

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**



Jean-Charles de Quillacq

Press

Marcelle Alix

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

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



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, UN CORPS MULTIPLE

À la galerie Marcelle Alix, à Paris, l'artiste français questionne et se réapproprie son corps par des moulages fragmentés et par la performance.

PARIS. L'exposition de Jean-Charles de Quillacq s'ouvre sur une empreinte de son corps. Sa présence sculpturale révèle aussi une attente. Ce moulage fonctionne en effet comme un réceptacle, celui d'un corps retrouvé, épousé à nouveau le temps d'une performance réalisée à l'impromptu à la galerie, déjouant la logique événementielle au profit d'une rencontre fortuite. La rigidité de cette structure en résine époxy lui permet de tenir 40 à 50 minutes à l'horizontale, entre deux chaises dont les pieds sont régulièrement enduits de shampoing parfum yaourt – substance spermatique aux effluves maternels, qui semble suggérer la possibilité d'une ingestion alimentaire par la peau.

L'autofonction se passe-t-elle de fiction ? Elle relève en tout cas d'un usage, pour soi, de soi, d'un corps en tension, en plein effort, rendu vulnérable. On retrouve ici, et à travers

quelques autoportraits produits pour le casting d'un film d'Alain Guiraudie, les réflexions de Quillacq sur la mise à disposition de l'artiste, sur l'échange ambivalent de service qu'il entretient avec autrui. Mais, contexte oblige, il apparaît plus seul, jouant, comme à son habitude, avec les multiples manifestations de son corps, dans un va-et-vient permanent entre son intégrité physique et les images fragmentées qu'il en tire. Le corps se boucle sur lui-même tout en ne cessant d'essaimer, de se déployer, de chercher, peut-être, un complice, un partenaire.

L'expérience est évidemment onaniste, mais elle ouvre l'artiste à une contamination extérieure, à une sexualité interspécifique. Tel le Robinson de Michel Tournier, s'accouplant avec l'île Spéranza pour enfanter des mandragores rayées, il frotte un de ses moulages à un

iris qui en verdit étrangement la surface, ou incorpore une méduse à l'époxy qu'il malaxe inlassablement, comme une interface sensible, une mesure entre lui et le monde.

Quillacq joue avec les multiples manifestations de son corps, dans un va-et-vient permanent entre son intégrité physique et les images fragmentées qu'il en tire.

À la fois mollusque, mamelon et pénis, les formes organiques du *Chien infini*, que Quillacq isole à l'acétone sur une double page d'une édition acquise à plusieurs exemplaires, finissent de nous rappeler, comme le chapelet de bouches fantasmé par le narrateur de *Cosmos* de Witold Gombrowicz, toute l'étran-

Vue de l'exposition, galerie Marcelle Alix, Paris.
Courtesy Marcelle Alix, Paris. Photo Aurélien Mole



geté d'un corps fractionné, devenu aussi grotesque et obscène que désirable.

RAPHAËL BRUNEL

« Jean-Charles de Quillacq. Autofonction »,
16 mai-25 juillet 2020, galerie Marcelle Alix,
4, rue Jouye-Rouve, 75020 Paris,
marcellealix.com



Visqueen Lumisol Clear

Jean-Charles de Quillacq selon Sylvie Fortin

Visqueen est leader du marché dans la fabrication et la fourniture de systèmes étanches de protection structurelle contre les émanations de gaz.¹

Je l'ai d'abord rencontré en ligne. Je ne savais pas qui il était, ni si nous nous rencontrerions un jour en personne. Ce n'est que plusieurs mois plus tard, à Paris, que je le reconnaissais entre les jambes écartées d'une sculpture intitulée *Introducing my Family* (2019), présentée à Bétonsalon. À l'occasion de notre rencontre numérique, quelque chose semblait remettre en question sa capacité à parler. Ce fait s'est avéré avantageux. Il était là, à présent, le pull tiré sur la bouche, les pieds plantés à la fenêtre, la main droite gantée de caoutchouc tenant un tube blanc rigide plié au-dessus de son entrejambe². Métal, émail, et caoutchouc ; blanc.



Liv Schulman, *L'Obstruction*, 2017. Video HD/4K, 26.03 min. Courtesy de l'artiste.

Liv Schulman m'avait mis le pied à l'étrier. Elle avait partagé un lien YouTube vers sa vidéo épisodique, *L'Obstruction* (2017), pour les besoins de laquelle elle avait confié un rôle à Jean-Charles de Quillacq, nourrissant son penchant artistique pour la performance déléguée, les copies sculpturales et l'exposition de soi. Il avait déclaré au cours d'un entretien : « Mon corps... a toujours été présent dans mon travail, pas nécessairement sous sa forme

**Fondation d'entreprise
Pernod Ricard**

05.2020

1/17



physique, mais en tant qu'énergie, sexuelle ou affective. Il ne s'agit pas seulement de mon corps, mais aussi du corps des visiteur•euse•s qui accueillent ce que je leur montre³. » Dans le cadre de la performance *Présentation du travail* (2020), il est plus récemment apparu suspendu entre deux chaises, pendant plus d'une heure, à hauteur des hanches du public. Le corps entièrement moulé sous ses vêtements, à la fois coque et prothèse, protection et extension, autorisant le déploiement d'un spectre relationnel. Dans la vidéo de Schulman, il se tenait debout sur un socle étroit, entre les jambes d'une réplique du *David* de Michel-Ange, agrippé au mollet de marbre blanc et dur, la main passée derrière le genou. Au milieu d'un rond-point, près des plages du Prado, à Marseille, il ondulait des hanches et roulait des épaules de manière salace en fixant la caméra, se mordait les lèvres et se frottait les yeux, s'efforçant d'établir le contact. Il claquait par intermittence des doigts, comme pour maintenir un rythme silencieux, se ressaisir ou se réveiller d'une autohypnose. Il échouait dans sa tentative de réciter la légende reçue en héritage — le récit dominant de la masculinité blanche — se perdant dans les notes de pied de page. Entre ces jambes, copie de l'œuvre d'un de ses « pères » artistiques, son corps désireux rejetait la langue maternelle comme s'il s'agissait d'une greffe. Encadré par les héritages de l'art et de l'empire, ce corps désirant met en œuvre ce que la théoricienne Rey Chow appelle « la réalité du langage comme forme de prothétisation, lorsque même ce qui s'apparente à une intériorité inaliénable, comme la manière de parler, est — oserais-je le formuler ainsi ? — impermanente, amovible et (é)changeable⁴ ». Pierre, bégaiement, et mer ; blanc.



Jean-Charles de Quillacq *Introducing my family*, 2019. Mannequin en cire, vêtements, masque en plâtre utilisé pour la performance *Le Remplaçant*, poils, epoxy, aluminium, gant, acétone. Ma système reproductive at Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq *Introducing my family*, 2019. Mannequin en cire, vêtements, masque en plâtre utilisé pour la performance *Le Remplaçant*, poils, epoxy, aluminium, gant, acétone. Ma système reproductive at Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Présentation du travail*, 2020, performance sur deux chaises enduites de Fa Yaourt, dans le cadre de l'exposition *Autofonction*, Marcelle Alix, Paris, 2020. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Préambule

Je me souviens avoir entrevu la photographie d'une autre statue sur socle, plus modeste, de l'autre côté de l'Atlantique, dans la marina de Pointe-aux-Chênes, en Louisiane, aux limites de la *terra ferma*. Elle avait

**Fondation d'entreprise
Pernod Ricard**

05.2020

2/17



surgi dans mon fil, avec son cœur de pierre saignant, son arbre mort et son fil électrique détendu. Entièrement couvert, ce Christ au visage émacié tendait les bras⁵ vers l'Isle de Jean Charles en train de disparaître sous nos yeux⁶. J'étais convaincue de manière indicible que ces statues partageaient un grand nombre de choses. Je devais explorer cela plus en profondeur. Un jour, en feuilletant un magazine d'Air France, j'ai finalement mis le doigt dessus. L'INFRASTRUCTURE. Le secret résidait entre ces lignes colorées qui sillonnent le globe, qui dessinent les liaisons exclusives des compagnies partenaires ainsi que leur contrôle commun de l'espace aérien commercial. Ces statues étaient enchâssées dans le vaste dessein géopolitique commun matérialisé en 1830 par la conquête de l'Algérie, inaugurant la deuxième ère impériale française, et par l'adoption de l'Indian Removal Act aux États-Unis⁷. Alors que je suivais la progression de l'icône de mon avion sur l'écran de mon siège, je me rendis compte que le Christ pourrait bien devoir se remettre à marcher sur l'eau. Tout comme les personnes Biloxi-Chitimacha-Choctaw qui habitent l'Isle de Jean Charles sont contraintes de se réinstaller à l'intérieur des terres, en raison de la montée du niveau des eaux, de la pollution due à l'industrie pétrolière et des infiltrations d'eau salée qui dévorent conjointement et sans relâche l'île⁸. Extraction, contamination, dislocation ; polychromie.



Jean-Charles de Quillacq, Alexandra Bircken, 2018. Résine epoxy cirée, métal, caoutchouc, onguent, 380 x 25 x 80 cm. Production de La Galerie, Noisy-le-Sec. Photo : Pierre Antoine. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, Faire Elle, performance dans le cadre de l'exposition Vos désirs sont les nôtres, 2018. Triangle, Marseille, France. Photo: Dominique Milherou. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Qu'est-ce qui a soudainement fait resurgir cette sculpture de Louisiane dans mon esprit ? Quelles connexions neurales ont-elles été ainsi activées ? Par quoi ? L'image ou la légende ? L'eau ou les déversements pétroliers ? Ou encore par la haute altitude et la caféine ? Cela avait certainement quelque chose à voir avec la nomenclature, avec la prolifération des noms — premier prénom, de naissance, deuxième, de famille, ou surnom — qui se fondent en des personnages nommés Jean Charles : de Quillacq, l'artiste ; Naquin, qui a donné son nom à l'Isle de Jean Charles ; et Doucet, sa doublure dans le film culte de Benh Zeitlin, *Beast of the Southern Wild* (*Les Bêtes du sud sauvage*), de 2012. Et Mr Charlie, la première plateforme de forage mobile et submersible au monde, construite non loin de là en 1953, dont le nom est aussi un euphémisme pour désigner l'homme blanc dans le discours afro-américain⁹. Investissement intelligent, la plateforme Charlie a donné naissance à toute l'industrie du forage pétrolier offshore¹⁰. Cinquante ans plus tard, alors que l'Isle de Jean Charles glisse irrévocablement dans les eaux salées corrosives du golfe du Mexique, Mr Charlie est devenue un monument historique du génie mécanique. Plus que des noms, il s'agit de l'élaboration de l'île, de sa réplique ailleurs, de sa reterritorialisation à



l'intérieur des terres et dans le temps¹¹, processus également en jeu dans l'œuvre de Jean-Charles de Quillacq. Cette expérience louisianaise est un modèle pour de nombreuses relocalisations internes à venir. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. » Tournure dévastatrice de l'équilibre dynamique de la loi de Lavoisier sur la conservation de la masse, pensais-je, lorsque l'homéostasie soumet la résilience communautaire à un « mimétisme coercitif¹² ». Les enjeux sont vitaux. La reterritorialisation cherchera à produire des cultures améliorées de corps quantifiés, dociles, reconnaissants, identiques et optimisés. Lavoisier a rencontré la guillotine et perdu la tête. Les habitants, devant déménager, ont reçu des chaussures performantes. Pétrole, sol, sel et larmes ; noir et blanc.

En plus de ses propriétés de contrôle de la température, Lumisol Clear manipule la qualité et le niveau de lumière pénétrant la serre afin d'améliorer de manière significative la robustesse, la couleur, le goût et la durée de conservation des cultures¹³.

Récapitulatif

De retour à Bétonsalon, les baskets appuyées sur la fenêtre ouvrent sur un espace clairsemé mais vibrant. *Introducing my Family* n'est pas la seule œuvre dirigée vers les fenêtres. *Philippa* (2017-2019), forme tubulaire longue, sombre et ouverte, s'offre à l'extérieur dans un abandon désirant. Sa longueur brillante, légèrement courbée, se prolonge à mi-chemin dans la pièce. La rumeur dit que *Philippa* a récemment changé de nom. Elle s'est émancipée des patronymes. C'est ainsi qu'elle a géré ce nouveau vertige. Elle avait pu observer ce que la gravité fait à une sculpture qui tombe. Elle était là lorsque *Horizontal Thoughts* (2015), remplissant sa promesse titulaire, a touché le sol : brisée en deux. *Philippa* souhaitait demeurer intacte. Elle avait défié la gravité dans une vie antérieure. Les sangles l'y avaient aidée. Et elle savait que son ancien titre, *Alexandra Bircken* (2018), était une révélation de l'engouement de Jean-Charles pour l'œuvre de l'artiste allemande. Leur relation avait à présent évolué, de la dette à l'élaboration, des affirmations mesurées d'un nom complet et d'une lignée artistique à la libéralité d'un prénom et d'une cour intérieure. Ancrée au sol et émancipée, *Philippa* avait choisi de se poser sur la fenêtre, pleine de désir. Elle ne recherchait plus l'interaction, n'avait plus besoin de courroies ou d'attaches. Elle en voulait plus, elle voulait les plaisirs de l'« intra-action¹⁴ ».





Jean-Charles de Quillacq, *Philippa*, 2017-2019. Résine époxy, Tarbender®, huile de laurier, huile de foie de morue, huile de cade et graisses de poisson. Ma système reproductive à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris.

Vue de l'exposition de Jean-Charles de Quillacq, *Ma système reproductive* à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris.

Jean-Charles de Quillacq, *Shopping*, 2019. Résine époxy, urine, polystyrène, 340 x 94 x 70 cm. Ma système reproductive à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris.

Je me sentais comme une intruse. L'espace entre la sombre *Philippa* et la sculpture blanche *Shopping* (2019) était rempli d'énergie sexuelle. *Shopping*, un tube tout aussi long, brillant et ouvert, parcourait la longueur d'une table Ikea blanche et pénétrait de manière incertaine dans la pièce, dans les airs, et loin de *Philippa*, penchant doucement sous son propre poids. Exhalant un désir généralisé et infini, *Philippa* et *Shopping* ne pouvaient se résoudre à se maintenir debout telles des sculptures, tout comme le personnage de *L'Obstruction* ne parvenait pas à s'exprimer. Leur demi-sœur *Charles*, *Charles*, *Charles* (2016)¹⁵, plus âgée et en manque d'affection, ne pouvait pas davantage se tenir debout, nécessitant des soins quotidiens de la part de l'équipe du centre d'art qui, gantée de latex, appliquait des pommades faites de goudron, d'huiles et de graisse sur les trois membres de la sculpture. Je me suis rendu compte que ces sculptures flirtaient avec les limites.

Contenus

Je regarde dans le vide depuis la fenêtre de mon appartement new-yorkais du dixième étage, en essayant d'être présente. En quarantaine, je ne scrute plus beaucoup les intérieurs, à travers les fenêtres, ces derniers temps. J'ai dû m'habituer, comme tout le monde, à regarder vers l'extérieur... aveuglément. Mais les vieilles habitudes ont la vie dure et, pour échapper à mon écran d'ordinateur, je me retrouve à fixer les rideaux d'appartements abandonnés pour des ailleurs plus sûrs, et au-delà des toits et des châteaux d'eau. L'eau, les cadres, le verre... Cela me ramène à l'époque où j'ai aperçu, à travers les vitrines de Bétonsalon, l'exposition de Jean-Charles, *Ma système reproductive*. Pour revoir les images prises à l'occasion de mes deux visites, je saisis mon téléphone, qui m'informe qu'aujourd'hui, jour de mon anniversaire, le prix du pétrole brut américain vient de passer dans le négatif. En regardant les photos de l'exposition, je vois des objets et des images qui coudoient les murs ou reposent dans des coins. Beaucoup sont posés à plat ou pliés, non fabriqués, enveloppés, blottis et épuisés. Plusieurs évoquent une robinetterie paresseuse¹⁶ ainsi qu'un corps augmenté : prothèse, déambulateur, barres d'appui, nicotine, Viagra, chaussures de haute performance, autobronzant et gel douche Axe. D'autres œuvres évoquent une installation de fortune avec leur lit posé au sol, leur drap de lit, leur t-shirt, leurs chaussures trouvées et leurs tuyaux réutilisés — un corps en marge. Quelques-unes de ces pièces s'aventurent seules ; la plupart cherchent à se protéger ou à se fondre dans le groupe, la dénotation de la grappe ou l'inférence de la constellation.

Les règles sont conjoncturelles chez Jean-Charles, je suppose, comme pour les lavage auto. Cela m'a plu puisque je repousse toujours les règles. Je soupçonnais que tout le monde agissait ainsi. Mais personne n'évoque ainsi



les règles. Les règles sont généralement analysées ou passées sous silence, suivies ou enfreintes dans des performances aux architectures, chaînes de télévision, toxicités, cocktails de drogues et trous distincts. Des trous partout : dans la logique, l'être, l'espace, le temps, les corps et les chaussettes. Trous noirs, trous de balles, trous d'enfer, lacunes... et vermicules. Dans l'univers de Jean-Charles, les objets n'ont jamais été singuliers. Il n'y avait donc pas d'objets. Ils n'ont jamais fait que se fondre dans des relations multiples, toujours plus vastes, avec d'autres objets et gestes dans une exposition donnée, dans son atelier, dans sa pratique, dans l'écologie d'artistes comme Schulman, Bircken et Ray, avec qui il entretient des conversations mentales-matérielles, dans les événements et dans le monde. Les objets ne pouvaient se conformer — littéralement, « se former avec » — qu'en tant que partie d'un ensemble, dans une histoire mise en scène avec d'autres objets à travers l'espace, et soutenue par un titre. Mais seulement pendant un moment, et sous un angle donné, avant de se reconfigurer.



Jean-Charles de Quillacq, Charles, Charles, Charles, 2016, 2 éléments sculpturaux : époxy, polystyrène, onguent, cirage, crème Adidas, élément 1 : 100 x 100 x 124 cm / élément 2 : 150 x 100 x 293 cm. Photo: Pierre Antoine. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, Charles, Charles, Charles, 2016, 2 éléments sculpturaux : époxy, polystyrène, onguent, cirage, crème Adidas, élément 1 : 100 x 100 x 124 cm / élément 2 : 150 x 100 x 293 cm. Photo: Pierre Antoine. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, Group, 2019. Résine acrylique, baskets, genouillère, bas nylon, botte en caoutchouc trouvée dans la mer. Ma système reproductive à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, Pistorius-san, 2015. Epoxy, 36 x 54 x 19 cm. Photo: Jean Brasille. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Couverture et pièce jointe

Ces objets héritent, attirent et détournent simultanément les affectations. Ils sont désireux, infidèles et recombinaisons. Jouant différents rôles dans des architectures en série, ils adoptent des noms variés et obéissent à des impulsions diverses, du curatif au phagique. Ils prolifèrent. *Group* (2019) prolonge *Horizontal Thoughts*, une sculpture où deux jambes en résine époxy blanche, moulées d'après l'appendice droit de l'artiste, arborent maladroitement des baskets Nike. Dans *Group*, ce couple bizarre se dote d'une troisième jambe, une prothèse d'occasion : une botte orange en caoutchouc épais, patinée par les intempéries — chose omniprésente en Louisiane marécageuse — qui a échoué sur une plage des Landes. Sauvée par Jean-Charles, la robuste botte a flotté à la rescousse des jambes, dont l'une, cassée en deux lors d'une précédente exposition, a été visiblement réparée et ornée d'une genouillère. Aide à la mobilité improvisée, la botte a transformé la jambe blanche en membre handicapé, tout comme *Alexandra Bircken* alias



Philippa est entrée dans un programme de protection des témoins. C'est dur d'être une sculpture.

Avant *Group, Blue Jean* (2015) avait déjà mobilisé trois jambes amputées. Logique, puisque le mot *leg* (jambe) comporte trois lettres. J'ai classé l'observation dans la catégorie « errance mentale ». Concentre-toi, va droit au but. Et *leg* à l'envers donne gel. Laisse tomber. Ici, les jambes gauches se joignent à la hauteur de leur amputation, formant un trépied. Ayant échangé la motilité contre la stabilité, les triplées liées ne vont nulle part. Elles exhibent la force centripète de la réplique, pure et inutile, irradiée. Les jambes senestres de *Blue Jean* présentent des variations génériques : ces gauchères sont les cousines obligeantes des membres de *Group, Horizontal Thoughts* et *My Tongue Does This to Me* (2018). Coulées dans de la résine acrylique, matériau facile à utiliser et d'une toxicité avérée, ces parentes ont obtenu un nouveau teint, grâce à des stylos à bille jetables. Ou était-ce un tatouage intégral, une acception picturale littérale du qualificatif « ajusté » de « jeans » : le monochrome irisé comme tatouage ultime ? Entre performance et sculpture, le processus mobilise la section et le transfert. Les tubes d'encre en plastique sont extraits à de multiples reprises des corps, leurs pointes de stylo à bille amputées. Un stylo après l'autre, l'artiste souffle la matière xénobiotique dans une performance intime et éprouvante, mêlant souffle, salive, particules de plastique et encre pour recouvrir l'ensemble de la sculpture. Alchimique, la performance de Jean-Charles transforme l'encre, véhicule d'inscription, en son contraire — censure, effacement — reconfigurant à la fois la figure, le fond et le sol.



Jean-Charles de Quillacq, *Blue Jean*, 2015. Encre BIC bleue soufflée sur résine acrylique, 80 x 60 x 90 cm. Vue de l'exposition L'après-midi, Villa Arson, Nice, 2015. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Vue de l'exposition A Cris Ouverts au Frae Bretagne, 6th Ateliers de Rennes - biennale of contemporary art, 2018. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Horizontal Thoughts*, 2015. Résine acrylique, baskets, 80 x 70 x 50 cm. Photo: Jean Brasille. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Notes de pied de page

Les jambes, les pieds, les chaussettes et les chaussures — points de contact entre le corps ambulateur et le monde — parcourent l'œuvre de Jean-Charles. Toujours tronquées, et recrutées dans des assemblages provisoires, elles évoquent à la fois l'ancrage et l'évasion, racines

**Fondation d'entreprise
Pernod Ricard**

05.2020

7/17



métaphoriques et mo... éel. Certes, la récurrence des jambes ne relève pas d'un simple fétichisme. Il ne s'agirait que d'un piétinement. Non, les jambes suggèrent l'agitation et la prolifération. J'ai toujours été ravie que le mot « *leg* » tienne ses promesses, m'invitant à prendre des risques. J'ai souvent imaginé que cette envie irrépressible de bouger s'était nichée dans une syllabe liant la loi (*legal* ; *legit* ; *legitimate*), le récit (*legend* ; *legible* ; *legibility*), l'héritage (*legacy*) et la procuration (*delegate* ; *legend*). J'avais également entendu parler du syndrome des jambes sans repos (SJSR), « une affection qui provoque une envie incontrôlable de bouger les jambes¹⁷ ». Le SJSR a donné lieu à des programmes d'exercices à bord des avions. Plus personne ne s'envole et le travail de Jean-Charles traverse ces différents registres. Sa pratique est une anatomie des corps morcelés, des corps prothésisés à peine soutenus par des fantasmes : l'intégrité physique, le sexe, la famille, l'histoire, les réseaux, le mieux-être et les suppléments. Puisque « la prothèse est quelque chose qui non seulement peut mais doit être constamment défait et refait »¹⁸, le travail de Jean-Charles propose un monde vibrant de matière en constante réaffectation.



Jean-Charles de Quillacq, *To tables*, 2017, basket, chaussettes, acrylique. Centre d'art La Tôlerie, Clermont-Ferrand.
Photo : Josselin Vidalenc. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Annexe

Dans l'exposition *La Langue de ma bouche/My Tongue Does This To Me*, présentée en 2018 à La Galerie – Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, cinq jambes s'appuyaient contre un mur blanc, des répliques moulées du membre droit de l'artiste, accompagnées de tuyaux, de formes courbées recouvertes d'époxy, d'une ceinture en cuir raidi, d'un morceau de bois flotté courbé, et d'une jambe mutante, informe sous le genou, dont l'excroissance arborait une chaussette blanche. Elles se conformaient de manière clinique à l'angle de 90 degrés formé entre le mur et le sol, la collision de deux plans. Deux autres membres en formation planaient au milieu de la pièce. Quel rapport avec la langue et son agentivité ? Qu'est-ce que cette installation avait à voir avec l'organe extensible, charnu, indiscipliné et humide qui



permet aux animaux humains et non humains de lécher, goûter, avaler, parler, embrasser et (se) donner du plaisir ? Qu'est-ce précisément que cette langue réflexive : l'organe, la parole ou un langage ? Intime et non discriminatoire. Les langues bifurquent, crachent et glissent. La parole leur échappe. Les multilingues courtisent cette errance et la traduction témoigne de la parenté florissante entre les mots d'une langue à une autre, déployant des astuces qui lui sont propres : Les « faux amis » anglais ont des « faux cousins » français. Ample et hospitalière, la langue accueille « chacun de nos ancêtres¹⁹ ». La langue est une succession, une déléguée et une partenaire de danse ; elle vous offre une longueur d'avance, vous permet de partir du bon pied ou de faire marche arrière. Mais elle est aussi volage, perfide : chimiquement évoluée, elle peut être excitée, tordue, caressée, dupée et tachée. La langue nominale possède une agentivité qui lui est propre, comme toutes les œuvres de Jean-Charles. Libre et capricieuse, elle agit. Sur un moi errant, indéfini et insaisissable. Mais, en anglais, une langue (*tongue*) n'est-elle pas également une flamme ou une étroite bande de terre, comme l'Isle de Jean Charles, ou la Floride vue de l'espace ? Et les chaussures aussi ont une languette, elles sont munies de lacets. La langue, l'erreur et la chair ; déliées.



Vue de l'exposition Jean-Charles de Quillacq, *La Langue de ma bouche/My Tongue Does This To Me* à La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-Le-Sec, 2018. Photo: Pierre Antoine. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Les baskets forment le chœur de *Ma système reproductive*. Elles apparaissent, de manière évidente, dans *Group* et *Le Pied humain* (2019), et plus discrètement dans *Portrait of my Father Sleeping* (Portrait de mon père endormi) (2003 – en cours). Flottant sur le mur, *Le Pied humain* est une figure déléguée : la peinture commandée d'une basket qui illustre une coupure de presse. L'image source montre un pied enterré dans une basket qui s'est échouée sur le rivage de la mer des Salish, au Canada. Une multitude de restes humains dans des baskets y ont été retrouvés depuis 2007, grâce à la flottabilité des chaussures de haute performance, enveloppant l'endroit d'un mystère fantomatique²⁰. Certains pieds ont été identifiés ; la plupart ont échappé aux certitudes de l'ADN. Les théories abondent, à savoir que cela serait l'œuvre d'un tueur en série, de la mafia ou du tsunami de 2004 dans l'océan Indien. Les corps peuvent être conservés dans l'eau salée pendant trois décennies ou davantage et leur adipocire —soit le gras des cadavres— insoluble dans l'eau complique le travail de la police scientifique²¹. En observant cette basket peinte, j'ai essayé de convoquer les ruminations de Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture*, sa « conversation » avec le philosophe allemand Martin Heidegger et l'historien de l'art américain Meyer Shapiro autour des chaussures de Van Gogh, de leurs languettes et de leurs lacets²². Les pensées flottent... Paires, érotisme, membres fantômes ; élégie.



Protégée par une « pochette », la coupure de presse était elle-même un élément du *Portrait de mon père endormi* en cours, œuvre au statut itératif dont la relation à l'atelier confère un rôle thérapeutique et matriciel. Mais son petit matelas n'est pas fait pour accueillir un corps dans son entier ; il est adapté à son noyau non prothétique, comme la table Ikea de *Shopping*. Car les machines, à l'instar des amoureux et des fantômes, n'ont pas besoin de repos. En plus du *Portrait de mon père endormi*, deux autres œuvres prothétisées convoquent la figure du « père » : *Mon père en nageur* (2019) – qui me plonge dans des flashbacks du film *Le Nageur* de 1968, avec Burt Lancaster et son maillot de bain – et *Père polysexuel* (2019), obliquement tourné vers le précédent et sommairement déshabillé, pantalon gris en boule au sol. Les squelettes des deux œuvres sont constitués de tubes métalliques blancs gainés de plastique, une variation sur les barres d'appui, les aides à la mobilité et les pieds de table. L'or enchaînant délicatement ses chevilles, le nageur bat ses deux jambes paternelles en moulage blanc vers lui-même, prêt à profiter de la cigarette attachée à chacun de ses genoux, sous emballage. Désir autarcique, squelette métallique, gaine plastique ; blanc, or et gris.



Jean-Charles de Quillacq, *Le pied humain*, 2019. Coupure de journal, acrylique et spray sur toile. Ma système reproductive à Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Portrait of my father sleeping*, depuis 2003. Matelas d'enfant, t-shirt, drap, 144 x 60 x 30 cm. Ma système reproductive à Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Portrait of my father sleeping*, depuis 2003. Matelas d'enfant, t-shirt, drap, 144 x 60 x 30 cm. Ma système reproductive à Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Mon père en nageur*, 2019, aluminium, plâtre, bracelets de cheville, plastique & *Father poly sexual*, 2019, aluminium, pantalon de travail du père, cigarettes en papier, plastique. Ma système reproductive à Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2019. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Epigreffe

Imprimée en négatif, une reproduction de *Blue Jean* orne la couverture du magazine *BS* n° 26, publication accompagnant *Ma système reproductive*.

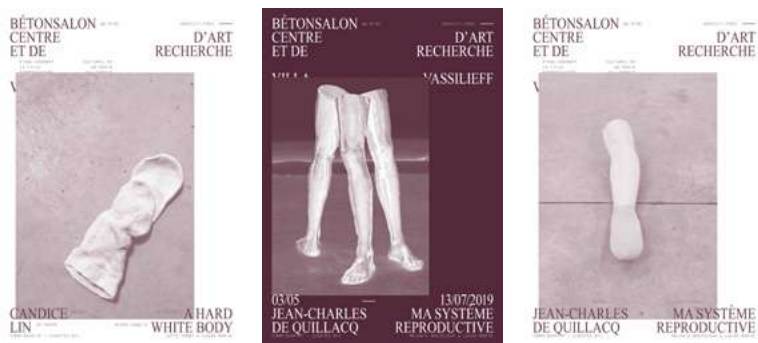
**Fondation d'entreprise
Pernod Ricard**

05.2020

10/17



Fantomatique. Toutes les reproductions des œuvres de l'exposition sont également inversées. Vers la fin de la section « Notices » qui propose la liste illustrée en français des œuvres, une autre « couverture » se matérialise : un exemplaire de la couverture de *BS* n° 22, où une chaussette blanche en céramique annonçait l'exposition de Candice Lin, à Bétonsalon, *A Hard White Body* (Un corps blanc exquis), quelque dix-huit mois plus tôt. Je suis surprise. Pourquoi cette couverture à chaussette se retrouve-t-elle ici ? S'agit-il d'une erreur de conception ou d'impression ? Néanmoins, ce faux pas ne m'a-t-il pas interrompue, portant les « Notices » à mon attention ? Seule, la chaussette aurait pu passer pour une œuvre de Jean-Charles. Les questionnements n'ont été que de courte durée. Une autre couverture — pièce de rechange ? — réintroduit l'exposition de de Quillacq avec l'œuvre *To Tables* (2017) sur la double-page suivante : un gros plan sur la chaussette de sport de la jambe partiellement formée, plus tard réaffectée à *La Langue de ma bouche*. Blanche comme un fantôme, en forme de langue, en transition sur la page et juste sous le genou, elle me rappelle la petite sculpture murale en époxy blanche *Pistorius-san* (2015) de Jean-Charles, sa première œuvre prothétique²³, dont la non-fiabilité priapique confère une forme visuelle aux échecs toxiques de l'hétérosexualité et de la masculinité blanche. Les matériaux de Jean-Charles sont souvent toxiques, comme la résine époxy riche en bisphénol A (BPA). Le BPA est un produit chimique réputé pour imiter la structure et la fonction des œstrogènes²⁴. Dans certains milieux, cela en est venu à signifier de manière hystérique que l'ingestion de ce produit chimique, omniprésent dans les emballages alimentaires quotidiens, a non seulement « féminisé » les hommes mais pourrait aussi conduire à leur disparition pure et simple²⁵. D'autres formes de pollution sont venues troubler les corps, les sexes ainsi que leurs performances. « Les modifications passées [et actuelles] de l'atmosphère se reflètent dans les molécules qui permettent à nos cellules de coopérer dans la fabrique des corps. L'environnement des anciens cours d'eau a façonné l'anatomie de base de nos membres...²⁶ » La pollution a un impact sur la physiologie et par conséquent sur l'image de soi et l'identité²⁷, a déclaré l'artiste Abdullah Al-Mutairi dans une récente interview. Pendant nos conversations de l'été dernier, que j'ai partagé avec Jean-Charles, Al-Mutairi a évoqué la relation entre la mode de la musculation, les corps compromis, les héritages toxiques de la guerre et de l'économie pétrochimique et les nouvelles masculinités dans la région du Golfe.



Pages du catalogue de l'exposition: Jean-Charles de Quillacq, Ma système reproductive à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche

Jambes irradiées, chaussettes appendices, pieds en formation ; la

**Fondation d'entreprise
Pernod Ricard**

05.2020

11/17

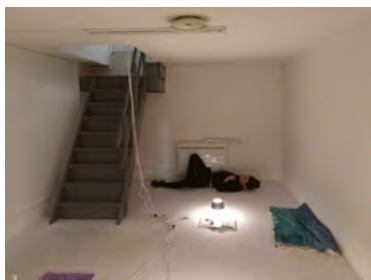


multiplication des couvertures de Jean-Charles réaffecte discrètement la publication gratuite à emporter comme œuvre d'art, prolongeant l'exposition entre les mains, dans les sacs, et finalement chez le public. La première œuvre exposée, *Supplément* (2019), pouvait également être emportée chez soi. Installée à l'accueil, ses barres d'appui modifiées, recouvertes d'époxy, de nicotine liquide et d'autobronzant, étaient destinées à l'emprunt. Cette dispersion, résultat de la réplique, fait écho au non-conformisme du titre de l'exposition. Quelque chose traverse l'exposition où la reproduction, sous diverses formes et régimes, est à saisir.

Reproductions

L'œuvre de Jean-Charles tourne souvent autour des notions de souveraineté, de réplique, de propriété, de parenté et de mimétisme. Ou, tout simplement, de la famille et de la familiarité : la famille comme idéologie ; la famille comme duplicatrice ou scanner ; la famille comme capital génomique ; la famille comme investissement. Nombre de ses œuvres portent le titre de « sœur » ou de « père », induisant délicieusement la lecture qui peut en être faite. Il n'y a plus eu de mères depuis *Dead Mother New Problems* (2015). La famille et le sexe, ainsi que le laissent entendre ses œuvres, sont des systèmes très fragiles. Ils reposent sur des opérations qui peuvent être renversées par un lapsus, ou le mélange de quelques lettres. Le titre de l'exposition *Ma système reproductrice* féminise succinctement le système, en réassignant la reproduction (et ses droits) au domaine féminin. Le tour de passe-passe m'a fait sourire, une invitation à l'élaboration homophonique : Ma « sis » t'aime reproductrice (traduction montréalaise : ma sœur t'aime parce que tu es une pondeuse ou ma sœur aime que tu sois fertile). Glisser joyeusement du système comme propriété à l'app(a)rentissage souverain, à la solidarité féminine et à la reproduction de mondes à venir. Faisant écho aux remarques de Rey Chow sur la colonisation, je me suis demandé à quoi ressemblerait la reproduction « si et quand elle sera refondue en tant que prothèse plutôt que supposée comme essentiellement originaire²⁸ ».

On pourrait avancer que les titres sont toujours des prothèses. Les titres de Jean-Charles le sont, pluriellement. Une œuvre peut changer de titre ou intégrer des installations. Un titre peut s'attacher à plusieurs œuvres, répété comme un bégaiement, ou comme un père qui appelle tous ses enfants par le même prénom. Deux performances de 2018 ont été intitulées *Le Remplaçant*. La première était une performance déléguée, développée autour d'un masque hybride, un moulage du visage d'un des cousins de Jean-Charles modifié pour ressembler à l'artiste, comme une étrange expérience de reproduction. Pendant l'exposition, Jean-Charles et des personnes sélectionnées — une famille élargie identifiée par une liste, comme les matériaux d'une œuvre d'art — se sont relayés pour porter le masque alors qu'ils visitaient l'exposition et se baladaient en ville.



Jean-Charles de Quillacq, *Le remplaçant*, 2018. Photo : Isabelle Alfonsi. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Le remplaçant*, 2018. Photo : Emilie Renard. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Le remplaçant*, performance lors des 6es Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, À Cris Ouverts, Frac Bretagne, Rennes, 2018. Photo: Valentin Merz. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Jean-Charles de Quillacq, *Le remplaçant*, performance lors des 6es Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, À Cris Ouverts, Frac Bretagne, Rennes, 2018. Photo: Valentin Merz. Courtesy Marcelle Alix, Paris

Plus tard cette année-là, une performance plus intime de six minutes pour une ou deux personnes a également été intitulée *Le Remplaçant*. Portant un masque reproduisant son propre visage en silicone, avec des inclusions de cheveux et de sourcils humains, Jean-Charles s'est engagé dans une série de rencontres physiques ouvertes mais encadrées par un protocole avec des personnes participantes autoproclamées où « en échange de la disponibilité totale de l'artiste envers le•a volontaire, le•a volontaire cède à l'artiste une empreinte de son nez²⁹ ». Cet échange reconfigure à la fois le masque de l'artiste et le nez du ou de la participante en prothèses relationnelles. Cette relationnalité est encore renforcée par la réapparition du masque de l'artiste dans *Introducing my Family*, où je l'ai rencontré pour la première fois, et par le fait que les nez moulés — empreinte, trophée et sculpture à parts égales — sont alignés sur une couverture dans *La Place des rechanges* (2018). Les performances de Jean-Charles sont souvent des prototypes de sculptures : corps et objets sont porteurs d'énergie aveugle, tout aussi désirante.

Le titre *La Place des rechanges* évoque le rôle des pièces de rechange, leur rang, et le lieu où elles se trouvent. Les pièces de rechange sont des remplacements, des substituts placés à l'abri des regards, dont on se souvient en cas d'urgence. Toujours prêts, ces extras aux rôles indéfiniment différés, non spécifiés mais imminents sont comme la survivance désignée dans la politique américaine, la lampe de poche sous l'évier, les populations zoologiques de sécurité, ou le numéro d'un ancien amour. Dans *La Place des rechanges*, des sculptures en époxy en forme de L, recouvertes de silicone, sont nichées sur une couverture à côté des nez du *Remplaçant*. Ces formes



sont à la fois des doublures et des pièces de rechange : elles ont migré d'un travail antérieur vers cette constellation temporaire... et peuvent se déplacer dans un sens ou dans l'autre. Le titre, et l'œuvre, me rappelaient l'« oncle de rechange » de Mark Twain :

J'avais aussi un autre oncle. C'était un oncle de rechange. Il est allé voir un dentiste, un certain docteur Tushmaker. Pour se faire enlever une dent. Le dentiste a tiré et la dent n'est pas venue, mais la jambe droite de mon oncle est remontée. Le dentiste a dit pourquoi tu fais ça ? Mon oncle a dit parce que je ne peux pas m'en empêcher... La dent est sortie, ses racines étaient accrochées sous le gros orteil droit de mon oncle et tout son squelette a été extrait avec la dent. Ils ont dû le renvoyer chez lui dans une taie d'oreiller³⁰.



Jean-Charles de Quillacq, La place des rechanges, 2018. Courtesy Marcelle Alix, Paris. Production Les Ateliers de Rennes - 2018 avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture. Vue de l'exposition au Frac Bretagne dans le cadre de «A Cris Ouverts», 6e édition des Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, 2018. Photo: Aurélien Mole

Prologue

Pendant trois jours, Jean-Charles a remplacé une de ses sculptures dans l'exposition de groupe *Vos désirs sont les nôtres*. Cette performance, intitulée *Faire Elle* (2018), était également une sorte de prototype ou de préfiguration à *Introducing my Family*. Assis sur le sol en ciment de la galerie, la chemise par-dessus la tête, les épaules tournées, le dos droit, les bras étendus et les doigts écartés, les jambes tendues alors que ses pieds reposaient sur le mur de la galerie, comme pour un examen pelvien. Un verre d'eau à proximité. *Faire Elle* est à la fois une performance, dans laquelle l'artiste s'objectifie littéralement, et l'incarnation d'une sculpture à venir, élaborée comme une séquence d'œuvres : un (p)restituant plutôt qu'un constituant, un (p)rechange c'est-à-dire l'état indéterminé qui précède le devenir rechange. Qu'est-ce qui est en jeu ici ? Est-il en train de subjectiver l'objet en s'objectivant lui-même ? Un désir d'éprouver ce que ressent la sculpture ? Ce que l'on ressent en tant que sculpture ? La mise en place d'une « méthode alternative de compréhension des pratiques acquises et incarnées... qui transcenderait la division classique et rigide... entre le subjectivisme et l'objectivisme »³¹.



Jean-Charles de Quillacq, *L'imitation par les larmes*, 2018. Performance. Courtesy Marcelle Alix, Paris. Production Les Ateliers de Rennes - 2018 avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture. Vue de l'exposition au Frac Bretagne dans le cadre de «A Cris Ouverts», 6^e édition des Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, 2018. Performance face à *La Madeleine Pénitente* (1657) de Philippe de Champaigne.

Cry me a River chantait Ella Fitzgerald en 1955, un an après que le succès de Mr Charlie ait ouvert la côte de Louisiane au forage strident des plateformes pétrolières. Depuis lors, plus de 484 versions de la chanson ont été enregistrées³² et 47 plateformes pétrolières sont actuellement en exploitation en Louisiane, contre 65 en 2019. Pour sa performance *L'Imitation par les larmes* (2018), Jean-Charles a pleuré devant *La Madeleine pénitente* de Philippe de Champaigne (1657). Lors de la Biennale d'art contemporain de Rennes de 2018, on le retrouvait souvent devant le tableau du musée des Beaux-Arts, pleurant des larmes rondes et grasses comme celles de Marie-Madeleine, pendant des heures. Des larmes artificielles et artéfactuelles. Pendant des siècles, l'imitation a été la pierre angulaire de la formation artistique. Beaucoup d'artistes ont sûrement passé plusieurs jours devant *La Madeleine*, à imiter de Champaigne. Et le *pentimento* n'est-il pas également une stratégie artistique bien connue ? Imitation et repentir ; *Madeleine* et *pentimenti*. Jean-Charles superpose et réoriente ces deux pratiques. Il imite Marie-Madeleine elle-même, le sujet, plutôt que sa représentation, l'objet. Peut-on véritablement voir un tableau en imitant simplement le point de vue de la personne qui l'a peinte ? Qu'en est-il de l'agentivité du tableau même ? Des suggestions clandestines du modèle/sujet ? Des devises variables du tableau en tant qu'objet, image et contrebande ? Généreusement assisté par le menthol, les gels lacrymogènes et la glycérine, Jean-Charles a mobilisé ces questions dans sa performance. Le double repentir, ceux de Marie-Madeleine et des *pentimenti*, était une gageure. Que se passe-t-il lorsque vous imitez le repentir, c'est-à-dire lorsque vous vous re-repentez ? En regardant à travers des voiles de larmes, vous découvrez un autre visage, le vôtre, toujours différent. Il y a quelque temps, j'ai lu que « nous portons l'océan en nous, dans notre sang et dans nos yeux, de sorte que nous voyons essentiellement à travers l'eau de mer³³ ». Ce qui veut dire que nous sommes, que nous pleurons, transpirons et crachons des océans, littéralement.

Traduit de l'anglais par Emilie Notéris

Publié en mai 2020.

#1 Mon titre est emprunté à une inscription figurant sur la bâche plastique qui recouvrait la serre de l'installation de Gaëlle Choïsne *Temple de l'amour – Absence* à la Biennale de Lyon de 2019. Je remercie Gaëlle de m'avoir permis de citer son travail. Pour découvrir les promesses de la marque Visqueen, voir <https://www.visqueen.com/>.

#2 Geste visionnaire maintenant que les masques et les gants sont devenus la norme dans notre monde post-Covid-19.



#3 Isabelle Alfonsi et Jean-Charles de Quillacq, « Sur le remplaçant, entretien », BS n° 26, 2019, p. 15.

#4 Rey Chow, *Not Like a Native Speaker: On Language as a Postcolonial Experience*, Columbia University Press, New York, 2014, p. 14-15.

#5 Une image de cette sculpture illustre l'article suivant : <http://projects.aljazeera.com/2015/11/mississippi-dredging/>.

#6 Elizabeth Rush, *Rising: Dispatches from the New American Shore*, MN: Milkweed Editions, Minneapolis, 2018.

#7 L'Indian Removal Act (loi sur le déplacement des Indiens) a suivi de peu l'achat de la Louisiane par les États-Unis, en 1804. Année majoritairement considérée comme marquant la fin de la première période coloniale impériale française. En 1830, il y a près de 200 ans (soit huit générations), l'Isle de Jean Charles, en Louisiane, est également devenue le foyer de la communauté Biloxi-Chitimacha-Choctaw, groupe hétéroclite de personnes afro-américaines, acadiennes françaises et issues des trois Premières Nations, qui se sont réfugiées ensemble au bout du monde, dans les bayous protégés par les marais, afin d'échapper aux réinstallations forcées.

#8 Les barrages du gouvernement fédéral sur le Mississippi ainsi que l'exploitation et la canalisation du bayou par l'industrie pétrolière après la Seconde Guerre mondiale ont donné forme à une exquise collaboration entre secteurs public et privé qui leur a permis de remplir leur devoir géologique. Voir Rush, p. 23-24.

#9 James Baldwin a également intitulé une de ses pièces de théâtre *Blues for Mister Charlie* (1964). Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Mister_Charlie.

#10 Voir <https://www.roadsideamerica.com/story/15813> et <http://waterheritage.atchafalaya.org/trail-sites.php?trail=Mr-Charlie-Oil-Rig>.

#11 En 2016, la communauté Biloxi-Chitimacha-Choctaw de l'Isle de Jean Charles s'est vu « attribuer » la première subvention de réinstallation interne liée au climat par le gouvernement américain. Voir <http://www.coastalresettlement.org/>.

#12 Chow, p. 36.

#13 <http://www.northernpolytunnels.co.uk/blog/bpi-visqueen>

#14 Karen Barad and Adam Kleinman, « Intra-actions », *Mousse* 34, 2012, p. 76-81.

#15 Présentée dans l'exposition *Tes mains dans mes chaussures* à La Galerie – Centre d'art contemporain à Noisy-le-Sec en 2016-2017, *Charles, Charles, Charles* (2016) est l'hommage de de Quillacq à Oh Charley, Charley, Charley (1992) de Charles Ray.

#16 La vitrine de 1945 de Marcel Duchamp au Gotham Book Mark à New York s'intitulait *Lazy Hardware*, communément traduit par *Robinetterie paresseuse*. Toutefois, le terme *quincaillerie* est une plus juste traduction que *robinetterie*, et c'est l'image de la quincaillerie que l'auteur évoque.

#17 Voir <https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/restless-legs-syndrome/symptoms-causes/syc-20377168>.

#18 Chow, p. 15.

#19 Elizabeth Alexander, *Praise Song for the Day: A Poem for Barack Obama's Presidential Inauguration*, Saint Paul, MN: Graywolf Press, 2009.

#20 Voir <https://www.news.com.au/lifestyle/real-life/wtf/the-canadian-sea-where-severed-feet-keep-washing-up-ashore/news-story/c>

#21 https://en.wikipedia.org/wiki/Salish_Sea_human_foot_discoveries#Proposed_explanations

#22 Voir Jacques Derrida, « Restitutions – de la vérité en peinture » in *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 291-436.

#23 Le médaillé olympique sud-africain Oscar Pistorius est un double amputé sous le genou, maintenant mieux connu pour sa condamnation pour le meurtre de sa petite amie mannequin le jour de la Saint-Valentin.

#24 <https://www.healthline.com/nutrition/what-is-bpa#risk>

#25 Voir par exemple, <http://www.criticalbench.com/bpas-phthalates-and-the-extinction-of-man/>.

#26 Neill Shubin, *Your Inner Fish: A Journey into the 3.5 Billion Year of the Human Body*, cité dans Stacy Alaimo, « States of Suspension: Trans-corporeality at Sea », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 19, n° 3 (été 2012), p. 483.

#27 « Byproducts of Development: A conversation between Hamed Bukhamseen & Abdullah Al-Mutairi », *dismagazine.com*, 2017, <http://dismagazine.com/discussion/84906/byproducts-of-development/>.

#28 Chow, p. 34.

#29 Extrait de l'invitation envoyée par courriel aux participants potentiels.



#30 Hal Holbrook, extrait de Mark Twain Tonight! récital dramatique de textes choisis de Mark Twain, diffusé en 1967 dans une émission spéciale de 90 minutes sur CBS. Nominé pour un Emmy Award et ayant atteint une audience de 22 millions de personnes. <https://youtu.be/T8OxDx0ygXA>. Merci à Robert O'Meally d'avoir porté Holbrook à mon attention.

#31 Chow, p.25.

#32 <https://secondhandsongs.com/work/2158>

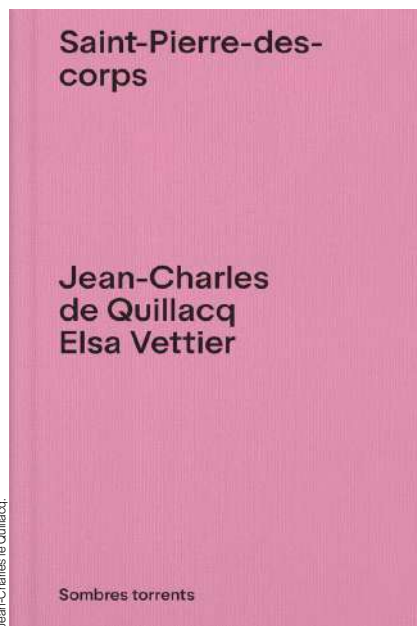
#33 Julia Whitty, « The Fate of the Ocean », Mother Jones, avril/mai 2006, <https://www.motherjones.com/politics/2006/03/fate-ocean/>.

EXPOSITIONS / LES ANCIENS DU SALON DE MONTRouGE

Du matériel à l'immatériel

Les artistes sont des explorateurs qui partent tantôt à l'assaut de leur moi tantôt à la conquête de mondes lointains...

Par Pedro Morais et François Salmeron



Jean-Charles de Quillacq.



Jean-Charles de Quillacq,
*Auto-portraits de candidature
pour un film d'Alain Guiraudie.*

Jean-Charles de Quillacq (Montrouge 2011) Fabrication de soi

Est-ce possible de ne pas tenir compte des relations personnelles dans l'appréciation d'un travail artistique ? Est-ce que le débat d'idées peut se dissocier du corps des intervenants qui le fabriquent dans un contexte ? « *Je rends explicite le désir de séduire et l'injonction à 'se vendre' qui rentre en jeu dans les relations de travail du milieu artistique. D'où l'exposition de mon corps offert au regard, ou les protocoles d'échange avec les visiteurs* », évoque Jean-Charles de Quillacq, dont l'exposition à la galerie Marcelle Alix a été reportée à la fin du confinement. Qu'il moule le nez de visiteurs qui, en échange, ont six minutes pour faire ce qu'ils veulent avec l'artiste (à la dernière Biennale de Rennes), ou qu'il expose ses autoportraits de candidature pour un film d'Alain Guiraudie, le travail de Jean-Charles de Quillacq n'élude pas les rapports de pouvoir, de dépendance et de compromis liés au travail. Le titre de son exposition, « Autofonction », renvoie à la fois à l'auto-érotisme (« *Je me suis intéressé à la manière dont la philosophe Cynthia Fleury signale que la masturbation est possible car nous avons l'altérité en nous* », explicite l'artiste), mais aussi à la capacité des objets à agir. « *Les moulages de mon corps sont enduits de fluides corporels ou de médicaments, et certains sont en train de s'autodévorer* », évoque l'artiste. « *Pour mon livre Saint-Pierre-des-corps, réalisé avec la critique Elsa Vettier, nous sommes partis d'un questionnaire sur les objectophiles, ces personnes qui ont des sentiments amoureux pour un objet, et qui, à l'inverse des fétichistes, croient à la réciprocité.* » Une fusion entre l'objet et le corps de l'artiste qui ouvre alors à d'autres formes de « *systèmes reproductifs* ».

P.M.

Le livre Saint-Pierre-des-corps,
(éd. Sombres torrents) est disponible à la librairie After 8 Books.
after8books.com



BeauxArts

6 expos gratuites à ne pas manquer en juin

Par **Julie Ackermann** • le 6 juin 2019

Difficile de courir les musées lorsque son compte en banque fait grise mine... De galeries en centres d'art et de Metz à Paris en passant par Roubaix, tour d'horizon de nos expositions gratuites préférées.

3. La sculpture désirante de Jean-Charles de Quillacq



Avec Jean-Charles de Quillacq, le corps n'est que tuyaux et orifices. Il prend vie au gré de multiples contaminations. On découvre ainsi dans son exposition des formes oblongues et serpentine, des cordes imbibées de viagra, des tubes en plastiques, des moulages de jambes... Les œuvres jonchent le sol comme les restes d'un corps démantelé. Elles sont oxydées de substances organiques, pharmaceutiques ou industrielles : déodorant, graisses de poisson, encre bleue de BIC, lave-glace, gel douche, urine.... Une ode sensuelle à la porosité du corps et un pied de nez aux processus visant à le contrôler.



Vue de l'exposition de Jean-Charles de Quillacq « Ma système reproductive » à Bétonsalon –



Beaux Arts

06.06.2019

1/1



ARTS

24/05/19 15h30

Au centre d'art et de recherche Bétonsalon à Paris, les sculptures détumescentes et visqueuses de Jean-Charles de Quillacq épellent un poème toxico-désirant à la désidentification.

Chez Jean-Charles de Quillacq, il n'y a pas de corps mais des organes, des fluides et des perturbateurs endocriniens. Et c'est très différent. Faut-il que le pied soit surmonté d'une jambe et celle-ci d'un tronc puis d'une tête pour porter des baskets ? Certes non ! D'ailleurs, il y a fort à parier que le fétichiste, lui, ne regardera pas plus loin, pas plus haut. Il faut alors, à notre tour, nous faire fétichistes, c'est-à-dire entrer de plain-pied (et à pleine bouche, nez, oreille, peau) dans une logique où le fragment, la surface et le pourtour contiennent à eux seuls toute la possibilité du désir.

L'humain saisi dans le processus de son étiolement

A commencer donc par ces deux jambes, dressées mais bancales, chaussées d'un bas Nylon et d'une basket. Pas une paire de jambes, pas un commencement de corps, mais bel et bien deux jambes. La sculpture *Group*, posée au sol dans le cadre de l'exposition de l'artiste au centre d'art Bétonsalon à Paris, se compose d'une jambe, que l'artiste a moulée sur la sienne, et de la réplique de cette même jambe. Soient

Les Inrockuptibles

24.05.2019

1/3



deux jambes droites, en résine acrylique, rafistolées d'une genouillère – lors d'une précédente exposition, la pièce a été brisée.

L'humain claudique, car dans le système de Jean-Charles de Quillacq, l'humain est saisi dans le processus de son étiolement même. Le corps, et le sujet qu'il encapsule, est une pâte ductile et parfois volatile. Dans ce panorama où tout, à vrai dire, est soit bancal, soit déjà alangui, ramolli, dissout, on entre forcément par l'humain.

Ces deux jambes donc, ou ce mannequin, plus loin, revêtu d'un masque à l'effigie de l'artiste et allongé au sol les deux semelles de basket Air Max collées contre la vitre. Puis l'on comprend que tout s'offre depuis la même situation d'énonciation.

Les objets, souvent des tubes oblongs, suspendus ou posés, deviennent sujets, réceptacles de possibles désirs et transmetteurs de probables affections, enduits qu'ils sont d'huiles de laurier, de foie de morue, de cade et de graisses de poisson (*Philippa*), d'encre bleu Bic (*Bread or Cigarette*) ou d'urine et de Viagra (*Coins*). Ici, chaque cartel et sa conventionnelle description de techniques se transforme en véritable poème toxicologique à la déhiérarchisation des règnes et des genres.

Un espace dramaturgique en attente d'activation

Rien ne sèche, rien ne tient droit. Dans l'espace d'exposition, davantage comme un espace dramaturgique en attente d'activation, chaque sculpture, chaque objet, invite à être manipulé. Le jour du vernissage, l'artiste se promène avec à la main une barre de soutien, enduite de résine époxy et, précise-t-il, d'une pâte de nicotine. S'en emparer, c'est fumer par la main.

Frôler les bouts d'angles innocemment nommés *Coins*, c'est se faire le cobaye volontaire de la pharmacopornographie qui norme et forme les identités assignées et binaires (humaines, faudrait-il rajouter) de genre. Le geste résonne comme une transcription spatiale du geste de désidentification sexuelle entrepris par Paul B. Preciado sous l'égide de la déconstruction textuelle de Jacques Derrida.

L'usage, en apparence anodin, du terme de "supplément" au détour d'un titre met la puce à l'oreille, renvoyant chez ce dernier, dont Paul B. Preciado fut l'élève, à ce qu'il désigne également comme *pharmakon* : ce qui n'a aucune identité stable, et relève d'une réserve sans substance où se produit le glissement éternellement reproductible de la différence.



Une autre alternative aux pratiques d'assemblage

Mais c'est aussi et surtout un véritable commentaire sur le processus artistique en soi. Car Jean-Charles de Quillacq est un sculpteur, au sens le plus noble du terme. Au beau milieu de la mode vue et revue de pratiques faussement cool d'assemblages de menus objets du quotidien, il manquait une alternative.

Certes, le geste du grand sculpteur droit dans ses bottes affairé à dresser en l'air des choses lourdes de ses bras puissants avait plus que fait son temps. Mais là où un grand nombre de pratiques d'assemblages versent souvent dans un commentaire apathique sur l'impossibilité de ne plus produire aucune forme nouvelle, Jean-Charles de Quillacq semble, avec ses sculptures détumescentes sans identité stable, avoir trouvé l'une des possibles alternatives.

S'il explique être à la recherche du geste sculptural minimum, l'itération se charge d'injecter un autre mouvement : non plus l'élévation mais la prolifération altérée du presque pareil. Tout est d'ailleurs déjà contenu dans le titre aux consonances transprométhéennes : Ma système reproductive.



PAR

Ingrid Luquet-Gad



Jean-Charles de Quillacq :Ma système reproductive

EXPOSITION. «Jean-Charles de Quillacq :

Ma système reproductive»

Commissariat : Mélanie Bouteloup et Lucas Morin, tous deux de Bétonsalon, qui, organisateur de l'exposition, est un organisme parisien de promotion de l'art contemporain créé en 2003.

Cette exposition individuelle de l'artiste français Jean-Charles de Quillacq est assez décoiffante. Elle comporte une vingtaine d'œuvres, la plupart créées ces toutes dernières semaines. Il s'agit principalement d'œuvres en 3D, souvent des sortes de tubes qui, évoquant des organes du corps et dotés d'orifices, sont «pénétrables» ou «pénétrants», indique l'artiste, qui ajoute que ses sculptures ont «une dimension fétichiste».

Ses œuvres sont généralement plutôt minimalistes, même si, bien souvent, leur réalisation fut très chronophage. < Je les fabrique avec le moins de technique possible, d'une façon très élémentaire, explique l'artiste. J'ai réduit à des actions



extrêmement rudimentaires mes gestes artistiques, qui sont si simples que j'aurais pu les faire quand j'étais enfant. >

Dans cette exposition comme dans l'ensemble du travail de Jean-Charles de Quillacq, le corps humain est un thème majeur. < Mon corps a toujours été présent dans mon travail, pas nécessairement sous sa forme physique, mais au moins en tant qu'énergie, sexuelle ou affective >, déclare l'artiste. À son propos, les commissaires de l'exposition parlent d'un «rapport réflexif et obsessionnel à son propre corps», et de «questionnement politique sur le corps comme objet de désir et source de reproduction».

L'artiste utilise son urine comme liant pour l'époxy de ses sculptures !

L'un des matériaux que Jean-Charles de Quillacq utilise le plus, c'est la résine époxy, qu'il «malaxe comme une matière psychique, dans une relation charnelle qui relève d'une activité régressive, orale ou scatologique, à valeur sexuelle», analyse-t-il. Il précise qu'il se sert de cette résine comme d'une pâte à modeler, qu'il applique sur des supports, mous ou rigides, par exemple du PVC ou du polystyrène. Cette résine époxy, toute blanche, l'artiste vient souvent, ensuite, la dégrader au moyen de liquides tels que l'huile de foie de morue ou l'encre de stylo à bille. Ou bien encore sa propre urine qu'il utilise comme liant pour l'époxy !

Parmi les œuvres présentées à Bétonsalon, nous avons particulièrement remarqué une sculpture dans laquelle la résine époxy était mêlée à des méduses décomposées, que l'artiste avait récupérées, échouées, sur une plage.

Plusieurs œuvres exposées lui ont été inspirées par son père - notamment un «portrait de son père en train de dormir», œuvre composée, en tout et pour tout, d'un matelas d'enfant, d'un «T-shirt» et d'un drap. D'une façon générale, Jean-Charles de Quillacq reconnaît une «fascination» pour la famille, car elle produit «des corps qui se ressemblent, même si on assigne à chacun un rôle distinctif», explique-t-il. Il s'est, par exemple, photographié avec sa sœur, tous deux portant le même masque de plongée, et cette photographie lui a montré que «l'air de famille primait sur les différences». Jean-Charles de Quillacq parle même d'une «forme de substituabilité» entre sa sœur et lui : < Je suis ma sœur, ma sœur est moi, et j'en tire un grand plaisir sans très bien comprendre pourquoi. >

L'ARTISTE : Jean-Charles de Quillacq, né en 1979 à Dax (Landes), mais qui vit en Suisse, a été formé à l'École des Beaux-Arts de Lyon et à la Weißensee Kunsthochschule (de Berlin). Son travail artistique, qui a démarré voilà une dizaine



Saison 2017 - 2018 : une maison de poussières, une maison de pierre, une maison de

La langue de ma bouche

Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq

My Tongue Does This to Me



Hedwig Houben, *Borborygmus*, 2017
Performance à Permakemuseum, Belgique, septembre 2017
Photo: Els Soenen



Jean-Charles de Quillacq
Vue de l'atelier, septembre 2017
Photo: Emilie Renard

20/01/18
— 24/03/18

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

La Galerie Noisy-le-Sec

20.01.2019

1/11



La langue me fait ça

Émilie Renard

Jusque-là, ma langue reposait dans ma bouche comme si de rien n'était. Puis on a parlé d'elle et elle a pris un certain poids, occupé un certain volume dans ma bouche. Elle est devenue une chose à part, en partie visible et en partie invisible, pas tout à fait en moi ni tout à fait à moi.

“La langue de ma bouche”, c’est aussi une langue qui fourche, qui se fait entendre avant de se faire comprendre, une créature indépendante douée de parole, un instrument émetteur avec sa propre technique. Cette langue-là n’est plus si familière à cette bouche qui est la sienne et qui est la mienne.

C’est Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq qui m’ont parlé de ce que leur langue leur faisait, comment elle parle aussi bien pour elleux que sans elleux. Il et elle ont reconnu en elle une certaine autonomie qui les force à la tenir à distance en même temps que tout ce qui passe pour familier, évident, intime ou domestiqué. “La langue de ma bouche” exprime chez chacun-e d’elleux un certain rapport solipsiste à leur travail: c’est une chose très personnelle qu’il et elle ont initiée mais qui, à force, leur ordonne sa logique et son rythme propres, si bien qu’il et elle sont comme avalé-e-s par cette langue endurcie par le travail. Elle se manifeste dans les dimensions performatives de leurs pratiques: régulière, endurante et solitaire pour de Quillacq; constante et maîtrisée pour Houben. Elle est également perceptible dans les apparitions répétées d’elleux-mêmes où Hedwig Houben est Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq est Jean-Charles de Quillacq, et où pourtant, entre elleux et leurs répliques, quelque chose a changé. Il-elle est à la fois son propre objet d’étude et le sujet parlant,

dans une forme de sincérité mesurée. Chacun-e distingue des parties élémentaires dans les systèmes complexes, à commencer par des organes (jambes, intestins, mains, yeux...) extraits de corps démesurés. Ces choses quasi-autonomes sont traversées par différents affects (désir, dépendance, lassitude, espoir...) et semblent produites par des activités de transformations autogénératives. De proches en proches, elles se combinent en des accords toujours plus étranges.

“La langue de ma bouche”, c’est aussi celle qui parle des œuvres. C’est une langue qui désapprend le langage d’une médiation tournée vers l’information. Elle développe une forme de médiation plus obscure qui prendrait au mot la maxime de Ludwig Wittgenstein selon laquelle “tout ce qui peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, on doit le taire.”¹ Il ne s’agit pas tant d’entretenir autour de l’œuvre un silence mystique que de reconnaître les limites du langage clair et de trouver des manières de se relier aux œuvres sous des formes plus embarrassées, moins familières, en envisageant la médiation comme une caisse de résonance. Hedwig Houben a conçu des instruments pour cela.

Après la langue, ce sentiment d’étrangeté a gagné la maison — de pierre, de poussière, de... — qui abrite le centre d’art. À la fois solide et hospitalière, vulnérable et transformable, publique et déjà habitée, cette maison n’est pas tout à fait la mienne ni tout à fait la vôtre. Alors venez faire l’expérience de la langue qui rûpe.

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), trad. Gilles Gaston Granger, Gallimard, 1993, p. 31.



My Tongue Does This to Me

Émilie Renard

Up until then my tongue just lay there in my mouth in a perfectly normal way. Then it got talked about and took on a certain weight and volume in my mouth. It became something special, partly visible and partly invisible, not completely a part of me and not completely belonging to me.

“My Tongue Does This to Me”: it’s also a forked tongue that makes itself heard before it makes itself understood, an independent creature gifted with speech, a transmitting instrument with its own technique. That tongue’s no longer as familiar to the mouth that is both its and mine.

It was Hedwig Houben and Jean-Charles de Quillacq who talked to me about what their tongues were doing to them and how their tongues speak just as much for them as without them. They’ve spotted a certain autonomy on their tongues’ part that forces them to keep them at distance, along with everything considered familiar, obvious, intimate or domestic. For each of them the “tongue [that] does this” expresses a certain solipsistic relationship with their work: they’ve triggered something that’s very personal, but which in the long run imposes its own logic and rhythm on them, almost as if they’ve been swallowed by this work-toughened tongue. This tongue shows up in the performative aspects of their practices: even, resistant and solitary for Jean-Charles de Quillacq, constant and controlled for Hedwig Houben. It’s also perceptible in their repeated appearances, in which Hedwig Houben is Hedwig Houben and Jean-Charles de Quillacq is Jean-Charles de Quillacq, and in which, nonetheless, something has changed between them and their lines. They are each at the same time their own subject

matter and speaking subject, in a form of measured sincerity. Each identifies elementary parts of complex systems, beginning with organs—legs, intestines, hands, eyes, etc.—extracted from outside bodies. These quasi-autonomous things are traversed by different affects—desire, dependency, lassitude, hope, etc.—and seem the product of self-generating transformations. Growing ever closer, they come together in increasingly strange accords.

“My Tongue Does This to Me” is also the tongue that speaks of artworks. This is a tongue that is unlearning the language of a mediation focused on information. It develops a more obscure form of mediation intended to take literally Ludwig Wittgenstein’s maxim that “what can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence.”¹ It is not so much a matter of walling the work in with a mystical silence as of recognizing the limits of linguistic clarity and finding ways of connecting with artworks in less comfortable, less familiar forms, and envisaging mediation as a sounding board. Hedwig Houben has designed instruments for this.

In the wake of the tongue this feeling of strangeness has made its way to the house that is home to the art centre: this house of dust, of stone, of At once staunch and hospitable, vulnerable and mutable, public and already inhabited, this house is neither completely mine nor completely yours. So come along and try out the tongue that abrades.

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1921), trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness (London: Routledge & Kegan Paul, 1961), p. 3.



Désirs, orientations, objets

Vanessa Desclaux

Les œuvres de Jean-Charles de Quillacq ont repris possession de La Galerie. Habitué de ces espaces qu'il a explorés lors de l'exposition "Tes mains dans mes chaussures", c'est dans une toute autre mesure qu'il investit le rez-de-chaussée de cette maison pour l'exposition "La langue de ma bouche". Les œuvres surnommées *Les poupées*, créées pour cette nouvelle exposition, occupent une partie de l'espace et se déploient en un ensemble de formes et de textures qui évoquent le corps de l'artiste et nous invitent à être au plus près de son travail, comme si nous pénétrions dans l'intimité de l'atelier. Une bâche noire, lisse et mate délimite un large espace au sol sur lequel les sculptures sont agencées; elles suggèrent différents stades de réalisation et déploient un vocabulaire sculptural dense et répétitif. On observe des tubes en aluminium pliés, certains recouverts d'époxy et posés au sol, d'autres s'élevant dans la verticalité; des sculptures en résine représentant des membres inférieurs du corps dans différentes inclinaisons, parées de chaussettes blanches ou de baskets; des lanières en cuir redressées par un renfort d'époxy. Des moules de sa jambe droite sont aussi alignés contre un mur. Un travail de peinture à l'encre bleue Bic confère à certaines sculptures des qualités différentes de brillance, de couleur et de reflets. Si les bidons de nicotine liquide font littéralement référence au risque d'empoisonnement, ce sont l'ensemble des matériaux privilégiés par l'artiste, l'époxy comme l'encre, qui nous renvoient à une toxicité qui serait au cœur de l'œuvre.

Certains membres de l'équipe du centre d'art continueront d'imprégner de nicotine la surface en époxy d'une sculpture en cuir, la substance chimique ayant pour action de progressivement faire virer la surface blanche au jaune pisseux. Cette nicotine liquide, dont l'évocation de l'addiction est redoublée par la vue des sculptures-mégots, suggère une relation entre l'artiste et son œuvre impliquant un rapport affectif puissant, à la fois émotionnel et sensuel. Les objets réalisés par Jean-Charles de Quillacq sont les objets de son désir et il entretient avec eux une dépendance spécifique. Le corps de l'artiste est évoqué par l'intermédiaire de son travail comme métaphore: c'est un "corps addicté", ce qui représenterait pour la philosophe Avital Ronell une caractéristique spécifiquement humaine, répondant à une pulsion impérative qui aurait la possibilité de s'exprimer à travers des objets très différents, dont l'art et les drogues artificielles font partie¹.

Ce champ d'objets sature l'espace du centre d'art de corps et le sexualise irrésistiblement.

"L'exposition devenait l'espace d'une production et d'une reproduction des mêmes gestes et des mêmes rôles, quels que soient ceux et celles qui les tenaient, et qui auraient pu se confondre complètement, si la corde que je maintiens bon gré mal gré ne s'était pas soustraite aussi visiblement à la situation. Au bout d'un moment, j'ai voulu que ça y ressemble plus. J'ai scié un bout de ma corde, à peu près de la longueur des tubes de la sculpture et j'y ai déposé de

1. Avital Ronell, *Addict. Fixions et narcotextes*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza, Bayard, Paris, 2009.



Desires, Orientations, Objects

Vanessa Desclaux

Jean-Charles de Quillacq's works have taken over La Galerie again. Already accustomed to this house and the spaces he explored in the exhibition "Your Hands in My Shoes", he has moved into the ground floor on a quite different scale for "My Tongue Does This to Me". Specially created for this new exhibition, the works nicknamed *Les poupées* [The Dolls] take up part of the area with forms and textures referencing his body and inviting us to experience his work in close-up, as if in the privacy of his studio. A smooth, matt black covering marks out a large part of the floor for the sculptures, which suggest different stages of realisation achieved with a dense, repetitive vocabulary: bent aluminium tubes, some coated with epoxy and lying on the floor, others standing vertically; resin pieces representing the lower limbs, leaning at different angles and embellished with white socks or sneakers; and leather straps reinforced with epoxy to set them upright. And mouldings of de Quillacq's right leg lined up against a wall. Some of the sculptures have been painted with blue ballpoint ink and taken on varying qualities of glossiness, colour and reflectiveness. And while the drums of liquid nicotine are a literal reference to the danger of poisoning, the artist's overall choice of materials, from epoxy to ink, reminds us of the essential toxicity of his œuvre.

Some members of the art centre team will keep on saturating the epoxy surface of a leather sculpture with nicotine, the chemical effect being to gradually turn the surface from white to a washed-out shade of yellow. This liquid, whose evocation of addiction is intensified by the

presence of cigarette-butt sculptures, suggests a potent affective relationship, at once emotional and sensual, between the artist and his work. De Quillacq's objects are the objects of his desire and he maintains a specific dependency on them. Through his work as intermediary, his body is conjured up as metaphor: this is an "addicted body" representative, for philosopher Avital Ronell, of a specifically human response to a compelling urge capable of finding expression via very different objects including art and "artificial additives".¹

This field of objects saturates the art centre space with bodies, irresistibly sexualising it in the process.

"The exhibition became the space for a production and reproduction of the same acts and the same roles, whoever was performing them, which could have fused completely if the rope I was keeping there willy nilly had not so visibly vanished from the situation. The time came when I wanted more resemblance. I sawed off a bit of rope about as long as the sculpture tubes and laid down some stuff like what was on the tubes. For me this work with epoxy and its by-products is a point where the work of desire and the work of production merge indistinguishably. Which means that my work is understandable not necessarily in terms of what I produce, but because it is in itself the activity of desire."²

In the exhibition "Your Hands in My Shoes" de Quillacq had included objects he meant to make part of

1. Avital Ronell, *Crack Wars: Literature Addiction Mania* (Champaign: University of Illinois Press, 2004), p. 44.

2. Jean-Charles de Quillacq, email dated 10 November 2016.



la matière, semblable à celles des tubes. Cette activité que j'ai avec cette matière, l'époxy et ses dérivés, est chez moi un point d'indistinction entre le travail du désir et le travail de la production. Mon travail n'est alors pas forcément compréhensible par ce que je produis mais parce qu'il est par lui-même, l'activité du désir²."

Dans l'exposition "Tes mains dans mes chaussures", Jean-Charles de Quillacq avait introduit des objets avec l'intention de les mettre en relation avec les membres de l'équipe du centre d'art. Nous étions invitées à reproduire les gestes de l'artiste en prenant soin des œuvres à travers l'action simple et quotidienne de cirer les trois sculptures tubulaires constituant l'œuvre *Charles, Charles, Charles* (2016). Dans l'extrait de conversation cité ci-dessus, Jean-Charles de Quillacq évoque cette production et reproduction de ses propres gestes, la répétition des rôles, et le jeu de l'imitation qui est réinterprété lorsque l'artiste devient à son tour l'imitateur. En effet lorsqu'il réalise une performance³ avec une gigantesque corde de navire introduite dans le centre d'art, il décide d'en couper une partie pour faire sur elle les mêmes gestes de recouvrement qu'il voit les membres de l'équipe du centre réaliser sur ses sculptures. Jean-Charles de Quillacq décrit les conditions de l'irruption du désir ; un désir caractéristique de son activité en tant qu'artiste qui n'est pas complètement distinct de sa sexualité. Cette activité du désir et les orientations de cette sexualité se déploient dans l'espace et déterminent les relations entre l'ensemble des corps qui y pénètrent, l'espace et les objets. J'emprunte le terme d'"orientations" à la théoricienne féministe Sara Ahmed qui investit et mobilise ce concept à la fois spatial et sexuel dans son ouvrage *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*, paru en 2006. Ahmed écrit : "Les orientations déterminent non seulement notre manière d'habiter l'espace, mais aussi d'appréhender

ce monde d'habitation partagée, ainsi que la question de vers 'qui' et 'quoi' nous dirigeons notre énergie et notre attention⁴."

Un des enjeux pour Ahmed dans cet ouvrage est d'explorer le concept d'orientation, et plus précisément d'orientation sexuelle, comme permettant de penser une phénoménologie *queer*, et à travers elle de démontrer à quel point les manières dont nous habitons les espaces sont déterminées et déterminantes du point de vue de la sexualité. Je souhaite ici lui emprunter cette exploration de l'orientation pour réfléchir aux liens étroits du traitement spatial de l'exposition et des œuvres avec l'investissement du désir sexuel de l'artiste. Ahmed nous rend sensible au fait que les termes "orientation sexuelle" et "*queer*" sont tous deux des termes de nature spatiale : l'orientation évoque la question d'une direction, d'un positionnement dans l'espace en relation à différents paramètres (droite / gauche ou devant / derrière), et le terme "*queer*" évoque quelque chose de tordu, qui n'est donc pas droit au sens géométrique. En ce sens, la manière dont Jean-Charles de Quillacq aborde la matière de ses sculptures, leurs relations à l'espace et aux autres objets, joue d'opérations de pliage, de torsion et de déviation. Peu ou pas de lignes droites mais des érections obliques, des tentatives d'élévation qui terminent dans un affaissement et une multitude d'angles qui évoquent les mouvements physiologiques des différentes parties de nos corps. Ses sculptures n'habitent pas seulement l'espace de manière *queer* ou *unstraight*⁵, elles contiennent l'espace et introduisent ainsi le-la spectateur-rice dans une spatialité située et sexualisée.

2. Jean-Charles de Quillacq, email du 10 novembre 2016.

3. La performance *La corde* a eu lieu du 3 au 12 novembre 2016. <http://lagalerie-cac-noisy-le-sec.fr/performance-corde-jean-charles-de-quillacq/>

4. Sara Ahmed, *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*, Duke University Press, Londres, 2006, Kindle for mac, emplacement 67 sur 4377 (introduction).

5. Non rectiligne, au sens littéral ; non normative, au sens figuré.



a relationship with members of the art centre team. We were invited to reproduce the artist's movements by taking care of the works via the simple, everyday act of polishing the three tubular sculptures making up the work *Charles, Charles, Charles* (2016). In the conversation excerpt quoted above, de Quillacq speaks of this production and reproduction of his own movements, the repetition of roles and the interplay of imitation that is reinterpreted when the artist in turn becomes the imitator. When he presented a performance with a huge ship's rope³ in the art centre, he decided to cut a bit of it off and repeat the covering gestures he had seen members of the art centre team applying to his sculptures. He describes the prerequisites for the onset of desire, a desire characteristic of an artistic activity not totally distinct from his sexuality. This desireful activity and the orientations of this sexuality take place in space and determine the relationships between the bodies that enter it, the space itself and the objects in it. I have borrowed the term "orientations" from feminist theoretician Sara Ahmed, who invests and implements this simultaneously spatial and sexual concept in her book *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, published in 2006: "Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as 'who' or 'what' we direct our energy and attention toward."⁴

One of the issues Ahmed takes up is exploration of the concept of orientation, and more precisely sexual orientation, as enabling the ideation of a queer phenomenology, and by extension a demonstration of how much our ways of inhabiting spaces are determined and determining from the point of view of sexuality. Here I want to borrow from this exploration and reflect on the close links between the spatial handling of the exhibition and the works and the investing of the artist's sexual desire. Ahmed alerts

us to the fact that the terms "sexual orientation" and "queer" have a spatial character: "orientation" raises the question of direction and a positioning in space relative to various parameters—left/right, in front/behind—while "queer" is suggestive of something crooked and geometrically not straight. In this sense de Quillacq's way of approaching the materials of his sculptures and their connections with space and other objects involves folding, twisting and deviation: almost no straight lines, but rather oblique structures, attempts at elevation that end up in collapse, and a host of angles suggestive of the physiological movements of different parts of our bodies. Not only do his sculptures inhabit space in a queer or "unstraight"⁵ manner; they also contain space and so introduce the spectator into a situated, sexualised spatiality.

The exhibition brings us into proximity with objects, placing them within our reach and addressing them to us in a sometimes very direct way. *Alexandra Bircken*, a tubular structure coated with grease and hanging by straps, stands facing the spectator's body and links two spaces. It points at the visitor and moves towards him. "Alexandra Bircken" is also the name of the artist continuously on de Quillacq's mind when he was making this work. In it he finds a very intimate way of confessing an obsession and entrusting us with the target of his desire. In "Your Hands in My Shoes" he made a similar gesture with a work on paper consisting of a temporary cell phone number and intended solely for me. *Nouveau numéro (pour Vanessa Desclaux)* [New Number (for Vanessa Desclaux); 2017] involved using acetone to efface pages of magazines; if we consider the page as a space in its own right, this act

3. The performance *La corde* (The Rope) took place from 3–12 November 2016.

<http://lagalerie-cac-noisy-lesec.fr/performance-corde-jean-charles-de-quillacq/>

4. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

5. Literally non-rectilinear, figuratively non-normative.



L'exposition nous entraîne dans une proximité avec les objets, les met à notre portée et nous les adresse parfois de manière très directe.

Alexandra Bircken, une sculpture tubulaire recouverte de graisse, suspendue par des sangles, se dresse face au corps du spectateur et relie deux espaces. Elle pointe vers le visiteur et se dirige vers lui. Alexandra Bircken est aussi le nom de l'artiste qui occupait de manière omniprésente les pensées de Jean-Charles de Quillacq au moment de la réalisation de l'œuvre. Il trouve là une façon très intime de confesser une obsession, et de nous confier l'adresse du désir. Dans "Tes mains dans mes chaussures", il avait fait un geste similaire en réalisant une œuvre sur papier qui consistait en un numéro de téléphone portable, souscrit temporairement et qui m'était exclusivement destiné. *Nouveau Numéro (pour Vanessa Desclaux)* (2017) consistait en un travail d'effacement à l'acétone de pages de magazines. Si on considère la page comme un espace à part entière, ce geste d'effacement peut être caractérisé comme un geste de réorganisation et de désorientation. En adressant de manière aussi personnelle l'œuvre à l'une des commissaires de l'exposition, Jean-Charles de Quillacq partageait avec le public une forme d'interpellation personnelle, une demande d'intimité dans le contexte de la conversation qui lie le-la commissaire à l'artiste. Avec ces œuvres — je pense ici aussi bien au *Nouveau numéro* qu'à *Charles, Charles, Charles*, ou à la performance *La corde* — l'exposition devient un espace de tensions, pris entre assouvissement et frustration des désirs exprimés par l'artiste. Dans "La langue de ma bouche", Jean-Charles de Quillacq fait de nouveau usage de cette technique d'effacement avec *It's Not Easy Being Transitional* (2017). L'œuvre est constituée d'une série de pages découpées dans un livre d'histoire de l'art à partir desquelles il réalise un subtil dégradé de bruns, ne laissant subsister qu'un unique

élément figuratif, le visage du roi Philippe IV dans une peinture de Diego Vélasquez. Ce visage poudré semble adresser son regard au spectateur, mais ce sont ses lèvres protubérantes qui arrêtent notre attention, l'insistance de leur couleur rouge nous interpelle, elles évoquent un travestissement. Ce visage nous oriente vers l'idée d'une sexualité déviante et manifeste la dérive de la consanguinité qui a touché la famille des Habsbourg d'Espagne, dont Philippe IV est l'un des derniers héritiers. Son titre nous renvoie, lui aussi, à une métaphore spatiale. La transition suggère un état de passage ou de transformation; c'est un entre-deux, une rupture dans la continuité: celle de la reproduction filiale?

L'ensemble de l'œuvre de Jean-Charles de Quillacq est traversée par la question du même, à la fois vis-à-vis du désir homosexuel, mais aussi concernant la ressemblance au sein d'une même fratrie. Pour "La langue de ma bouche", il a conçu l'œuvre *Le Remplaçant*, une série de masques modelés à partir des visages de plusieurs de ses cousins qui lui ressemblent. Le premier de ces masques, montré ici, très réaliste, doté de cheveux et de poils, sera ponctuellement porté par l'artiste dans l'exposition et sera aussi mis à la disposition d'une liste déterminée de personnes. En portant ce masque, en voyant le masque porté par d'autres, Jean-Charles de Quillacq cherche les moyens de "se rendre étranger à son propre travail" et de "faire en sorte que son travail lui arrive"⁶ en se mettant à la place d'un-e spectateur-riche. "Le travail est comme une prolongation de l'existence organique, comme une relation à soi ou une pratique de soi. Un peu comme le sport, une pratique de son corps et de ses sensations internes ou comme un rituel"⁷.

6. Conversation avec l'artiste, 24 novembre 2017.

7. Jean-Charles de Quillacq, email du 10 novembre 2016.



of effacement can be described as one of reorganisation and disorientation. In addressing the work so personally to one of the exhibition's curators, de Quillacq was sharing with the public a form of personal interpellation, a request for intimacy in the context of an ongoing conversation between curator and artist. With these works—in addition to *Nouveau numéro* I'm thinking here of *Charles, Charles, Charles* and the *La corde* performance—the exhibition becomes a locus of tensions, torn between fulfilment and frustration of the desires expressed by the artist. In “My Tongue Does This to Me” de Quillacq once again resorts to the effacement technique: *It's Not Easy Being Transitional* (2017) comprises a series of pages cut out of an art history book to which he applies a subtle shading-off of browns, leaving only a singular figurative element, the face of King Philip IV from a painting by Velázquez. This powdered face seems to be gazing directly at the spectator, but what holds our attention is the protuberant lips that challenge us with their insistent redness and their undertones of cross-dressing. The face makes us think of a “deviant” sexuality in its manifestation of the inbreeding within the Spanish House of Habsburg, of which Philip was one of the last heirs. The work's title also conjures up a spatial metaphor: “transition” suggests a passage or a transformation, an interspace and a break in continuity—of filial reproduction, maybe?

The entire de Quillacq œuvre is permeated by the issue of sameness, with regard both to homosexual desire and to resemblance within a sibling group. For “My Tongue Does This to Me” he has come up with *Le Remplaçant* [The Replacement], a series of masks modelled from the faces of several cousins who look like him. The first of them, on show here, is very realistic with its hair and whiskers; from time to time it will be worn by the artist during the exhibi-

tion and will also be made available to a specified list of others. By wearing the mask and seeing it worn by others, de Quillacq is seeking a way of “making himself a stranger to his own work” and “ensuring that his work gets through to him”⁶ by putting himself in the viewer's place. “Working is like an extension of organic existence, like a relationship with oneself or a practice of oneself. A bit like sport as a practice of the body and its inner sensations, or like a ritual.”⁷

His œuvre stands as a space vibrant with his emotional and sexual life. Within his artistic approach his ongoing relationship with his work and the objects he produces is subject to a crucial questioning. The works emerge as “objects of pleasure”, to quote Michel Foucault's *History of Sexuality*, in which the author attempts to outline the complex problematising that has led, in the modern era, to a distinguishing of heterosexuality from homosexuality in terms of identity—considered in its economic, dietary and erotic aspects—rather than practice.⁸ “It is a fact,” Foucault writes, “that male loves were the object, in Greek culture, of a whole agitated production of ideas, observations and discussions concerning the form they should take or the value one might attribute to them.”⁹

Foucault stresses that in the context of Greek culture the sexual relationship was determined by “the polar opposition of activity and passivity.”¹⁰ However, in a relationship between free individuals passivity is considered ethically unacceptable; thus it concerned persons not recognised as subjects and citizens, i.e., women and slaves. To a lesser extent bonds between mature and young men, although both categories were free, allowed for a relational

6. Conversation with the artist, 24 November 2017.

7. Jean-Charles de Quillacq, email, 10 November 2016.

8. Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990).

9. Ibid., pp. 192–193.

10. Ibid., p. 194.



L'œuvre de Jean-Charles de Quillacq s'affirme comme un espace de résonance de sa vie affective et sexuelle. La relation qu'il entretient avec son travail et les objets qu'il produit est le sujet d'un questionnement central dans sa démarche artistique.

Les œuvres apparaissent comme des "objets de plaisir", selon les termes utilisés par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, dans laquelle il tente d'exposer la problématisation complexe qui a conduit, à l'époque moderne, à distinguer l'hétérosexualité et l'homosexualité du point de vue de l'identité plutôt que de la pratique, considérée dans ses dimensions économique, diététique et érotique⁸. Foucault écrit : "Les amours masculines ont été l'objet, dans la culture grecque, de toute une effervescence de pensées, de réflexions et de discussions à propos des formes qu'elles devaient prendre ou de la valeur qu'on pouvait leur reconnaître⁹."

Foucault souligne que dans le contexte de la culture grecque la relation sexuelle est déterminée par une polarité, "considérée comme nécessaire de l'activité et de la passivité¹⁰." Or la passivité est perçue comme inacceptable du point de vue éthique dans une relation impliquant des hommes libres; elle concernait alors les personnes qui n'étaient pas reconnues comme sujets et citoyen-ne-s, c'est-à-dire les femmes et les esclaves. Dans une moindre mesure, les relations entre hommes mûrs et jeunes hommes, bien que deux catégories de sujets libres, permettaient d'envisager un rapport d'ascendance — plutôt que de domination — justifié par le déficit d'expérience et le contexte pédagogique. Dans le travail de Jean-Charles de Quillacq, ce qui est en jeu est une exploration de la nature des relations qu'il entretient avec ses objets et des désirs étroitement mêlés à la production du travail et à son exposition. La polarité entre activité et passivité apparaît alors comme fondamentale du point de vue d'une éthique de ces relations, éthique

d'une pratique qui nécessite, pour en comprendre les enjeux, une suspension du jugement moral et de la norme hétérosexuelle. Dans une performance¹¹, Jean-Charles de Quillacq s'entretient avec la commissaire d'exposition au sujet de son travail et des relations, de nature amoureuse et sexuelle, qui se déploient de manière réciproque entre lui et ses œuvres. Bien que cet entretien soit fictif, largement inspiré d'une véritable conversation réalisée avec une personne définissant son orientation sexuelle comme "objectophile", il permet néanmoins à l'artiste d'aborder la question essentielle du désir au cœur de sa pratique, et de mettre à jour l'enjeu éthique et le mouvement entre activité et passivité qui sont déterminants dans sa démarche.

"L'objet n'est pas le seul déterminant de l'orientation de notre désir; c'est plutôt l'orientation choisie qui rend d'autres objets disponibles et désirables¹²."

Le travail de Jean-Charles de Quillacq définit ainsi une "communauté de plaisir¹³" qui intègre l'ensemble de ses œuvres et dans laquelle il invite toutes les personnes désireuses d'entrer dans l'intimité de sa pratique.

8. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs (tome II)*, Gallimard, Paris, 1984.

9. *Ibid.*, p. 250.

10. *Ibid.*, p. 253.

11. Cette performance initialement intitulée *Toi Palissade*, a été présentée avec Jean-Christophe Arcos au Frac Hauts-de-France à Dunkerque le 25 mars 2017 dans le cadre du programme "Les objets ont la parole". Elle sera représentée à la Galerie le 17 mars 2018 avec Émilie Renard.

12. Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 45.

13. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 289.



ascendancy—rather than dominance—justified by the latter's inexperience and the educational context. What is at stake in de Quillacq's work is an exploration of the nature of his relationship with his objects and of desires closely interconnected with the production and exhibition of his output. The activity/passivity polarity thus appears fundamental from the point of view of the ethics of a practice which, if the issues are to be grasped, requires a suspension of moral judgment and the heterosexual norm. In one of his performances¹¹ de Quillacq and the exhibition's curator discuss his work and the relationships, of a loving and sexual nature, that develop, reciprocally, between him and his works. Although this conversation is fictive, drawing largely on a real conversation with someone defining his sexual orientation as "objectophile", it allows the artist to address the crucial question of desire as central to his practice, and to clarify the ethical issue and the activity/passivity reciprocation that are decisive factors in his approach.

"It is not simply the object that determines the 'direction' of one's desire; rather the direction one takes makes some others available as objects to be desired."¹²

Thus the work of Jean-Charles de Quillacq defines a "community of pleasure"¹³ which incorporates his œuvre as a whole and into which he invites all those desirous of entering the privacy of his practice.

11. Initially titled *Toi Palissade* [You, Palisade], this performance was presented with Jean-Christophe Arcos at Frac Hauts-de-France in Dunkirk on 25 March 2017, as part of the programme "Les objets ont la parole" [Words Have the Floor]. It will be presented again at La Galerie on 17 March 2018, with Émilie Renard.

12. Ahmed, *op. cit.*, p. 45.

13. Foucault, *op. cit.*, p. 223.



PORTFOLIO

QUEER ART SCENE

78 - CRASH

1.



2.



1. *A Personal Remembrance of Something I did not Experience*, Jean-Charles de Quillacq, 2015.
2. *Je t'embrasse tous*, Jean-Charles de Quillacq, 2016.
3. Jean-Charles de Quillacq, Photo Elise Toidé.

Jean-Charles de Quillacq est un sculpteur dont l'œuvre entretient une relation très forte au corps humain. Ses sculptures sont abstraites ou au contraire reproduisent des portions de membres, des sensations, des gestes simples qui parlent de la corporalité dans nos sociétés - relations sensuelles, sexuelles mais aussi domestiques et sociales. Se définissant comme un «homme gay, qui, en plus de son partenaire sexuel humain, a des relations avec son travail», Quillacq attaque de front certaines des binarités qui régissent le monde tel que nous le connaissons : être vivant/chose, masculin/féminin, sexuel/sensuel, dur/mou, grand/petit, utile/décoratif, solitaire/social. Sauvage et désinvolte, la non-conformité *queer* de l'artiste s'affirme comme une stratégie visant à défler les lois moralistes du white cube, et sans doute celles de la société en général.

3.



FRANÇAIS, VIT ET TRAVAILLE À ZÜRICH, SUISSE.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ

PORTFOLIO

QUEER ART SCENE

79 - CRASH

1.





LE QUOTIDIEN DE L'ART

PARTITIONS (PERFORMANCES)

Jean-Philippe Basello / Simon Ripoll-Hurier

LUNDI 30 NOVEMBRE À 19H

www.fondation-entreprise-ricard.com

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

WEEK-END | VENDREDI 27 NOV. 2014 NUMÉRO 952

Jean-Charles
de Quillacq :
le choc
des corps — p.18

P.9 —
OLIVIER POIVRE D'ARVOR
EXPLIQUE SA MISSION
D'AMBASSADEUR
CHARGÉ DE
L'ATTRACTIVITÉ
CULTURELLE
DE LA FRANCE

P.14 —
LA CHRONIQUE
DE POLITIQUE CULTURELLE
DE GUILLAUME CERUTTI



WWW.LEQUOTIDIENDELART.COM

2 euros



MONTRouGE

PAGE
18

LE QUOTIDIEN DE L'ART | VENDREDI 27 NOV. 2015 NUMÉRO 952

Par Pedro Morais

Jean-Charles de Quillacq : le choc des corps

Jean-Charles de Quillacq a participé au 56^e Salon de Montrouge en 2011. Avec des sculptures transgenres, à la sexualité inconnue, branlantes, et des photos où il privilégie ce qui est indistinct entre les individus, l'artiste se bat contre les oppositions binaires. À la fois abstrait et organique, masculin et féminin, conceptuel et fétichiste, il expose à la Villa Arson à Nice avant un projet solo à la galerie Marcelle Alix à Paris l'année prochaine.



Jean Charles de Quillacq, Open studio, vue d'exposition, 2015. Rijksakademie, Amsterdam.



Jean Charles de Quillacq, Horizontal Thoughts, 2015, résine acrylique, sneakers, 80 x 70 x 50 cm. Courtesy de l'artiste.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ EST AUSSI ISSU D'UNE GÉNÉRATION AYANT ASSIMILÉ LES ÉTUDES DE GENRE, SANS PEUR DU TROUBLE IDENTITAIRE, DEVENU MÊME UNE PRATIQUE DE SOI

En avril dernier, Isabelle Alfonsi, l'une des directrices de la galerie Marcelle Alix, terminait sa conférence sur l'art *queer* au Crédac (Centre d'art contemporain) d'Ivry-sur-Seine, avec une photographie projetée en plein écran d'un impeccable *fist-fucking*, signée Robert Mapplethorpe. Il était question de l'anus en tant qu'organe commun aux corps mâles et femelles, capable de donner du plaisir et d'en recevoir indistinctement. Bref, d'un corps-machine privilégiant les équivalences et les continuums aux divisions binaires entre les genres. Les sculptures tuyaux de Jean-Charles de Quillacq peuvent rappeler des bâtons phalliques, des érections hésitantes, ou des intestins avec des trous, bouches, vagins ou anus, à la fois des organes internes et externes. « La sculpture est toujours associée au redressement, à l'élévation, comme un fantasme d'être toujours en érection, nous dit l'artiste. Dan Graham avait proposé un texte sur la détumescence car il ne trouvait aucune référence littéraire à cet état post coïtum, il était supprimé culturellement. Mes sculptures sont dans un entre-deux incertain, elles ont du mal à se tenir debout, à avoir une fonction ou à tenir leur statut, sont couchées sur des radiateurs et sur des socles mous de polystyrène ». C'est d'ailleurs Isabelle Alfonsi qui associe Jean-Charles de Quillacq à « l'abstraction excentrique » (ainsi nommée par la critique d'art américaine Lucy R. Lippard), contemporaine du minimalisme mais qui fonctionnait comme son refoulé, imprégnée de sensualité et d'humour, l'envers d'une sculpture lisse, dénuée de subjectivité. Jean-Charles de Quillacq est aussi issu d'une génération ayant assimilé les études de genre, sans peur du trouble identitaire, devenu même une pratique de soi. Il vit à Amsterdam, suite à son passage par la Rijksakademie, une incontournable résidence post-

/...



MONTRouGE

PAGE
19

LE QUOTIDIEN DE L'ART | VENDREDI 27 NOV. 2015 NUMÉRO 512

JEAN-CHARLES
DE QUILLACQ :
LE CHOC DES
CORPS

SUITE DE LA PAGE 18 diplôme, devenue l'épicentre européen des débats esthétiques ces dernières années. C'est là où il a rencontré sa famille d'artistes – Pamela Rosenkranz, Olga Balema, Dina Danish, Michiel Ceulers, Leidy Churchman... – mais s'il emploie des procédés conceptuels, il y insuffle un désir extrêmement subjectif, touchant à l'inconscient, proche en cela d'un artiste comme Robert Gober.

À la Villa Arson à Nice, il expose ses sculptures à côté de photos de sa sœur et de deux garçons, avec des poses identiques, nus dans un jardin, portant la même casquette et tenant des tartes aux pommes face caméra. Le grotesque comique de la situation prend une dimension psychanalytique dans l'univers subjectif de l'artiste :

« Je suis intéressé par la famille car c'est où l'on produit des corps qui se ressemblent, même si on assigne à chacun un rôle distinctif. Sur la photo de ma sœur, nous nous ressemblons, il y a une forme de substituabilité entre elle et moi, je suis ma sœur, ma sœur est moi. Je brouille la généalogie, perturbant la sexuation imposée, car l'air de famille prime ici sur les rôles assignés. Je me suis ensuite amusé à imaginer des filiations artificielles,

d'autres permutations entre ma sœur et les garçons photographiés, dans une sorte d'indistinction généralisée ». Il met ce principe d'équivalence en lien avec sa méthode de travail de sculpteur, répétant ses propres formes et gestes jusqu'à ne plus les reconnaître comme siens, le rapprochant de la répétition industrielle, résultat non pas d'une ingénierie génétique mais sérielle. « J'essaie d'en faire un enchaînement vital, d'y injecter la chair que je pétris, d'y confondre du désir, ne produisant alors rien d'autre que de l'activité : la vie même ».

Pour ses moulages de jambes, il reproduit le même pied, créant une symétrie qui lui permet d'échapper de nouveau à l'imposition binaire, soit en les associant par trois, soit en les faisant boiter, le pied gauche ne rentrant pas dans la Nike droite. Il y a sans doute une dimension fétichiste dans le travail de Jean-Charles de Quillacq, comme quand il associe une image digitale de pieds (un poster de l'artiste Ed Atkins, effacé partiellement) à un texte évoquant Œdipe, fils de boiteux (extrait d'un dialogue de Gerry de Gus van Sant). La boucle est bouclée, mais le mystère ambigu de cet artiste reste entier.

L'APRÈS-MIDI, exposition collective, jusqu'au 28 décembre, Villa Arson, 20 Avenue Stephen Liegeard, 06100 Nice, tél. 04 92 07 73 73, www.villa-arson.org



Texte publié dans le cadre du programme de suivi critique des artistes du Salon de Montrouge, avec le soutien de la Ville de Montrouge, du Conseil général des Hauts-de-Seine, du ministère de la Culture et de la Communication et de l'ADAGP.



Jean Charles de Quillacq, Saint Christophe, 15 mai 2010, performance en collaboration avec Maxime Thieffine, Bétonsalon, Paris.

S'IL EMPLOIE
DES PROCÉDÉS
CONCEPTUELS,
IL Y INSUFFLE
UN DÉSIR
EXTRÊMEMENT
SUBJECTIF,
TOUCHANT
L'INCONSCIENT