Guillaume Désanges, les propositions de Tino Sehgal ou Roman Ondák, ou encore les récentes rétrospectives de Gianni Motti au Migros Museum, de Rirkrit Tiravanija au musée d'art moderne de la Ville de Paris, de Claude Closky au MAC/VAL...



Chloé Maillot et Louise Hervé
We do not live on the outside of the globe (past and future reconstruction)
 Galerie Croy-Nielsen (Berlin), janvier
 2010. Court. galerie Marcelle Alix, Paris
 Ph. Isabelle Alfonsi

Chloé Maillot et Louise Hervé parlent depuis toujours. À partir d'anecdotes historiques, de références cinématographiques, de souvenirs personnels, elles formulent des hypothèses fondées sur une logique de coïncidences. Elles empruntent le cadre formel de la conférence « avec tout l'effet de réel que cela implique » : rhétorique, gestuelle, tailleurs, jupes et paperboard. Parallèlement, elles réalisent des longs-métrages d'anticipation et de reconstitution historique. À leur sortie, ceux-ci deviennent prétextes à de nouvelles performances didactiques centrées sur les à-côtés de la projection, où s'invitent figurants, musiciens et danseurs de claquettes.

Chloé Maillot & Louise Hervé

La glose est l'une de nos activités de prédilection. Dans le cas de 1984-1985 (2), il s'agissait de commentaires surajoutés à la projection d'une bande-annonce d'une minute et demie. Chaque fois qu'une remarque nous semblait importante sur les images en train de défiler, nous interromptions la projection et la relançons au début, rendant l'objet de la performance, la bande-annonce, finalement invisible pendant vingt-cinq minutes.

Jean-Marc Chapoulie parle depuis la naissance de l'*Alchimicinéma*. À la fin des années 1990, il conçoit ces séances hybrides à mi-chemin entre conférence et performance, projection et dispositif scénique. Il y présente une histoire parallèle du cinéma, de ses dispositifs de fabrication et de monstration, mêlant films de touristes, documentaires animaliers, films scientifiques, pornographiques ou éducatifs. Il endosse le rôle du projectionniste et se place devant l'écran avec ses machines pour diffuser, monter et commenter dans le même temps.

« Ça fait plus de sept ans que je parle, et presque six que je parle devant un public. » En 2007, c'est ainsi que Loreto Martínez Troncoso introduisait sa performance d'inauguration du Bétonsalon. L'artiste reprend régulièrement ce décompte, comme si ses prises de parole ne constituaient qu'un seul et même texte. Après une série de vidéos, *les Communiqués*, dans lesquelles elle s'adressait à la caméra, elle transfère le face-à-face dans une situation publique. Debout, immobile, accrochée à son micro, elle prend son temps et déroule ses longues litanies dans un français approximatif. Elle se présente puis expose les conditions d'énonciation et de réception, en convoquant quelques figures tutélaires et suicides exemplaires.

Loreto Martínez Troncoso

Mon passage à l'adresse publique a à voir avec Michel Schweizer. Dans son spectacle Kings, il y avait Patrick Robine, un imitateur de végétaux. Il ne pouvait finalement pas y aller, il m'a donc proposé de venir à sa place. Il était le « bonus » du spectacle, et je suis devenue le bonus à mon tour. Après, il a voulu continuer à travailler avec moi, même quand Patrick était là, donc je lui ai proposé d'arriver au moment des saluts, mais de rester en fond de scène. D'attendre la fin des applaudissements et même que quelques personnes sortent de la salle. C'est alors que je me mettais à parler. Dans Ouest-France, un journaliste avait écrit quelque chose comme : « À la fin du spectacle, il y a une femme triste et banale qui a fait son numéro, c'est-à-dire : rien. »

(2) Projection commentée de la bande-annonce de *Ce que nous savons...*, MAC, stand Nêmo, 2007.

Julien Bismuth commence à parler alors qu'il est encore étudiant en art à l'UCLA. Sous l'impulsion de certains de ses professeurs et condisciples (Paul McCarthy, Richard Jackson, Jason Rhoades) qui l'incitent à faire plus de performances, mais aussi sous l'effet d'une tendance naturelle à accompagner ses dessins et sculptures d'« explications touffues », il écrit des textes qu'il publie et fait appel à des interprètes professionnels – comédiens, mimes ou ventriloques – pour multiplier les manières de leur donner corps. La plupart de ses pièces sont ainsi conçues comme des mises en scène d'éléments linguistiques ou plastiques traversées par une narration.

Charlie Jeffery parle depuis un ou deux ans. Si les jeux de langage ont toujours été présents dans ses sculptures et ses dessins, ses performances sont restées longtemps concentrées sur des actions corporelles. C'est avec Mud Office, une société fictive créée avec Dan Robinson, que le texte devient une base de travail. Celui-ci est notamment mis en scène avec *Mud Orchestra*, qu'il définit comme un mélange entre séminaire d'entreprise et assemblée charismatique. Entouré de musiciens, Jeffery officie en maître de cérémonie, déclamant sur tous les tons le manifeste de l'organisation, ses slogans, la description de ses différents services... La parole s'étend dès lors au reste de sa pratique de performeur, sous forme de protocoles d'improvisation et d'énumérations de phrases brèves et énigmatiques.

Tous ces discours bricolés à partir de fragments hétérogènes font la part belle aux interruptions, aux hésitations, aux déviations. Il existe un réel plaisir de l'oralité qui rappelle une tradition de la poésie sonore ; mais la dimension narrative est ici prépondérante. De la fiction autobiographique de Loreto Martínez Troncoso aux micro-récits de Charlie Jeffery, des anecdotes de Chloé Maillet et Louise Hervé aux histoires du cinéma de Jean-Marc Chapoulie, on nous *raconte* quelque chose. Pourtant, l'instance énonciatrice pose problème. Contrairement à toute une génération de performeurs pour lesquels la présence de l'artiste était indispensable, la réalisation peut être déléguée à des interprètes. Et lorsque l'artiste se met lui-même en scène, c'est là encore pour jouer un rôle. Les figures du discours se déclinent, se recoupent parfois : le bonimenteur, l'hypnotiseur, les conférencières, le prédicateur, la rock star, la « fille simple et banale »... et les registres varient en permanence, de l'ironie à la célébration enthousiaste, de l'inquiétude à la colère. Pour *I Am Sorry*, l'actrice de Julien Bismuth répète la même phrase de 240 manières différentes.



Julien Bismuth (avec Jean-Pascal Flavien)
Plouf! Rio de Janeiro, 2006 Ph. Helmut Battista

Charlie Jeffery

Je ne crois pas en la parole directe de l'artiste, dans le message transparent... mes matériaux sont opaques et brouillent la lecture, on ne sait pas si c'est l'artiste qui parle, si c'est une citation à méditer, un titre de chanson... Donc voilà, ce n'est pas moi qui dis tout ça.

La mise en scène minimale, souvent matérialisée par un simple vis-à-vis avec le public, renvoie bien sûr à une histoire de la performance. Mais l'authenticité et la réalité concrète du *ici et maintenant* se confrontent à un certain nombre d'artifices : costumes, accessoires, acteurs, musiciens... Plus théâtrales mais moins spectaculaires que beaucoup d'actions des années 1970, ces propositions assument un amateurisme, une absence d'événements et un goût pour le burlesque ou l'absurde qui viennent désamorcer toute dimension dramatique. L'usage des conventions théâtrales répond autant à un jeu qu'à une nécessité critique visant à démonter certaines croyances (la performance comme instant-vérité).



Charlie Jeffery *Preformed*
Centre d'art de la Ferme du
Buisson, Marne-la-Vallée,
2009 Ph. Aurélien Mole

Autre paradoxe : ces pratiques reposent sur l'interprétation d'un texte préexistant (monologue, script, partition) qui structure mais n'interdit pas une ouverture au hasard. Tandis que Chloé Maillet et Louise Hervé confessent leur fantasme du dérapage, Jean-Marc Chapoulie cherche à découvrir des choses insoupçonnées. Pour activer cette part d'imprévisible, les artistes se réservent une marge d'improvisation et organisent les conditions de la prise de risque à l'aide d'éléments incontrôlables (une poule pour Jean-Marc Chapoulie, un bateau à la dérive pour Julien Bismuth). Même quand le texte est écrit en suivant une structure dramaturgique précise, il est conçu comme un processus ouvert. Pour Julien Bismuth, le travail de répétition avec les acteurs est ce qui va permettre d'interagir d'autant plus efficacement avec les événements aléatoires.

On assiste alors à une mise au jour des conditions de la représentation en même temps qu'elle a lieu. Les artistes soulignent leur tentation didactique par le choix de termes éloquentes : communiqués, séminaires, conférences de vulgarisation... Avec cette passion de l'exposé ou du commentaire, qui leur permet de faire état du contexte, du rapport au spectateur, des modalités d'apparition du spectacle, ils placent le processus au cœur de l'acte artistique.

Julien Bismuth

On a tendance à penser que le théâtre est factice alors que les performances sont plus réelles. La théâtralité, selon le philosophe Samuel Weber, est avant tout un clivage : entre le réel de ce qui se passe sur scène et la fiction qui entoure les actions / paroles des acteurs ; entre une chose écrite / répétée et une chose jouée qui varie chaque fois. Ce clivage, on le retrouve dans la vie, on le retrouve même dans les performances les plus crues, on le retrouve d'une manière structurelle et structurante dans la pensée (l'inconscient freudien est une conception très théâtrale de la pensée) ou dans le langage (le langage qui nous parle tout autant qu'on le parle)... Ce qui m'intéresse dans le fait d'aller vers le théâtre, c'est de m'éloigner de ce romantisme de l'immédiat, de la présence, pour aller vers des événements dont l'expérience est scindée par la fiction, diluée par la répétition, et qui me semblent, de ce fait, beaucoup plus proches de la vie.

Jean-Marc Chapoulie

Je m'intéresse avant toute chose aux conditions d'émergence d'une représentation. En mettant le projectionniste devant l'écran, le spectateur voit l'image et le processus qui lui permet de voir cette image. Dans un même regard.

L'invisible est rendu visible. Chloé Maillat et Louise Hervé invitent des figurants à illustrer les *making of* de leurs films ou la composition d'une image à décrire (« *Au premier plan une dame est assise sur une chaise. Madame ? Cela vous dérangerait-il de vous placer sur cette chaise ?* » [3]). Le sous-texte est présent sur scène : les acteurs de Julien Bismuth lisent le manuscrit qu'ils tiennent entre leurs mains, le bureau de l'ordinateur de Jean-Marc Chapoulie est projeté à l'écran, Charlie Jeffery récite des phrases inscrites sur des bouts de papier qu'il laisse tomber au sol, les abandonnant à la curiosité des spectateurs. Alain Badiou voit dans cette révision de la place des instructions la marque du passage d'un théâtre de la représentation à un théâtre des opérations (4). Pour autant, il n'y a pas nécessairement substitution de l'un à l'autre. La construction de l'illusion cohabite sans heurt avec sa déconstruction. Les discours opacifient autant qu'ils dévoilent : la promesse d'interprétation laisse place à un goût immodéré pour la surinterprétation, et rejoint la marge d'inexpliqué propre à l'art du récit. Lorsque Jean-Marc Chapoulie hypnotise son ordinateur pour en faire surgir des films enfouis, la fonction performative du langage sert à établir une équivalence entre (dé)monstration, production (d'un film) et construction d'un mystère.

Les modalités de l'adresse restent, elles aussi, éminemment ambiguës. Entre désir de communication et malentendus, entre complicité et agressivité, elles obligent le spectateur à se repositionner en permanence. Ici, le langage n'a pas seulement un rôle de représentation du monde, il est une forme d'action sur l'interlocuteur puisque'il fait de celui-ci un sujet. L'adresse directe (« tu », « vous ») fait tomber le quatrième mur qui sépare la scène du public au théâtre. Mais attention, il n'est jamais question de participation, plutôt d'un jeu entre personnes non dupes, où les attentes du public jouent un rôle déterminant.

La recherche d'un phénomène d'empathie passe par la parole projetée vers la salle, mais aussi par le récit lui-même comme partage d'expériences. En l'absence de sé-

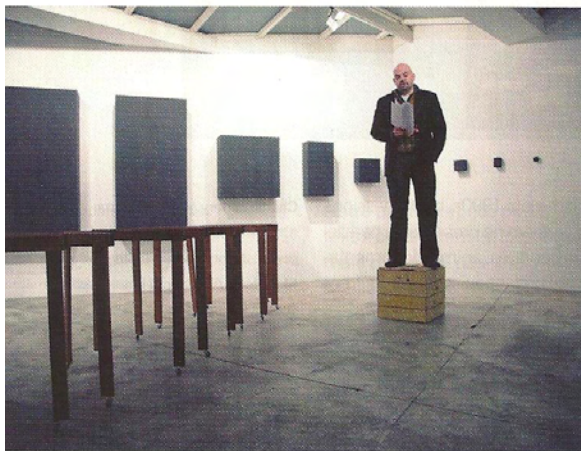
paration scène / salle, il arrive que les spectateurs fassent corps autour du performeur comme autour d'un conteur dans une veillée. En cela, ces performances réhabilitent une forme archaïque de l'être ensemble, compatible avec l'idée de représentation. Elles ouvrent un espace commun tout en posant les conditions d'émancipation de l'auditoire.

Loreto Martínez Troncoso

Jusqu'au moment où tu es là, ça n'existe pas. Ça ne prend forme que lorsque tu es dans un espace avec des gens qui écoutent, qui soufflent, qui s'ennuient, qui... Je suis toujours surprise de voir où ils t'amènent, à quel état et quelle énergie. Je pense à des silences qui peuvent durer très longtemps et ils ne te lâchent pas... C'est ça qui donne forme à ce que tu es en train de proposer.

Jean-Marc Chapoulie

Alchimicinéma est l'installation d'une scène comme un chez-soi. Ce coin domestique et parfois familial a toujours été mon référent puisque'il s'agit pour moi de montrer des images dans différents lieux comme si j'étais chez moi, en mettant le spectateur dans les conditions d'une projection entre amis.



Julien Bismuth
Les Continents incontinents (le Monologue d'Arnaud) Paris, mars 2009. "Incontinent Continents" Court. gal. Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris

(3) Chloé Maillat & Louise Hervé, *Making of an Important Project*, Lindre-Basse, centre d'art la Synagogue de Dalme, 2008.

(4) Entretien avec Elie During, in cat. de l'exposition *A Theatre without Theatre*, MACSA, Barcelone, 2007.

Ces pratiques se fondent ainsi sur une série de paradoxes qu'elles refusent de trancher. Renonçant au terrain stable des discours statiques, elles privilégient l'entre-deux, les tensions contradictoires qui fragilisent la perception. Pour Michael Fried : « *Les expressions artistiques dégénèrent à mesure qu'elles deviennent théâtre* » (5), la théâtralité étant ce qui se situe entre les formes d'art, et entre l'objet et le spectateur. Dans ces performances, les démarcations qui définissent les limites de l'art et les rôles de chacun deviennent en effet un terrain de jeu où la prolifération du langage assume une fonction proprement transgressive : elle est ce qui permet de glisser d'un territoire à l'autre.

Charlie Jeffery

J'essaie de passer d'un registre à l'autre, pour que le public ne puisse jamais s'installer dans une certitude en identifiant le genre de spectacle qu'il est en train de voir ; le message se brouille et certains passages du texte surgissent, qui vous font douter de ce qui vient de se passer.



Chloé Maillat et Louise Hervé. *L'I.I.I.I. présente la première projection de Un projet important (avec les commentaires audio)*. Performance, installation et projection, La Box, Bourges, 2008. *Presentation by I.I.I.I. of the first projection of "An Important Project"* Ph. Jenny Mary

(5) « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967.

(6) Julien Bismuth, *Écart/Retard*, Ferme du Buisson, novembre 2009.

Julie Pellegrin est commissaire d'exposition et directrice du centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson.

La performance s'apparente à une méthode utilisée pour maintenir cette indétermination essentielle. Ce qui intéresse les artistes dans leur convocation de la théâtralité, c'est moins l'affirmation d'une présence scénique (mise en avant dans l'analyse de Fried) que la multiplication des opérations de décadres et des potentialités de jeu. Le système théâtral serait le mode conditionnel du verbe par lequel s'exprimeraient possibilités, suppositions, désirs, hypothèses... « *Ceci entraînerait cela. La lumière se serait faite sur cette table. Le silence se serait plus ou moins installé dans la salle, dans cette salle, et j'aurais déjà commencé à parler, de vous parler (6).* »



madame

À lire aussi :

En privé avec Lady Gaga

Des millions d'albums vendus, un sens aigu du marketing, une excentricité démesurée, des récompenses à gogo... Miss Gaga s'impose à 23 ans comme l'icône...

Entretien avec Cécile David-Weill

Les Prétendants, son dernier roman, fait grand bruit dans la haute société. Fille d'un célèbre banquier, Cécile David-Weill se sert de cette joyeuse c...

Rankin, bad boy photographe

Ses portraits intimistes, parfois très crus, et son approche joyeusement érotique du corps féminin l'ont sacré photographe des stars et nouvelle star ...

Les héroïnes de "Madame Figaro"

La troisième édition du prix littéraire de Madame Figaro, en partenariat avec S.T. Dupont, a récompensé le roman d'Hédi Kammour, *Savoir-Vivre*, le docu...

LOUISE HERVÉ ET CHLOÉ MAILLET : MESDÉMOISELLES LES CONFÉRENCIÈRES

(6/7)

Parcours. Nées en 1981. Vivent et travaillent à Paris. L'une est diplômée de l'École nationale supérieure des arts de Paris-Cergy, l'autre doctorante en histoire du Moyen Âge à l'École des hautes études en sciences sociales. En 2001, elles créent l'association International Institute for Important Items, une plate-forme administrative de fiction, et développent leur travail. La galerie Marcelle Alix les représente.

Pratique. « À la fois des films, des installations et des performances que nous baptisons "conférences". Nous convoquons l'archéologie, l'histoire, le cinéma, la science-fiction... dans nos projets de recherche. »

Pièces exposées. « L'Homme le plus fort du monde », une installation en deux volets. Des extraits de péplums (diffusés soit par une lanterne magique, soit par un rétroprojecteur) mettent en scène d'un côté Hercule, de l'autre Maciste. À travers ces dispositifs, le spectateur est invité à faire le lien avec le bâtiment construit en 1937.

Être artiste en temps de crise. « On n'a connu que ça ! On n'a pas grandi dans un contexte de plein emploi... Cela se traduit par une manière d'inscrire nos projets, d'alterner le long terme (les films) et des choses plus contextuelles (les performances). »

Génération 2010. « Il y a un renouvellement de la performance. De nombreux jeunes artistes la pratiquent en dehors du marché de l'art. C'est une forme légère qui peut remuer beaucoup de choses dans cet ici et maintenant avec le public. »

L'avis des commissaires

Elles racontent des histoires où elles mêlent tous les domaines de la connaissance. Leurs performances sont un peu absurdes. Il y a une dimension ironique et une part de désenchantement.



[Page précédente](#)

[Page suivante](#)



CALENDRIER
2010

Le Journal des Arts

L'ACTUALITÉ DE L'ART ET DE SON MARCHÉ À TRAVERS LE MONDE

UN VENDREDI SUR DEUX | Numéro 316 | Du 8 au 21 janvier 2010

FRANCE 5,90 € | BELGIQUE 6,50 € | SUISSE 12 CHF

L'opération d'échange entre galeries berlinoises et parisiennes persiste et signe après le succès de la première édition

BERLIN-PARIS 2010, du 15 au 23 janvier à Berlin, du 29 janvier au 6 février à Paris, programme complet sur : www.berlin-paris.fr

BERLIN ■ Même dans ses rêves les plus fous, l'ambassade de France à Berlin n'aurait pu imaginer que la première édition de l'opération « Berlin-Paris », organisée en 2009, jouirait d'une si bonne presse outre-Rhin. Surtout après le fiasco de l'événement commandé « Art France Berlin », mené trois ans plus tôt sous la houlette de CulturesFrance. Grâce à la confiance des professionnels locaux, le projet d'échanges entre vingt-sept galeries berlinoises et parisiennes est renouvelé du 15 au 23 janvier à Berlin, puis du 29 janvier au 6 février dans notre capitale. « Il est clair que le travail de l'ambassade a porté ses fruits », confie Florent Tosin, de la galerie Cardier Gehauer (Berlin), associée cette année aux Parisiens Natale Scroussi et Michel Bein. « La première année, les Allemands regardaient les choses d'un œil sceptique et curieux. Cette année, ils sont tous intéressés. J'étais le premier surpris par le fait qu'un projet dirigé par l'ambassade suscite autant d'intérêt. Pour une fois, ils ont donné une entière liberté aux galeristes. La main



Louise Hervé et Chloé Maillet, *Un projet important*, 2009, film Super-16 et HD-cam, 38 min. Courtesy Marcelle Alix, Paris.

du gouvernement français s'est faite très discrète. » Le projet prend une autre ampleur cette année avec la participation de quelques poids lourds berlinois comme Konrad Fischer, neugerriemtschneider et Neu, et de nouvelles recrues parisiennes tel Emmanuel Perrotin.

Être vu

Entre Konrad Fischer et Nelson Freeman (Paris), les affinités sont évidentes puisque ces deux enseignants se partagent les artistes Helmut Dorner, Harald Klingelhöller et Thomas Schütte. « Nous n'avons rien fait à Paris depuis un bon bout de temps, admet Daniel Marzona, directeur de Konrad Fischer. Mais

la ville reste une place de marché importante. » Dans un dialogue avec Kamel Memour (Paris), neugerriemtschneider reçoit Camille Henrot et Yona Friedman, avant de mander à Paris une exposition monographique de Simon Starling. Pour les toutes jeunes pousses, comme Gaudel de Stampa (Paris), associée à Kamm (Berlin), ou Marcelle Alix (Paris), ici en duo avec Croy Nielsen (Berlin), l'objectif se mesure en termes de visibilité. « Je ne m'attendais pas forcément à rencontrer des collectionneurs, mais [j'espère] mieux faire connaître la galerie auprès des confrères et artistes berlinois. Le premier défi, c'est que les gens nous voient »,

explique Isabelle Alfonsi, codirectrice de Marcelle Alix. L'intérêt de Berlin-Paris n'est pas tant d'activer des réseaux existants que d'injecter du sang neuf par le biais d'associations inédites, comme celle de Nathalie Ohadia (Paris) et d'Esther Schipper (Berlin). « Nathalie et moi nous nous apportons des choses l'une à l'autre, ce qui ne serait pas possible si on regardait toujours dans la même direction. Il faut ouvrir d'autres perspectives, aujourd'hui encore plus qu'avant », observe Esther Schipper. Celle-ci accueillera des œuvres de Martin Barré et Jorge Queiroz avant de mander à Paris Matti Braun, Nathan Carter et Gabriel Kuri. L'an dernier, la galerie d'art contemporain Mehdi Chouakri (Berlin) [lire p. 24] avait créé la surprise en formant une paire avec son confrère de l'art moderne, la Galerie 1900-2000 (Paris). Le nouveau cru scelle la rencontre non moins étonnante entre une toute jeune galerie, Sommer & Kohl (Berlin), et la doyenne de

la profession, Denise René (Paris). « J'ai tout de suite été partant. Le choix de Sommer & Kohl, qui est de montrer chez nous Knut Heinrich Henrichsen, nous intéresse car il y a des références à l'art construit », indique Franck Marlot, le directeur de la galerie Denise René, qui présentera à Berlin un florilège autour de la lumière et du noir et blanc. Philippe Jousse (Paris) et Johann König (Berlin) forment aussi un tandem intrigant, le premier envoyant des pièces de Mathieu Matégot avant d'héberger une exposition de jeunes Berlinois parmi lesquels Jordan Wolfson. Ce type d'opération légère, financée à hauteur de 35 000 euros par l'ambassade de France, a toutes les chances de séduire à une époque où les gens réfléchissent à deux fois avant de signer pour une foire. « L'intérêt pour les galeries est qu'elles ne payent pas de frais d'inscription ou de dossier, et les espaces sont mis à disposition gratuite des partenaires sur la base de la réciprocité », souligne Cédric Aurelle, directeur du Bureau des arts plastiques à Berlin. La crise pousse les gens à être inventifs et ce projet s'inscrit dans cette ligne expérimentale, à tous les niveaux, notamment dans cet esprit de partenariat entre une institution comme la nôtre et le secteur privé. »

BERLIN-PARIS 2010

- Responsable du projet : Cédric Aurelle, directeur du Bureau des arts plastiques à Berlin
- Nombre de participants : 27 galeries dont 14 parisiennes

R. A.



INCLUDING
WHAT'S ON



INTERNATIONAL EDITION

ISSN 0960-6556



THE ART NEWSPAPER

Paris's latest gallery quartier

PARIS. It was a daring move for Jocelyn Wolff to open his gallery in Belleville in north-eastern Paris six years ago. Only the regionally-funded exhibition space Le Plateau and design-focused Galerie Italienne were nearby. Now, the multi-ethnic, working-class area has



Aurélien Métois, courtesy Marcelle Alix, Paris

Artists Louise Hervé, Chloé Maillet and Charlotte Moth, represented by Galerie Marcelle Alix in Belleville

become Paris's fourth contemporary art neighbourhood, following Saint-Germain-des-Prés, the Marais-Beaubourg and Rue Louis Weiss, with eight new galleries, including three in the past few months.

"It gives you more freedom to do more radical, difficult exhibitions when you have fewer overheads," said Wolff, who pays €1,000 a month for 100 sq. m. "It took at least a year to meet collectors but those curious to discover new things came

to the area quite quickly." It helps that the Marais is only four metro stations away.

Galerie Crèvecoeur's Axel Dibie likens the area to London's Bethnal Green, while Daniel Balice of Balice Hertling compares it to New York's Lower East Side. Isabelle Alfonsi of Marcelle Alix adds: "It's more affordable than the Marais and it's easier to have visibility when you're the sixth gallery [rather] than the forty-fifth."

Anna Sansom



know everything

ARTFORUM

Belleville Rendezvous

PARIS 09.11.09



Left: Artist Boris Mikhailov and dealer Suzanne Tarasiève. Right: Artist Jessica Warboys and dealer Denis Gaudel. (All photos: Lillian Davies)

TAKING LINE 2 of the Paris metro east to Belleville Wednesday afternoon, I started my tour of the galleries in the popular nineteenth and twentieth arrondissements with a visit to Suzanne Tarasiève's Loft 19. Tarasiève chose to open her second space in Belleville "because the area is so international." "A living space," as she describes it, Loft 19 consists of a gallery, a library, two artists' residences, and Tarasiève's own apartment. Ukrainian artist Boris Mikhailov was lounging on one of the sofas, discussing his series "Yesterday's Sandwich": layered photographs of street scenes, nudes, and everyday objects. Mikhailov was excited to show the project in Paris, "the center of sex and revolution," as he put it. "In the Ukraine we don't show naked people," the artist lamented.

En route to the up-and-coming gallery Gaudel de Stampa, I stopped by castillo/corrales, where Benjamin Thorel, who runs castillo's Section 7 Books, proudly showed off a few new titles: artist Lili Reynaud-Dewar's magazine *Petunia* and Paraguay Press's newest publication, *The Interview*. At Gaudel de Stampa, Welsh artist Jessica Warboys presented her own zine, *Palme*, which she'd put together with French artist Clément Rodzielski. Director Denis Gaudel explained that he sees a great cosmopolitan crowd come through his space, but still "not a lot of Paris's boulevard Saint-Germain. The reputation of Belleville is a little *sulfureuse*."



Left: castillo/corrales's François Piron and Benjamin Thorel. Right: Dealer Claudia Cargnel and artist Gardar Eide Einarsson.

Walking toward Bugada & Cargnel, née Cosmic Galerie, I noted all the shops setting tables of dates, sodas, and pastries out on the sidewalk. Gaudel had reminded me that we are currently in the middle of Ramadan, so the already busy September streets of Belleville would become even livelier as the evening progressed. New York-based artist Gardar Eide Einarsson was opening his first solo show at the gallery, which was the second commercial space to open in Belleville, after Jocelyn Wolff. Having moved from the Marais, Cargnel explained that she prefers the new area because "here the crowd is preselected—you don't have the tourists knocking on your door."

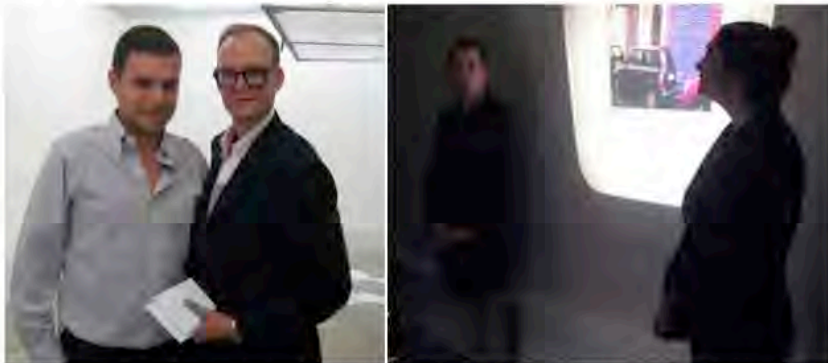
A few blocks south, at his gallery, Wolff (opening an elegant show by Guillaume Leblon) said that "the range of generations is one of the most remarkable aspects of the openings in Belleville tonight. There are young people as well as extremely skilled collectors." After pausing for a quick chat with one of said patrons, Wolff explained that "for a while French people overestimated their position, then they started undervaluing their production. Now there's a maturity, a balance between the Napoleon syndrome and the overnegativity."



Left: Café au lit's Andrea Weisbrod and Jens Emil Sennewald. Right: Dealer Jocelyn Wolff and artist Guillaume Leblon.

Although it doesn't officially open until October, Isabelle Alfonsi and Cécilia Becanovic's new gallery, Marcelle Alix (just around the corner from Jocelyn Wolff), hosted a performance that evening by artists Louise Hervé and Chloé Maillet. Beginning at Square Ménilmontant, Hervé and Maillet led their audience into the empty gallery, a former Indian restaurant, and proceeded to link architectural aspects of the space with scenes from horror films. With brilliant deadpan delivery, Hervé and Maillet, dressed in black skirt-suits, gave a lecture-performance, complete with comparative transparencies on an overhead projector, cloaking the gallery's street-level exhibition space and basement with images from *Evil Dead* and *Drag Me to Hell*.

Inaugurating Balice Hertling's beautiful new space, Oscar Tuazon's sculptural installation and a performance by poet Ariana Reines also drew in the crowds. Tuazon had admired Reines's work for a long time, and although Reines had "never seen Oscar's work in person, just Googled it," she agreed to a collaboration. Reading texts written no more than ten days before her performance, at one point Reines had her French audience chanting, "I want the gold. Shimmer, shimmer." Later Reines admitted that she "was just as embarrassed as they were, so no one was exploited."



Left: Dealers Daniele Balice and Alexander Hertling. Right: Louise Hervé and Chloé Maillet's performance at Marcelle Alix.

Einarsson and Tuazon are old friends from their days in the Whitney Independent Study Program (Einarsson is also godfather to Tuazon's baby girl), so Balice Hertling and Bugada & Cargnel joined forces for a dinner at the Pavillon Puebla inside Parc des Buttes Chaumont. Nestled in the dramatically landscaped park, a project of Napoleon III, the galleries and their guests filled more than half a dozen banquet tables in the main dining room, where everyone enjoyed an Italian meal served family-style. Red wine flowed, and the pianist, variously working a synthesizer and a baby grand, rolled out ballads by Lucio Battisti and Charles Aznavour.

Dessert (tiramisu) wrapped up a little after 1 AM, and revelers began making their way to Chez Moune, a former lesbian club in the ninth arrondissement that's recently been taken over by notorious entrepreneur André Saraiva (of Le Baron, Paris Paris, and Hotel Amour fame). There, the new magazine *Paris, LA* and designers Yazbukey hosted a lively afterparty for Tuazon and Einarsson. Phones buzzed with frantic texts from those wrapping up an evening of openings in upscale Saint-Germain, asking if there was any room on the guest list. On Wednesday night at least, Belleville was the city's *coup de coeur*.

— Lillian Davies



Left: Artists Ariana Reines and Oscar Tuazon. Right: La Galerie Noisy-le-Sec Director Marianne Lanavere and artist Samuel Richardot.

[SHARE THIS](#) [PERMALINK](#) [TALKBACK \(0 MESSAGES\)](#)