Marcelle Alix
galerie

4 rue Jouye-Rouve
75020 Paris
France

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

Louise Hervé & Chloé Maillet
Presse

by LOUISE HERVE AND CHLOE MAILLET April 1, 2016

"These times of ours": Louise Hervé and Chloé Maillet in conversation with Marcelle Alix

In November 2009, Isabelle Alfonsi and Cécilia Becanovic brought Marcelle Alix into the world. Located since then in the multiethnic neighborhood of Belleville, in the northeast of Paris, Marcelle Alix expresses its dual nature through its title, constituted by two French female forenames, Marcelle and Alix, neither of which corresponds to those of its founders. Bypassing conventional branding systems, proposing complex, often cryptic means of communication, and constantly engaging in forms of self-reflection, Marcelle Alix offers a rare example of what a gallery can be beyond its plain commercial vocation. In a four-person conversation, Isabelle Alfonsi and Cécilia Becanovic talk with Louise Hervé and Chloé Maillet—the artistic duo whose performance inaugurated the gallery almost six years ago—about the past, present, and future of Marcelle Alix.

Louise Hervé: When the four of us first met in 2008, Chloé and I had already been working as a duo for some years and had just finished a film, Un projet important [An Important Project], which relied heavily on collective work, with several performers and dancers. We were very touched by your own work as a duo. Later, when we started to get to know you better, we saw the duos Pauline Boudry and Renate Lorenz, Marie Cool Fabio Balducci in the gallery. Do you feel like saying something about duos?

Cécilia Becanovic: It's easier to work as a pair. We're stronger as a pair, because ideas circulate and because we make decisions without overdoing it, without veering too much towards one side or the other… It also gives us a unique flexibility and openness. We didn't want a gallery that bore our two names. We wanted to create a third character and a program that relies on collective work and this interpersonal system; as [Witold] Gombrowicz said, "the other transforms us as we transform the other." We were conscious of that, and we continue to benefit from it.

Isabelle Alfonsi: We're not two, we're three. Marcelle Alix isn't the sum of our tastes, it's how we built another taste, which is a bit of hers and a bit of mine but neither totally one nor the other, and as such independent.

Chloé Maillet: It's the same for us. What we do isn't the sum of our tastes and interests; it's something that happens in between the two of us! Marcelle and Alix are two first names, at the same time one and two persons. We really enjoyed that… In our first exhibition in the gallery, "La caverne du Dragon" [The Dragon's Cave], in 2010, all the works had first names, and our second exhibition was called "Nadine, Michel et Michel." We felt that this suggested a personal relationship, tinged with fiction, sentimental. In fact, I was thinking about Stendhal when I asked you this question.

CB: I totally agree with you. Ultimately, the fiction is an excuse. I believe that things are also being built in a very real, practical way. Marcelle Alix relied, from the beginning, on a horizontally structured team. We needed to play all the characters. When we met you, we were very pleased by this symmetry.

LH: It's true that you hold something like a mirror to us; each time there's a new show, it raises questions for us too. We also enjoy seeing you moving between the roles of gallerists, researchers, critics, curators, teachers… Do you have the impression of reinventing yourselves through this multi-tasking.

IA: It's an intellectual need for us, and the gallery's mission can only be enriched by it. We both feel the need to express our own voice elsewhere, through other collaborations. I am deeply engaged in feminism, which finds partial expression in the gallery but also elsewhere, notably in my research activities.

CB: I agree with Isabelle… I'll be very sentimental… One day we decided to be as creative as possible, and now we realize that this took us far. People know our voices, they attest a certain intimacy, they are agitated, spirited, even slightly theatrical. Our texts aren't simple assemblages of simple sentences, they create fictions with a certain weight over reality because they try to comprehend and pursue it.

IA: We also love lacking modesty (laughs). We love to live with it.

CM: I believe, Cécilia, that you once told us—don't feel obliged to answer if you don't recognize yourself in this quote (laughs)—that there are two kinds of artists: those who are able to remove themselves from their work to see it from the outside, who have a critical position in relation to it; and those who are totally inside it. Do you work differently with each of them?

CB: I love each of the artists we defend, but when I recognize this phenomenon, when the work and the person are unconsciously inseparable, I think that it moves me even more deeply than those artists who say very accurate things about their own work. I watch them evolve, I am pleased that they talk to me, but I feel they would do what they do regardless of me.

IA: Anything you say about such contained work, which has the artist at its core, will always be slightly false. So it's better to take a personal approach, something very sentimental, vis-à-vis to their work. If you try to rationalize it using an intellectualized criticism written from the outside, you'll destroy its beauty. When you talk about that, Cécilia, are you thinking of Marie Cool Fabio Balducci, and also of Ernesto Sartori?

CB: Or about Lola Gonzàlez. The way in which we love and present a work inherently transmits something. We must give back the trust that each person has in themselves, in their tastes: each person has a taste, we must exercise it. We have really done that.

CM: Marcelle Alix, the fictional character, has always made me think of Marcel Duchamp, of Duchamp's feminine side, Rrose Selavy. Giovanna Zapperi maintains that it was only by being a woman that Duchamp could have been so modern. Is your feminism engaged with a concern for equality in a world and an art market that isn't so? Or is it something else? Is Marcelle Alix post-queer?

IA: Our initial aim was not to right all the wrongs in the art world and market, but to say to all those who can't find female artists that we can easily find 50 or even 60 percent, it's no problem. Many women work in galleries: gallery assistants are mostly women, there are plenty of female gallerists, and then the exhibited artists are mostly men, which is strange, no?… But this issue interests me less from the perspective of a sexual male/female division than from a queer perspective, related to the affirmation of a minority perspective. What makes us queer and feminist is the affirmation that yes, we are vulnerable, we don't control all the parameters, we make mistakes, but we embrace this situation and we turn what is perceived as a weakness into a strength. Galleries are meant to seem secure; even when they're not, they should never confess to weakness. For me, the confession of weakness is essential to the gallery.

CB: The two words that I'd cling onto are, firstly, "kindness," which is important because it's not as simple as it appears. And also the term "vulnerability," which I really like. With Marcelle Alix, we've grasped one thing after all these years: that we are the reflection of what art expresses. If in your daily life you assume a certain vulnerability as a human being, and if you create a work that recounts that vulnerability, without there being any crack between the two, it seems to me that something true might emerge. I really think this crystallizes our project.

CM: To conclude, we'd like to talk about time travel… The hill of Belleville has a political history. When you invited us to do a performance for the opening of the gallery in 2009, we talked about the Saint-Simoniens in Ménilmontant… And the underground station down the road will be renamed "Belleville – Commune de Paris 1871." Is this significant for you? And I'll ask you the final question straight away, as it will allow you to choose the moment in time at you'd like to situate yourselves… How do you imagine the outcome of the gallery? Charles Fourier said that we must test the phalanstery for 200 years before knowing what it would become… What is your timescale?

IA: I could say something optimistic yet not too engaging… (laughs). Even if one day the gallery stops existing physically, what we've created is sufficiently strong to continue to exist independently of the gallery. I feel that whatever happens to us or to the gallery, there is something that is likely to remain, somehow like the idea of the phalanstery…

CB: Optimism and faith are compulsory in this profession, as in all those professions for which one risks one's own freedom. Not everyone is as invested as we are. When visiting exhibitions, people should formulate the same emotional attachments that they do with beings and things. For Marcelle Alix's part, I hope we'll continue to arouse affection and make it visible.

LH: Do you want to end with a love note?

CB: I'd like to conclude with a sentence by Guillaume Apollinaire, from his Letters to Lou, which I love to read back, especially in this period. He says: "The Martian era, these times of ours."

1.

2.

3.

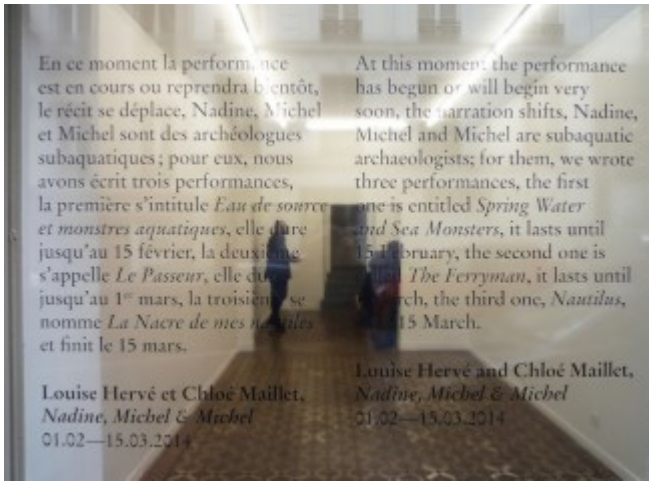
4.

5.

6.

7.

8.

9. 
En ce moment la performance est en cours ou reprendra bientôt, le récit se déplace, Nadine, Michel et Michel sont des archéologues subaquatiques ; pour eux, nous avons écrit trois performances, la première s'intitule *Eau de source et monstres aquatiques*, elle dure jusqu'au 15 février, la deuxième s'appelle *Le Passeur*, elle dure jusqu'au 1er mars, la troisième se nomme *La Nacre de mes nuages* et finit le 15 mars.
Louise Hervé et Chloé Maillet, *Nadine, Michel & Michel*
01.02—15.03.2014
At this moment the performance has begun or will begin very soon, the narration shifts, Nadine, Michel and Michel are subaquatic archaeologists; for them, we wrote three performances, the first one is entitled *Spring Water and Sea Monsters*, it lasts until 15 February, the second one is titled *The Ferryman*, it lasts until March, the third one, *Nautilus*, until 15 March.
Louise Hervé and Chloé Maillet, *Nadine, Michel & Michel*
01.02—15.03.2014

10.

1 View of Louise Hervé & Chloé Maillet's "The Dragon's Cave or the Burying," Marcelle Alix, Paris, 2010. Photo by Aurélien Mole.

2 Portrait of Louise Hervé and Chloé Maillet, 2010.
Photo by Aurélien Mole for Marcelle Alix, Paris.

3 View of Ernesto Sartori's "L'Aglio Taglia," Marcelle Alix, Paris, 2015-16.
Photo by Aurélien Mole.

4 Ernesto Sartori, *Pareja (Leona e Roso)*, 2015. Wood, plaster, primer, clay, diverse objects. 75 x 110 x 85 cm. Photo by Aurélien Mole.

5 View of Pauline Boudry / Renate Lorenz's "Salamanca," Marcelle Alix, Paris, 2011.
Photo by Aurélien Mole.

6 Louise Hervé & Chloé Maillet, *A reconstruction and an underground passage, 9.09.2009*, 2009. Performance, preview to the gallery's opening, 40:00 minutes. Photo by Isabelle Alfonsi.

7 View of Louise Hervé & Chloé Maillet's "Nadine, Michel & Michel," Marcelle Alix, Paris, 2014. Photo by Cécilia Becanovic.

8 View of "Accueille-moi passage" with Nina Canell, Mark Lewis, Helen Mirra, Gyan Panchal at Marcelle Alix, Paris, 2016. Photo by Aurélien Mole

9 View of Louise Hervé & Chloé Maillet's "The Dragon's Cave or the Burying," Marcelle Alix, Paris, 2010. Photo by Aurélien Mole.

10 View of Louise Hervé & Chloé Maillet's "The Dragon's Cave or the Burying," Marcelle Alix, Paris, 2010. Photo by Aurélien Mole.

HIER ET AUJOURD'HUI
ENJEUX DES PRATIQUES COLLECTIVES

VÉRONIQUE GOUDINOUX

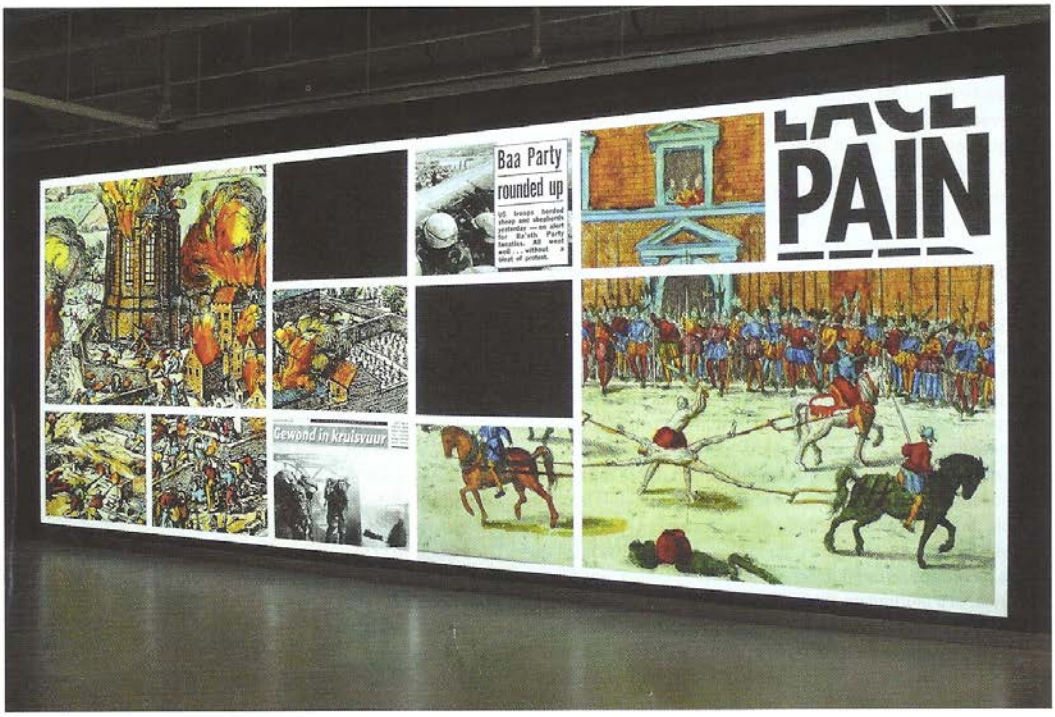
Ateliers de production et de reproduction, académies et contre-académies, confréries, villages et colonies, sociétés d'artistes, coopératives, communautés, clubs, écoles, groupes, mouvements : contrairement à ce que l'on peut lire ici et là, les artistes ont depuis longtemps œuvré à plusieurs. Il convient ainsi, sans effectuer un quelconque amalgame, de mettre en perspective les enjeux au cœur des actuels duos et collectifs par rapport aux ambitions et réalisations des groupes d'artistes des siècles précédents.

On ne crée pas, on ne se regroupe pas, on ne travaille pas à plusieurs aujourd'hui comme on le faisait hier. Pourtant, les œuvres ou pratiques collaboratives du présent et du passé ont suscité des hypothèses interprétatives assez proches les unes des autres, reposant sur des postulats pas toujours clairement élucidés. L'un de ces postulats est que l'avènement, au 19e siècle, des groupes d'artistes au sens moderne du terme (au sens où ce ne sont pas des nécessités économiques ou d'apprentissage qui suscitent leur regroupement) est indissociable de transformations esthétiques ou de progrès esthétiques généralement associés à ce que nous appelons la modernité en art. L'affaire, en fait, est moins simple que cela. Les Nazaréens et les Préraphaélites, par exemple, sont parmi les premiers

Page de droite, de haut en bas :
Peter Cornelius et Friedrich Overbeck
Double portrait
1815
Crayon sur papier
Coll. part.

Portrait de Louise Hervé & Chloé Maillet
Ph. Aurélien Mole pour Marcelle Alix
Direction artistique : Marcelle Alix

Tracy Mackenna & Edwin Janssen
Eighty Years and One Day
2012
Vidéo-projection, 20 min
Nederlands Fotomuseum, Rotterdam
Court. les artistes



Artpress2
02.2016

d'entre eux, mais leurs choix plastiques sont difficilement associables à la modernité artistique. Autre postulat à considérer avec précaution, celui qui assimile groupe d'artistes et avant-garde, même si certaines avant-gardes ont mené collectivement des actions et parfois créé des œuvres à plusieurs. Enfin, il paraît périlleux d'associer la constitution de groupes d'artistes à une intention de « libération » ou d'« émancipation », ainsi qu'il est fréquemment effectué.

Si ces postulats, bien souvent, enferment les groupes d'artistes dans des catégories ou des histoires qui ne sont pas nécessairement les leurs, c'est que l'approche qui en est faite se situe dans une conception de l'histoire de l'art finalement un peu étroite, qui ne pose pas la question très utile des *Cultural Studies* lorsque celles-ci demandent : « Mais qu'est-ce que [ces pratiques ont] à voir avec tout le reste », c'est-à-dire avec l'économie, le contexte économique et politique de production, les questions relatives au genre, etc[1]. Ma proposition est que, pour étudier ces regroupements ou œuvres collaboratives d'hier et aujourd'hui, mieux vaut changer de focale et ne pas rapporter exclusivement les choix des artistes à des questions internes à l'histoire de l'art, mais accepter l'idée que les artistes puissent contribuer à formuler des propositions qui intéressent la société tout entière dans laquelle ils œuvrent. À cet égard, étudier les regroupements inventés par les artistes est passionnant et ouvre d'autres perspectives. C'est faire, en effet, ce à quoi Bruno Latour engage, c'est-à-dire à porter son attention non pas sur des formes sociales déjà constituées mais, bien au contraire, sur les *associations* que des individus, partout, inventent inlassablement[2]. Quelles « sociétés » ont-ils donc produites, ces artistes, qui depuis déjà longtemps ont choisi d'œuvrer à plusieurs et qu'ont-ils, par là, mis en œuvre ?

DÉPLACEMENTS

À nouveau, il ne s'agit pas ici de répondre par une affirmation qui lisserait les différences entre les sociétés ou les associations inventées par les artistes. Au contraire, ce qui frappe est la manière dont les enjeux se déplacent de l'un à l'autre de ces regroupements. Au 19e siècle par exemple, écrivains, hommes politiques et penseurs s'interrogent sur les formes nouvelles d'organisation sociale que peuvent prendre les sociétés européennes. Les artistes ne sont pas en reste. À leur manière, comme Théodore Rousseau et Jean-François Millet partant vivre à Barbizon, ou Paul Gauguin et Vincent van Gogh rêvant de l'Atelier des Tropiques, ceux qui se rassemblent alors dans des villages ou des colonies contribuent à nourrir cette interrogation en fabriquant de nouvelles pratiques artistiques et de nouveaux modes de sociabilité. Alors que les ateliers d'artistes et les écoles des beaux-arts sont des espaces presque exclusivement masculins, on sait par exemple que des femmes peintres ont fréquenté certaines de ces colonies dans les années 1870-80, qui font également se rencontrer sur des modes inédits des artistes de disciplines différentes, écrivains, musiciens et peintres de nationalités diverses – une rencontre qui advint rarement dans des lieux comme les salons[3].

Cette contribution des artistes à la réflexion sur l'organisation de la société dans son ensemble peut prendre des formes précises comme celle mise en œuvre par la colonie de Monte Verità, à Ascona, en Suisse, qui au début du 20e siècle s'essaie à inventer ce que ses membres appellent des solutions relatives à la « vie », c'est-à-dire ce qui permet à la fois que la vie subsiste et qu'elle se développe – vêtements, nourriture, cabanes d'air et de soleil, travail de la terre, etc. Se regrouper signifie ici tenter de créer de nouveaux modes de vie, beaucoup plus rudes d'ailleurs que les descriptions assez naïves qui en sont généralement faites le laissent croire, fondés qu'ils sont sur une critique des méfaits de l'industrialisation et un refus de la modernité.

Ce refus n'est pas sans entraîner certaines ambiguïtés, comme celles décelables dans le projet au départ séduisant du chorégraphe Rudolf von Laban qui, invité à Monte Verità, propose de créer par la danse chorale ce qu'il désigne comme une « culture festive », laquelle doit organiser le rapport entre l'individu, le groupe et ce qu'il appelle la « communauté ». Mais la « culture festive » selon Laban n'est pas sans poursuivre un objectif peut-être plus inquiétant qu'il n'y paraît, celui d'entraîner ses membres dans une forme de communion extatique et d'imposer un « ordre » : « Dans la fête, précise Laban, l'individu, le groupe et l'ensemble de la communauté sont initiés au rythme fondamental et structurant de la vie culturelle, et ils sont incités et motivés à s'enthousiasmer pour cet ordre. Sous la forme du "sens

Johann Adam Meisenbach
Rudolf von Laban et ses danseurs à Ascona
1914
Autochrome
© 2016 Kunsthaus Zürich. The Estate of Suzanne Perrottet. Tous droits réservés

du danseur", la vibration de la force rythmique et structurante de la fête se transpose sur le rythme quotidien et y provoque la réalisation de l'idéal culturel en tant que discernement, joie de vivre et de travailler[4]. » Loin de proposer une conception de la fête visant à laisser libre cours à l'imagination corporelle du danseur, Laban suggère ici de soumettre ce dernier à un « ordre » d'autant plus difficile à appréhender qu'il n'est pas clairement défini, « ordre » qui, la fête terminée, doit par sa vibration se transposer dans le monde quotidien du travail. Comme dans d'autres regroupements présentant des intentions *réformatrices* ou *curatives* similaires, il y a ici un enjeu dont la force dépasse le seul cadre artistique, celui d'une réforme globale du corps social, qui en passe par une demande de transformations des mœurs et des corps, et qui, énoncée par des artistes, n'est pas sans laisser perplexe tant la place laissée à l'individu y paraît parfois congrue.

C'est une tout autre conception de la fête que met en œuvre Walter Gropius au Bauhaus. Sous son impulsion fut imaginé un type de fête que l'on peut désigner comme *productif*, dont la « Fête métallique » de 1929 est un bon exemple, mettant en scène comme elle le fit de manière burlesque la production de l'école alors orientée sur le travail du métal. « Quatre fêtes, raconte Felix Klee, une par

saison, constituaient de grands moments pour lesquels nous travaillions comme des possédés. Oskar Schlemmer préparait ses pièces de théâtre spécialement pour cette occasion. Le 18 mai, nous fêtions l'anniversaire de Walter Gropius. Tous les ans ce jour-là se tenait la fête traditionnelle des lampions. Une année, sur la scène du petit théâtre d'Ilm, Schlemmer avait préparé deux pièces à accessoires avec des personnages sans tête. Les garçons avaient des corps de femmes, et réciproquement[5]. » Objet de préparations attentives plusieurs semaines à l'avance, de créations spécifiques de masques, costumes et décors, les fêtes du Bauhaus étaient inscrites dans le calendrier de l'école comme de véritables moments productifs nécessitant et entraînant la coopération de l'ensemble des élèves et des professeurs. Il y a ici l'invention d'un mode de production qui se joue de la distinction classique établie par Émile Durkheim entre le temps languissant et terne de l'activité économique et celui excitant de la fête. Que ce soit des artistes œuvrant à plusieurs qui inventent cette forme « productive » de la fête n'est pas indifférent.

Ci-dessus :
Rudolf Binneman
Fête métallique ou fête des cloches, clochettes et grelots, Dessau, 9 février 1929

Ci-dessous :
Marie Preston
Chaperons
2014
© Marie Preston

PRATIQUES ET ACTIVITÉS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Il est en effet frappant de constater que les regroupements d'artistes mettent en œuvre des *activités* dont le sens excède le seul domaine artistique. Le jeu pour les surréalistes, qui maintient en tension engagement révolutionnaire et individualisme d'inspiration anarchiste, la fête pour les artistes du Bauhaus, les activités politiques militantes de certains groupes d'artistes au 20e siècle, jusqu'aux diverses formes d'activisme des années 1980 auxquelles succèdent dans les années 1990 des pratiques collaboratives aux frontières plus mouvantes héritées de l'esthétique relationnelle : se regrouper peut signifier mener à plusieurs des activités singulières difficilement réductibles les unes aux autres. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Marie Preston
Performance
8 mars 2015
Mac/Val, Vitry-sur-Seine
Ph. Stéphanie Airaud
© Marie Preston

Pour répondre à cette question, nous devons revoir certains de nos préjugés. L'un de ceux-ci est la connotation positive que revêt souvent de nos jours le fait de travailler à plusieurs, un fait qui excède largement le monde artistique. On ne compte plus les numéros spéciaux de revues, les articles de grands quotidiens ou les journées d'étude qui, témoignant à la fois d'une nouvelle réalité économique et sociale (développement des espaces dits de *co-working*, pratiques diverses de coopération entre membres d'une même entreprise, stages formant aux outils de travail collaboratif, etc.) et d'un désir de repenser en profondeur les modalités mêmes du travail, présentent le phénomène comme un gain par rapport au travail en solo[6]. Dans le champ artistique, cette valorisation peut prendre plusieurs formes, dont celle de la mise en avant d'une dimension critique des pratiques collaboratives, elle-même héritière d'une autre idée, particulièrement vivace dans les années 1990, selon laquelle « la création collaborative [...] [doit être] entendue comme procédant d'un modèle positif car non hiérarchique[7] » mettant en œuvre la forme politique de la démocratie et favorisant l'émergence d'un sujet émancipé et actif.

Aujourd'hui, il semble bien que, si l'absence de hiérarchie entre membres d'un collectif continue d'être revendiquée par les artistes, la naïveté consistant à rendre équivalents pratique collaborative et fonctionnement démocratique ait généralement disparu. Ainsi que nous l'évoquions plus haut, quelque chose paraît s'être déplacé. Rappelons-nous les déclarations collectives souvent autoritaires des avant-gardes ; rappelons-nous les dénonciations vibrantes (du marché, de l'institution, de l'auteur, etc.) des collectifs pratiquant la critique dite institutionnelle ; le collectif ou le groupe, alors, portait une parole collective, indiquait une direction, artistique et/ou politique, qu'il espérait voir suivre par d'autres. Aujourd'hui, le mouvement paraît s'être inversé, au sens où, plutôt que d'indiquer un objectif

ou une cible externe à eux-mêmes, certains groupes, duos ou collectifs semblent observer de l'intérieur le fonctionnement de leur pratique collaborative en posant les questions suivantes : comment travailler à plusieurs ? Quelles relations peut-on établir entre les uns et les autres ? Comment éviter les abus de pouvoir dans le cadre des groupes, duos ou collectifs ? Ces questions tranchent singulièrement avec l'enthousiasme suscité généralement par les pratiques collaboratives dans le monde du travail, comme si certains artistes indiquaient par là que la question sociale et économique du *travail* et de ses modalités mêmes était devenue l'un des enjeux du travail artistique en co-création ou en coopération.

Tracy Mackenna & Edwin Janssen
Friendly Invasions 2034
2014
Installation
artconnexion, Lille
Court. les artistes

CONVERSER, DIALOGUER, DISCUTER

Comment, donc, travailler à plusieurs ? Comme hier mais différemment, les associations d'artistes d'aujourd'hui fabriquent de nouveaux modes de sociabilité et de nouvelles pratiques[8]. Parmi ces dernières, l'une ne relève pas d'activités plastiques et visuelles mais plutôt, à l'instar du jeu ou de la fête, d'une pratique plus largement anthropologique, celle de la conversation qui, dans les associations contemporaines d'artistes, semble revêtir une fonction qu'on pourrait dire productive, un peu comme la fête au Bauhaus[9].

Deux remarques ici s'imposent. La première touche aux conditions de la création. Œuvrer à deux, en particulier lorsque le duo est un couple qui partage vie et travail, ce peut être entrer pour certains dans un flux presque permanent de discussions. Il semble que les artistes indiquent, par ce caractère familier de la conversation, une forme de déspécialisation de leur activité ; entreprendre une œuvre, ce serait partir d'une compétence universellement partagée : parler, plutôt que peindre ou filmer ensemble. Il en va sans doute ici du statut et de la définition de l'art et de l'artiste. « Art is not an artefact. Art enables us to explore issues of existence : life and death, and everything between », dit le duo d'artistes Tracy Mackenna et Edwin Janssen.

Par ailleurs, cette circulation de mots peut participer directement sous la forme du dialogue au processus même de création. Certains, je pense en particulier à Louise Hervé et Chloé Maillet, décrivent en effet leur travail comme une sorte d'assemblage et de montage non linéaire de propositions ou d'idées émanant de l'un et de l'autre, le fait d'être deux permettant de multiplier les approches et les points de vue, de les déplacer, de les transformer, de les conduire dans des directions imprévues, jusqu'à proposer des œuvres qui se composent elles-mêmes de pratiques discursives (des « conférences-performances »).

Tracy Mackenna & Edwin Janssen
The Museum of Loss and Renewal: Object Becomes Subject
2011
Événement
Visual Research Centre, DCA, Dundee
Court. les artistes

Au fond, on pourrait poser l'hypothèse que cette place

Louise Hervé & Chloé Maillet
A Fête in Dallas
2015
Performance
Dallas Contemporary
Ph. N. Serre

donnée au dialogue, à la discussion et à la conversation – toutes activités non égales par ailleurs – indique un autre enjeu de notre temps : être capable de passer d'une parole familière, privée, celle de la conversation, à une autre, construite par le dialogue et par le débat, s'élevant dans l'espace public ; d'une certaine manière, permettre à certains de faire entendre leur voix dans cet espace public, à *certaines* également, tant il est frappant de constater la place prise aujourd'hui par les femmes dans les duos, les collectifs d'artistes ou les pratiques de co-création[10].

C'est ainsi que l'on pourrait peut-être comprendre la forme que commence de prendre, dans certains cas, la figure de l'artiste travaillant en duo ou en collectif ; à l'encontre de certains groupes d'artistes des 19e et 20e siècles, pour qui travailler ou créer à plusieurs revint à mettre en œuvre une volonté parfois violemment réformatrice, il semble que plusieurs artistes adoptent aujourd'hui une posture discrète, non prosélyte, dont l'enjeu n'en est pas moins d'instituer certaines pratiques dans l'espace public. Assurément, il est impossible de confondre pratiques à plusieurs d'hier et d'aujourd'hui.

[1] C'est la question posée par Stuart Hall dans sa conférence « Cultural Studies now » (Londres, 2007), citée par Catherine Grenier dans *Art et Mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Centre Pompidou, 2013, p. 8.

[2] Bruno Latour propose ce qu'il appelle une « sociologie des associations », pour laquelle il s'agit de décrire les pratiques de ceux qu'il nomme les « acteurs », pratiques à ne pas rapporter à un « contexte » : « [...] pour les sociologues des associations, [...] il n'y a pas de société donnée au commencement, pas de réservoirs de liens [...] », dans *Changer de société, refaire de la sociologie*, La Découverte, 2006, p. 56.

[3] Voir à ce propos la conférence de Franck Claustrat du 27 mai 2011 consultable sur le site web du Musée d'Orsay : « Colonies d'artistes et modernité. 1848-1914. »

[4] Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Walter Seifert, 1920, p. 128 sq, cité et traduit par Olivier Hanse, « La danse et la culture "rythmique" comme moyen d'action », dans Dominique Herbet (éd.), *Culture ouvrière. Arbeiterkultur. Mutations d'une réalité complexe en Allemagne du 19e au 21e siècle*, Presses Universitaires du Septentrion, p. 77.

[5] Felix Klee, « Sur le désir de renouveau et les fêtes du Bauhaus », dans *Bauhaus* (1999), Könemann, 2000, p. 172. L'Ilm est la rivière qui traverse Weimar.

[6] On connaît mieux aujourd'hui les dangers du travail collectif. Voir à cet égard Christian Morel, « Les dérives de l'intelligence collective », dans *les Grands Dossiers des Sciences humaines*, n°34, « Changer le travail », sept./oct./nov. 2014, p. 30-33.

[7] Pour une critique de cette idée, voir Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel/The Mit Press, 2006, p. 12.

[8] Les remarques qui suivent sont fondées sur les entretiens réalisés par les étudiants du master Arts de Lille en 2014 avec les artistes Marie Preston, Louise Hervé et Chloé Maillet, Tracy Mackenna et Edwin Janssens, et Jan Kopp. Ces entretiens seront bientôt publiés dans la revue électronique *Déméter*.

[9] Voir également Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.

[10] Voir en particulier le travail de Marie Preston réalisé entre 2013 et 2015 dont on peut prendre connaissance par les publications intitulées *Commérages*, Mac/Val, 2015.

Véronique Goudinoux est professeure en histoire et théorie de l'art à l'université de Lille, Centre d'étude des arts contemporains (CEAC). Elle est notamment l'auteure de *Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

«Mains» de Rebecca Digne, exposition à la Galerie Jeanine Hofland, Amsterdam, 2012.

GALERIE JEANINE HOFLAND/PRESSE.

PRIX MARIE CLAIRE *de l'art contemporain pour une artiste femme*

Il n'existait curieusement pas, en France, de prix récompensant une femme artiste. On ne pourra bientôt plus le dire grâce à Marie Claire, qui entend mettre en lumière le talent, l'originalité et la modernité au féminin. Rendez-vous en décembre pour connaître la gagnante de notre prix. PAR NATACHA WOLINSKI

Le monde de l'art n'est pas mieux loti que celui de l'entreprise question parité. Il a fallu attendre 2005 pour qu'Annette Messager soit la première femme à représenter la France à la Biennale de Venise et à y remporter, cette année-là, le Lion d'or. Les femmes artistes sont aujourd'hui nombreuses et reconnues, mais les inégalités sur le marché persistent: à carrière égale, les œuvres des femmes restent moins chères que celles des hommes. Parce que nous nous intéressons à la création actuelle et que l'art est un miroir de notre temps, nous lançons le Prix Marie Claire de l'art contemporain pour une artiste femme, en partenariat avec Aware[1]. Il distinguera de jeunes plasticiennes dont les œuvres font bouger les lignes. Trois artistes et un duo ont été nominés par un jury de présélection[2]: Rebecca Digne, Emilie Pitoiset, Léa Barbazanges, Louise Hervé et Chloé Maillet. Un jury prestigieux se réunira cet automne pour choisir la lauréate, qui recevra 10 000 €. Présidé par Alfred Pacquement, ancien directeur du Musée national d'art moderne, il comprend de grands collectionneurs et directeurs d'institutions – Jacqueline Frydman, directrice du Passage de Retz, Antoine de Galbert, président fondateur de la Maison rouge, Carmen Giménez, conservatrice du musée Guggenheim, Marin Karmitz, président-fondateur de MK2, et Camille Morineau, cofondatrice d'Aware – ainsi que Marianne Mairesse, rédactrice en chef de Marie Claire. Le nom de la lauréate sera annoncé dans le numéro de décembre. A cette occasion, Marie Claire désignera et honorera de 20 000 € une lauréate parmi quatre artistes confirmées, respectées et dont la cohérence de l'œuvre mérite une nouvelle lecture. Il s'agit de Pierrette Bloch, Anita Molinero, Esther Ferrer et Laura Lamiel. ▸

1. L'association Archives of women artists, research and exhibitions promeut le travail des artistes femmes du XXe siècle, sur un site bénéficiant du soutien du Google Cultural Institute, www.facebook.com/AwareWomenArtists. 2. Composé d'Emilie Bouvard, conservatrice du patrimoine au musée Picasso, Marie Cozette, directrice du centre d'art contemporain La Synagogue de Delme, Dorothée Dupuis, commissaire indépendante et cofondatrice de la revue « Petunia », et Estelle Pietrzyk, directrice du musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.

«Le nouveau mur qui saigne», avec Laurent Lacotte, 2012. Courtesy Galerie Marcelle Alix.

Louise HERVÉ & Chloé MAILLET, *spécialisées en détournements*

Drôle de duo que celui formé par Louise Hervé et Chloé Maillet, l'une étant diplômée de l'Ecole nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, et l'autre, titulaire d'un doctorat en anthropologie historique de l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Non dénuées d'humour, elles s'approprient, sous forme de films et de performances, des univers aussi improbables que les utopies des saint-simoniens, l'encyclopédisme des dominicains, le roman gothique anglais et les films d'horreur américains. Leurs performances décalées de conférencières bon teint remettent en jeu les dogmes de la transmission des connaissances.

QUATRE VIEILLES DAMES *INDIGNES*

Marie Claire récompensera aussi, par un prix d'Honneur, le travail d'une de ces plasticiennes, performeuses, peintres et sculptrices majeures, qui ont ouvert la voie à une génération de jeunes artistes décomplexées.

ESTHER FERRER s'est exprimée depuis quarante ans à travers la photo, la vidéo, des installations et poèmes, mais aussi, et avant tout, à travers son corps. Sa radicalité fait d'elle une figure pionnière de la performance et l'emblème d'un art résolument féministe.

ANITA MOLINERO n'hésite pas à s'emparer de matériaux bruts, objets de décharge ou conteneurs à ordures, qu'elle tord et compresse. Elle repeint ensuite ses assemblages de couleurs vives, donnant ainsi une seconde vie à ses sculptures du rebut. Son œuvre est traversée, à la fois, de violence et de beauté.

LAURA LAMIEL est connue pour ses « cellules de constructions », faites de grands panneaux de tôle en émail blanc. Ces architectures minimales, qui sont les réceptacles d'objets trouvés, briques ou rouleaux de moquette, métaphorisent l'espace de l'artiste « au travail ».

PIERRETTE BLOCH développe depuis les années 50 une œuvre fondée sur une pratique obsessionnelle du dessin, décliné sous forme de collages, taches d'encre ou fils de crin noués. Son art abstrait et fascinant repose sur des variations imperceptibles de tonalités et de rythmes.

AURÉLIEN MOLE/DIRECTION ARTISTIQUE MARCELLE ALIX/PRESSE. ESTHER FERRER, « AUTOPORTRAIT », 2002-2004/PRESSE. ANTOINE ESNASSEAU/COURTESY GALERIE ALAIN GUTHARC/PRESSE. AURÉLIEN MOLE/PRESSE. PIERRETTE BLOCH, SANS TITRE/PRESSE.

PAGE 06

VOYAGE FANTASTIQUE

Raison et sentiments, vous connaissez, certainement. Mais *Raison, sentiments et monstres marins ?* Seuls les esprits magnifiquement décalés de Louise Hervé et Chloé Maillet peuvent tomber sur de telles perles, et les partager avec le public. Cet opus transgenre, enfant malade de Jane Austen, n'est qu'un des nombreux éléments du récit baroque qu'elles offrent à entendre à la galerie Marcelle Alix, à Paris. Pour une fois, nos deux performeuses hors pair ont laissé place à trois narrateurs. Chacun embarque son petit monde, à horaires très réguliers, dans des rocamboles dont ces conteuses nourries de littérature gothique, de science-fiction autant que de bizarreries anthropologiques se sont faites expertes. Des thermes romains de Bath aux créatures d'une Atlantide pas si disparue, plongée dans les eaux profondes d'un projet en trois étapes, autour de mystérieux personnages d'archéologues subaquatiques. Avant qu'il ne soit développé dans son intégrité à la prochaine Biennale de Liverpool, la galerie dévoile ce film,

Louise Hervé & Chloé Maillet, *Un passage d'eau*, 2014, film HD, couleur, son, 6 min., ed 5 + 1. Production : I.I.I.I. / red shoes / SOME SHOES. © Galerie Marcelle Alix.

en trois épisodes : il en reste deux, précipitez-vous… Les curieux pourront aussi découvrir dans leur jus le feuilleton délirant que le duo a imaginé l'année passée pour la Synagogue de Delme, et que délivrait chaque semaine le *Républicain lorrain* dans ses pages. ▮ *EMMANUELLE LEQUEUX*

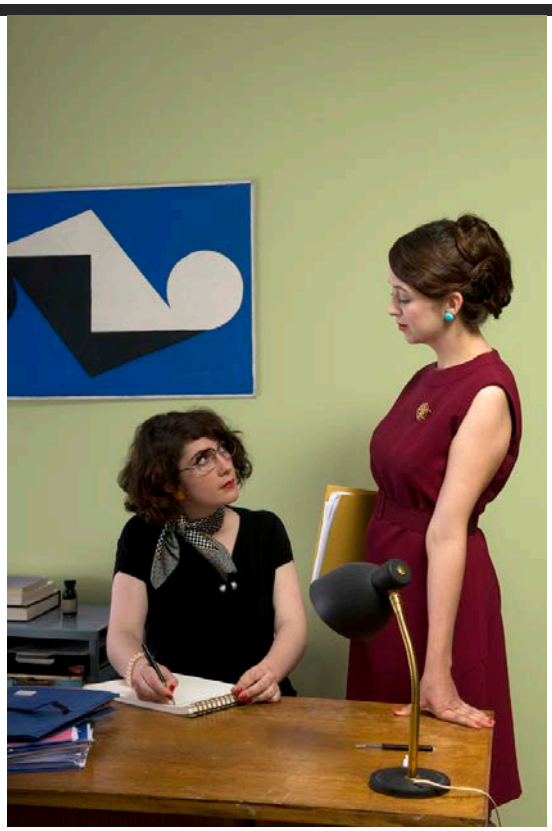
NADINE, MICHEL ET MICHEL, LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET, jusqu'au 15 mars, galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, 75020 Paris, tél. 09 50 04 16 80, www.marcellealix.com

Louise Hervé & Chloé Maillet

Galerie Marcelle Alix

Si vous aimez les histoires, courez découvrir l'œuvre de Louise Hervé & Chloé Maillet. Là, vous attend un habile conteur, qui vous emportera dans un récit rocambolesque : où il est question des thermes romains de Bath et de leurs bacilles, de créatures marines et de *Raison et sentiments* de Jane Austen, mais aussi d'hommes de l'Atlantide. Les prémisses d'une pièce que ces deux merveilleuses performeuses, qui laissent pour une fois la parole à d'autres, préparent pour la biennale de Liverpool. La semaine prochaine, un nouveau conteur prendra le relais. ■ **EMMANUELLE LEQUEUX**

Louise Hervé & Chloé Maillet, Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris 20e. Tél. : 09-50-04-16-80. Jusqu'au 15 mars. Marcellealix.com.



Louise Hervé et Chloé Maillet, de l'anthropologie au cinéma de genre

le 29 janvier 2014

Il faut les voir, Louise Hervé et Chloé Maillet, évoquer avec un même sérieux et un look de conférencière straight la vie des Saint-Simoniens et le péplum muet, *Pythagore et les monstres* ! Avec elles, tous les savoirs sont convoqués, des plus universitaires aux plus gores, sans aucune hiérarchie. *Nadine, Michel & Michel*, l'exposition qu'elles présentent cette semaine à la galerie Marcelle Alix, est la réactualisation de trois performances qu'elles ont déjà données dans trois lieux différents et qu'elles confient maintenant à de tierces personnes.

-**La République de l'art** : Quelle a été votre formation et comment vous êtes-vous rencontrées ?

-**Chloé Maillet** : Pour ma part, j'ai fait un double cursus en histoire et en histoire de l'art et j'ai fait un doctorat en anthropologie historique.

-**Louise Hervé** : Moi, j'ai fait l'Ecole d'arts de Cergy et c'est au cours de mes études que j'ai rencontré Chloé. Rapidement, nous avons commencé à travailler ensemble sur des projets de performances – tout en faisant des choses aussi chacune de notre côté -, car c'étaient une dynamique et un mode de dialogue qui nous convenaient bien. Puis nous avons décidé de faire un film et à partir de là, nous n'avons plus eu que des projets communs.

-Performances et films, on a l'impression que d'emblée vous aviez trouvé ce qui allait être vos modes d'expressions favoris…

-**L.H.** : Oui, les deux sont très liés, et pas seulement de manière chronologique. D'une part, parce que nos performances ont beaucoup à voir avec le cinéma dans leurs sources, les matériaux qu'elles mettent en œuvre et la manière qu'elles ont d'utiliser le récit, et d'autre part, parce que dès le début, ces performances étaient une manière de mettre en forme nos dialogues et que cela a très vite abouti à des films.

-**C.M.** : Oui, en fait, les performances n'ont jamais été envisagées comme des projets qu'on pouvait tourner. C'étaient plutôt des moments arrêtés de l'état de nos recherches sur un film à venir. Ce qui nous plaisait, c'était le fait qu'on pouvait d'emblée apporter des images, des morceaux de films, des références historiques dans une forme qui était très souple et qu'on pouvait modeler à notre gré. D'ailleurs, au départ, on n'a pas appelé cela « performances », parce qu'on ne voulait pas forcément se référer à ce qu'une génération d'artistes avait fait dans les années 70. Nous voulions être totalement libres dans notre travail.

-Mais très vite, pourtant, vous avez codifié vos performances en leur donnant une forme qui pourrait être celle de la conférence et en créant des personnages…

-**L.H.** : Je ne suis pas sûre que nos performances aient une forme véritablement codifiée. Ce qui nous a surtout intéressé, ce sont les formes de prise de paroles en public comme les cours, les séminaires, bref, ces manières d'intervenir en public qui ne sont pas du théâtre. Et nous avons bien sûr beaucoup étudié cette manière de se présenter devant un auditoire, le ton, les modes rhétoriques. Par exemple, nous aimons beaucoup les lectures d'écrivains.

-**C.M.** : Je ne crois pas non plus qu'il y ait des personnages. En revanche, il y a des costumes. Comme le disait Louise, ce qui nous intéressait, c'était les formes de prises de paroles un peu hybrides, comme celle de la transmission de connaissance, qui n'est pas censée être codifiée, alors qu'elle l'est complètement. Ou la prise de parole politique, qui par sa volonté de convaincre les gens, prend une tournure particulière. Et le costume nous aide à incarner cette prise de parole. Comme nous ne jouons pas dans des lieux où la scène et le public sont identifiables, il nous permet aussi de nous démarquer, de trouver cette distance nécessaire.

Vous avez fait le choix de ne jamais filmer vos performances. Pourquoi ?

-L.H. : Nous avons essayé, mais cela ne nous a pas convaincu. Et encore une fois, nous préférons garder le contenu de nos performances comme des recherches pour un film à venir, comme nous l'avons fait, par exemple, en 2009, avec *Un projet très important*, film sur la science-fiction et l'utopie, qui était le résultat de plusieurs années de travail. Ou nous préférons les transcrire sous une forme plus littéraire, comme cela a été le cas en 2012, lors d'une exposition à la Synagogue de Delme, où nous avons repris le contenu de plusieurs performances passées pour en faire un roman-feuilleton, *Attraction étrange*, publié dans le journal.

-C.M. : Oui, nous préférons produire de vrais films. En fait, notre rencontre s'est aussi faite autour d'une cinéphilie un peu dilettante, un goût pour le cinéma de genre qui s'est retrouvé dans nos discussions, donc nos performances, et qui nous a donné l'envie de produire nos propres images. Nous avons vraiment en commun d'aimer autant les conférences universitaires que le cinéma d'horreur ou de science-fiction !

-Justement, on touche là au cœur de votre travail, à cette manière de juxtaposer sur un même plan des recherches très sérieuses et des éléments de la culture populaire ou des références au cinéma de genre pleines d'humour…

-L.H. : En fait, ce qui est bien dans le cinéma de genre, c'est que, souvent, on a l'impression qu'il n'est pas fini. Il y a des choses bien et d'autres qui le sont moins et donc on peut penser qu'il y a encore du travail à faire. Du coup, c'est un cinéma qu'on peut s'approprier plus facilement et qui peut mener à d'autres projets. C'est en tous cas comme cela qu'on l'a envisagé.

-C.M. : Oui, et la transmission du savoir, de quelque nature qu'il soit, est une source de plaisir. C'est là où intervient l'humour, aussi bien celui avec lequel on retransmet ces informations que celui avec lequel on les appréhende. Et d'ailleurs il y a une forme d'érudition dans le cinéma de genre que l'on trouve, par exemple, dans des revues spécialisées qui vous expliquent combien de copies existent d'un film quasi oublié, etc. Il ne s'agit pas de dire que tout se vaut, mais que tous les savoirs méritent qu'on s'y attarde.

Dans le cadre de mes recherches sur le Moyen-Age, j'ai beaucoup travaillé sur la période des encyclopédies, XIIIe et XIVe siècles, c'est-à-dire à une époque où il y a à la fois une multiplication des savoirs et un nivellement. Et les Dominicains, qui étaient les spécialistes de cet encyclopédisme, étaient très connus pour mélanger les ragots qui se racontaient sur la place du marché avec la théologie le plus pointue qui s'enseignait à la Sorbonne, sans que cela leur pose de problèmes. C'est un peu cela que nous voulons faire.

-Vos performances sont souvent liées aux lieux où elles ont lieu et impliquent une forme de déplacement dans le temps et l'espace.

-**L.H.** : Oui, il est vrai que nos performances sont très ancrées dans le lieu qui les accueille et souvent s'en inspirent, comme lors d'un travail au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, en mai dernier, où nous avons écrit en fonction des collections d'art brut qu'il abrite. Mais le lieu est important aussi pour le déplacement qu'il induit : la structure de la performance en dépend. Toutefois, l'exercice auquel nous nous livrons en ce moment, en particulier pour l'exposition chez Marcelle Alix, c'est de voir comment ces performances qui étaient prévues pour un lieu peuvent se transposer à un autre tout en gardant le moment où les idées se cristallisent. Car ce qui nous plaît beaucoup dans cette forme d'art, c'est qu'elle permet de se déplacer virtuellement dans un lieu qui n'est pas celui dans lequel on se trouve. On est parfois parvenu à ce résultat en reconstituant des scènes de films.

-**C.M.** : Oui, l'idée de déplacement intervient à plusieurs niveaux : dans les performances, on peut, avec le discours, déplacer le spectateur par projection mentale ; dans nos films, qui sont soit à caractère historique, soit à caractère futuriste, on déplace le spectateur dans le temps ; et dans les installations, qui ont souvent la forme de frise, on oblige le spectateur à se déplacer dans l'espace. Cela renvoie, je pense, à l'idée de chronologie, de profondeur, de strates temporelles qui sont superposées et que l'on peut explorer.

-Très souvent, vous « interprétez » vous-même vos performances, mais il vous arrive aussi de les confier à d'autres personnes. Qu'est-ce qui détermine cette répartition ?

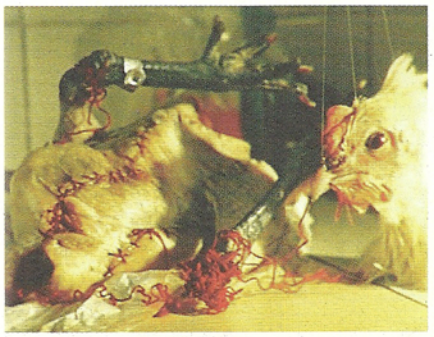
-L.H. : En fait, ce sont les projets eux-mêmes qui déterminent ces choix. Comme nous sommes à la base des recherches, il nous semble légitime, la plupart du temps, de les présenter nous-même. Mais parfois aussi nous écrivons pour des personnes précises, parce que leur présence même fait sens dans le récit (comme pour une performance que nous avons donné au Palais de Tokyo avec Françoise Lebrun et Edith Scob). Et aujourd'hui, nous cherchons de plus en plus à transmettre nos textes. Ainsi, pour l'exposition à la galerie Marcelle Alix, nous avons écrit trois performances que nous allons confier à trois personnes différentes, qui sont des gens avec lesquels on a déjà travaillé et qu'on a formés. Et ce ne seront pas de nouvelles performances, mais une forme d'archives de performances qui existaient déjà et que l'on a retravaillées et réécrites pour les transmettre justement à ces nouveaux interprètes. L'idée est d'ailleurs qu'à l'avenir, si ces performances devaient être achetées et entrer dans des collections, elles puissent être accompagnées d'une formation données par ceux, pas forcément nous, qui les ont interprétées et qui peuvent devenir des personnes-ressources pour les transmettre à nouveau.

-C.M. : Ces trois performances, qui avaient été données dans trois lieux différents, sont encore liées à un projet de film que l'on est en train de préparer et dont une première version sera donnée au sous-sol de la galerie. Il a pour titre : « Un passage d'eau » et met en scène parallèlement un groupe d'archéologues qui fait de la plongée sous-marine, un groupe de personnes qui fréquentent un centre de thalassothérapie et un autre groupe de chercheurs qui étudie la biologie sous-marine pour tenter de se transformer en créature subaquatique. La source d'inspiration en est en particulier *The City under the Sea*, le dernier film d'un des maîtres du cinéma de genre, Jacques Tourneur, qui raconte la résurgence d'une cité sous-marine et fait intervenir des hommes-poissons. Mais on aime beaucoup aussi *Le Continent des hommes-poissons* de Sergio Martino ou *La Créature du lac noir* de Jack Arnold…

-*Nadine, Michel & Michel* de Louise Hervé et Chloé Maillet, du 1er février au 15 mars à la galerie Marcelle Alix, 4 rue Jouye-Rouve 75020 Paris (www.marcellealix.com)

-Images : Portrait de Louise Hervé & Chloé Maillet, 2010 photo: Aurélien Mole / direction artistique: Marcelle Alix ; Louise Hervé & Chloé Maillet, *Nous attendons l'habit nouveau*, dans le cadre de la FIAC, Jardin des Tuileries, 2013, performance avec la participation de l'ensemble vocal Camera sei Photo: Marc Domage ; *Un passage d'eau*, 2014, film HD (photo de plateau). Production Red Shoes/ I.I.I.I courtesy Marcelle Alix, Paris

http://larepubliquedelart.com/louise-herve-et-chloe-maillet-de-lanthropologie-au-cinema-de-genre/



(Tchaïkovski, Wagner, etc.), elle met en scène de véritables et humoristiques ballets où s'animent d'eux-mêmes des natures mortes à la flamande, un poulet, des poissons, des ustensiles, ou bien, dernièrement, des salles entières, lattes de plancher, dalles du plafond, marches et balustrades d'escalier. Le procédé n'est pas sans rappeler des classiques du cinéma expérimental, comme *Ghosts for Breakfast* de Hans Richter, mais la complexité de la mise en scène, qui requiert plusieurs semaines, voire des mois de tournage, renforçant la tonalité déjà artisanale de la pellicule, s'impose évidemment comme une forme de « slow made » particulièrement frappante eu égard à la facilité d'usage de la vidéo numérique.

Un dernier exemple confirmera le lien entre film en pellicule et animisme. *Le Nouveau mur qui saigne* de Louise Hervé et Chloé Maillet est un film d'horreur en super-16 mm, composé d'un plan-séquence, dans lequel un homme est progressivement effrayé par son papier peint, lequel se met à la fin à lui gicler du sang sur la figure. Inspiré tant de la nouvelle *Le Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman (1892), du film *Fantômas contre Fantômas* de Louis Feuillade (1914) que de la dernière réplique d'Oscar Wilde sur son lit de mort (« [entre mon papier peint et moi], l'un de nous doit disparaître »), ce film recrée l'ambiance spirite, gothique et fantastique qui entoura l'invention du cinéma.

Qu'ils cherchent à s'échapper du « monde civilisé » moderne et s'inventent des rituels personnels ou qu'ils luttent contre la fuite en avant des nouvelles technologies par le recours à l'artisanat de la pellicule, les artistes animistes contemporains tentent – en toute légèreté et sans tomber dans un esprit de sérieux réactionnaire – un retour aux sources de la vie ou de la modernité afin de ré-enchanter le monde et de redonner de la puissance à l'art.

Thomas Golsenne

• *Née en 1980, Pauline Curnier-Jardin vit à Berlin et Paris.*
• *www.paulinecurnierjardin.net*

• *Né en 1983, Rémi Voche est un artiste nomade.*
• *www.remivoche.com*

• *Nés en 1979 et 1977, Joaõ Maria Gusmaõ et Pedro Paiva vivent à Lisbonne.*
• *www.sieshoeke.com*

• *Née en 1974, Pia Maria Martin vit à Stuttgart.*
• *www.reinhardhauff.de*

• *Nées en 1981, Louise Hervé et Chloé Maillet vivent à Paris.*
• *www.iiiiassociation.org*

Pia Maria Martin
Marche au Supplice, *2004*
Film 16 mm, son, 4'30
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart

Pia Mariq Martin
Kalekeittos, *2003*
Film 8 mm, son, 3'

Louise Hervé & Chloé Maillet
Le Nouveau mur qui saigne, *2012*
Film super-16 mm, 4'57
Production: Kunsthaus, Glarus/I. I. I. I.
Courtesy: Galerie Marcelle Alix, Paris

Motifs

le blog de Thomas Golsenne

Rencontre du troisième type à Ermenonville : sur un livre de Bruno Latour et une performance de Louise Hervé et Chloé Maillet

Mardi 17 septembre 2013
Par Thomas Golsenne

Dans son dernier livre, *Enquête sur les modes d'existence*, Bruno Latour formule ce qu'on peut appeler une sorte de théorie de l'art, bien qu'il ne la désigne pas ainsi – et à juste titre. Mais avant d'y venir il faut la mettre dans son contexte. L'enjeu premier de cet ouvrage est de dessiner une « anthropologie des modernes », en mettant en scène une ethnologue qui étudierait tour à tour les pratiques des scientifiques dans leurs laboratoires, les inventions des techniciens et les recherches des artistes dans leurs ateliers, les formulations des juristes dans leurs cabinets ou les rituels des religieux dans leurs églises. L'ethnologue latourienne montre ainsi que décidemment, les modernes ne font pas ce qu'ils disent, démentent en pratique ce qu'ils affirment en théorie. Mais son enjeu second consiste à fournir des outils théoriques, à élaborer une méthode, à établir des repères pour dépasser la simple critique du discours des modernes et analyser leurs pratiques sans utiliser leurs concepts et leurs méthodes.

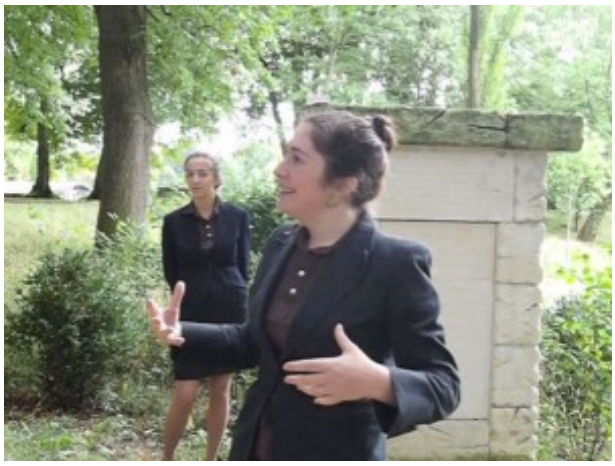
Les modernes excellaient dans la démarche déductive. Ils commençaient par tracer des domaines autour de notions fortes, dressées sur leur majuscule comme sur des remparts (la Science, l'Art, le Droit…), dont ils définissaient l'essence en cherchant leur finalité. À la question « qu'est-ce que l'art ? », Kant, moderne s'il en est, répondait par quatre définitions dessinant un quadrilatère fermé, quatre frontières opposant l'art successivement à la nature, la science, l'artisanat et l'art d'agrément (*Critique de la faculté de juger*, § 43-45). L'art se

définissait ainsi par quatre finalités : contrairement à la nature, l'art manifeste la volonté d'un être de raison, sa cause finale est dans l'intention de son producteur humain ; contrairement à la science, l'art demande de l'habileté manuelle, sa cause matérielle est dans la technique ; contrairement à l'artisanat, l'art n'a pas de finalité finie, mais une finalité sans fin, qui procure à elle seule du plaisir, qui manifeste une production libre et non mercantile ; contrairement à l'art d'agrément, ce plaisir n'est pas rendu sur le mode des sensations, mais sur celui de la connaissance et du jugement réfléchissant. Cependant la théorie kantienne de l'art se démentait d'elle-même, les frontières étaient franchies des quatre côtés à la fois sitôt tracées. L'art s'oppose à la nature ? Mais, en tant que manifestation d'une production libre, ses œuvres doivent ressembler aux produits de la nature. L'art s'oppose à la science ? Mais c'est aussi un savoir rationnel, sans quoi l'art serait l'apanage des fous. L'art s'oppose à l'artisanat ? Mais il leur faut à tout deux de la technique, sans quoi l'artiste ne produirait que du vent. L'art s'oppose à l'art d'agrément ? Mais le spectateur est le seul juge de cette distinction : le jugement réfléchissant n'est pas l'affaire de l'artiste, tout au plaisir de sa libre production. J'ai pris Kant comme exemple, mais j'aurais pu prendre Hegel, Heidegger ou tout philosophe déductif et idéaliste, traceur de frontières conceptuelles, juge des tutelles théoriques, qui dictent aux artistes, aux scientifiques, aux ingénieurs et à tous les praticiens ce qu'ils doivent être, ce qu'ils doivent faire pour rester eux-mêmes.

La démarche de Latour est inverse, elle est inductive puisque Latour part d'en bas, des modestes pratiques, des exemples. Alors un tout autre paysage apparaît : non plus celui des États conceptuels frontaliers et retranchés derrière leurs revendications identitaires, mais des réseaux composés de bric et de broc, qui s'étendent dans toutes les directions, se chevauchent et se traversent parfois, sans frontière fermée ni domaine délimité. Ainsi, l'ethnologue inventée par Latour, si elle consacre son terrain à un laboratoire de biologie par exemple,

On y trouve des blouses blanches, des flacons de verre, des cultures de microbes, des articles avec notes en bas de page — tout indique qu'elle se trouve bien « en Science » ; puis, elle se met à noter avec obstination d'où proviennent les ingrédients successifs dont ses informateurs eux-mêmes ont besoin pour mener à bien leur travail. En procédant de cette façon, elle reconstitue bien vite une liste d'ingrédients qui a pour caractéristique (contrairement à la notion de domaine) de contenir des éléments toujours plus hétérogènes. Dans la même journée, elle peut avoir noté la visite d'un juriste venu pour des affaires de brevet, d'un pasteur pour des questions d'éthique, d'un technicien pour la réparation d'un nouveau microscope, d'un élu pour le vote d'une subvention, d'un business angel pour le lancement de la prochaine start-up, d'un industriel pour la mise au point d'un nouveau fermenteur, etc. Puisque ses informateurs lui assurent que tous ces acteurs sont nécessaires à la réussite du laboratoire, au lieu de chercher à repérer les limites d'un domaine toujours mises en cause par mille ratures, rien ne l'empêche plus de suivre les connexions d'un élément, peu importe lequel, et de voir où il la mène (*Enquête sur les modes d'existence*, ch. 1).

On pourrait faire le même genre de description d'un atelier d'artiste aujourd'hui. Dans celui de Louise Hervé et Chloé Maillet par exemple, on trouve aussi bien des cristaux de verre, des livres de Jean-Jacques Rousseau, un ouvrage d'histoire des saint-simoniens, des DVD de films de science-fiction, un ordinateur, des carnets de notes, des costumes, des devis et des factures, des dessins, un frigo et des éléments de cuisine, un dessous de plat en coquillage, etc. Et s'il y a des visites, ce seront celles d'un commissaire d'exposition, d'une assistante venue répéter une performance, d'un collègue artiste, d'un réparateur informatique, de leur galeriste et d'un collectionneur, d'un membre de la famille, d'un livreur de matériel cinématographique, et ainsi de suite. Et il faut tous ces éléments pour que l'atelier tourne, que les œuvres existent. Si bien que, à l'instar du réseau scientifique où l'on ne peut pas dire que la Science est plutôt dans le flacon de verre que dans la visite du juriste, dans le réseau artistique on ne peut pas affirmer que l'Art se trouve plutôt dans le livre de Rousseau que sur l'écran d'ordinateur. Et Latour raisonne de la même façon avec d'autres réseaux, ouvrant les frontières d'autres domaines comme le Droit, la Technique ou la Religion.



Mais si chaque réseau fonctionne de la même façon, par composition d'éléments hétérogènes, si ce qui entre dedans n'en sort pas à l'identique mais s'y voit transformé par la circulation elle-même, qu'est-ce qui permet de différencier, malgré tout, un réseau scientifique d'un réseau artistique d'un réseau juridique ? Si ce n'est pas la Science, l'Art et le Droit qui y circulent, identiques à eux-mêmes d'un bout à l'autre, comment reconnaît-on qu'on est « en science », « en art », « en droit » ? Ce ne sont pas les éléments d'un réseau qui changent, ni ce qui circule en eux, c'est la façon dont ils circulent, c'est-à-dire que leur « mode d'existence » est différent. Un mode d'existence « définit une forme d'altération par laquelle on doit passer pour subsister ». Comment se met à exister un « fait » scientifique ? Il n'est pas déjà là, dans la nature, en attente d'être trouvé par le savant : il est la conséquence d'une longue chaîne de transformations qui impliquent de nombreux instruments de visualisation et d'inscription, et qui aboutissent au tableau statistique, au diagramme synthétique, à l'article dans Nature. Une constante traverse néanmoins ces transformations successives : la recherche de l'établissement de la « preuve », qui constitue le mode scientifique d'existence des choses. Dans le réseau scientifique, le fait advient à l'existence autonome parce qu'il est bien construit : il n'y a pas lieu d'opposer fabrication artificielle et réalité naturelle.

Comment caractériser le mode d'existence des œuvres d'art ? C'est là qu'on en arrive à la théorie de l'art de Latour. Sauf que celui-ci parle plutôt de « fiction ». En choisissant le terme de « fiction » pour décrire ce mode spécifique, Latour entend s'éviter deux problèmes : d'une part, la définition étymologiquement trop proche d'art et de technique ; d'autre part, le sens trop restreint, trop moderne, d'art comme synonyme de beaux-arts. Mais « fiction » pose à son tour deux problèmes. D'abord, le terme rime avec illusion, représentation (mensongère). Ensuite, en admettant qu'on comprenne fiction dans son sens étymologique (il dérive de fingere, qui signifie produire, sculpter), on risque de retomber sur un synonyme de technique. Comment donc un quasi-objet peut-il advenir à l'existence sur un mode fictionnel, sans que cette existence soit ni purement illusoire ni purement technique ?

La solution de Latour consiste tout simplement à ne pas opposer illusion et fabrication, c'est-à-dire subjectivité et objectivité. Un exemple ?

Vous assistez à une performance de Louise Hervé et Chloé Maillet, par exemple celle qu'elles ont donnée au parc Jean-Jacques Rousseau d'Ermenonville, dimanche dernier. La performance est annoncée sur le programme des festivités spéciales organisées pour les journées du patrimoine. Vous voyez les deux artistes, vêtues d'un strict tailleur noir, dont la sophistication urbaine ressort par contraste avec le décor bucolique du parc. Vous les écoutez parler et vous vous laissez porter par leur voix plaisante et néanmoins précise. Vous vous trouvez d'abord exactement où vous êtes, dans le parc Jean-Jacques Rousseau, à Ermenonville, devant la Borne Girardin, qui marquait l'entrée originelle, puis dans la Grotte de la Naiade. Comme dans une visite guidée normale, Hervé et Maillet décrivent les lieux, leur origine, leur histoire. Mais voilà qu'un premier déplacement se produit : vous êtes maintenant dans le verger de Julie, l'amoureuse de Saint-Preux, le héros malheureux de *La Nouvelle Héloïse*, dont la description pré-romantique correspond approximativement à ce que vous voyez, à Ermenonville. À peine sortez-vous du verger que vous vous retrouvez à Göteborg, dans les prés qu'arpentait Emmanuel Kant, pour sa promenade quotidienne, méditant sur l'Émile, se demandant si les Jupitériens se plieraient de bonne grâce à l'impératif catégorique. Vous n'en revenez pas. D'ailleurs vous êtes repartis. Vous êtes toujours dans le parc d'Ermenonville, toujours pendant la performance de Louise Hervé et Chloé Maillet, dans des conditions matérielles et artificielles d'écoute tout à fait flagrantes, et vous voilà près de la colonne de l'ancienne brasserie, près du chemin qui fait le tour du lac, tandis qu'une voiturette de service est garée maladroitement sur le bas-côté. Mais ce n'est plus la colonne de la brasserie, c'est le Washington Monument ; ce n'est plus une voiturette, c'est une soucoupe volante. Et vous n'êtes plus le 15 septembre 2013, en train d'assister à une performance de Louise Hervé et de Chloé Maillet, vous êtes en train d'assister au premier contact entre les

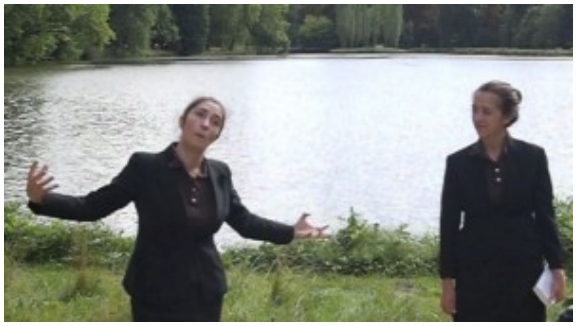
hommes et les extra-terrestres, comme dans le film *Le Jour où la terre s'arrêta* de Robert Wise (1951). Peu après la performance s'achève, les artistes s'en vont sous les bravos du public, vous revenez finalement à vous.

Cet exemple permet de caractériser le mode d'existence fictionnel : il transporte. Pour reprendre un concept foucauldien, le mode d'existence fictionnel crée des « hétérotopies », des lieux autres. Foucault prend l'exemple du lit parental, qui devient, par le jeu des enfants, une île au trésor : le lit s'est mis à exister sur un mode fictionnel. Cet exemple, et celui de la performance de Hervé et Maillet, permettent de répondre à l'avance à une critique qu'on pourrait formuler : cette idée de transport ne fonctionne qu'avec des images, des représentations, que selon une esthétique mimétique inopérante par exemple dans l'art abstrait. Mais un lit n'est pas l'image d'une île, ni une voiturette celle d'une soucoupe volante : il n'y a nul besoin de ressemblance pour créer des hétérotopies, pour transporter le spectateur. Un

espace d'exposition d'art moderne ou contemporain, un « *white cube* », peut devenir très facilement hétérotopique, conçu comme il est pour s'isoler du monde extérieur. On connaît la célèbre formule de Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». En fait, il faudrait plutôt dire : ce sont les tableaux qui font les regardeurs, car ceux-ci sont complètement dépassés par ce qui leur arrive, quand ils sont captivés, transportés par une fiction.

Le transport différencie les modes d'existence fictionnel et référentiel, bien que les deux se recoupent sur en un certain point. Les scientifiques ont besoin en effet de produire des formes et des figures pour tramer leurs chaînes de référence : ils ne cessent d'inventer des modèles, des schémas, des représentations, de chercher de nouveaux dispositifs de visualisation. « Chaque article scientifique, écrit Latour, chaque récit d'expédition, chaque enquête se peuple d'histoires subies par ces êtres qui semblent toujours sortis de l'imagination débridée de leurs auteurs et qui passent par des épreuves à côté desquelles les films dits "d'aventure" semblent manquer tout à fait de suspense. » Pas un scientifique dénué d'imagination. Scientifiques comme artistes produisent des « faitiches », des êtres fabriqués et doués d'une existence autonome (à la différence des fétiches, qui sont, aux yeux des modernes, soit fabriqués, soit vivants, mais alors seulement dans les croyances superstitieuses des « primitifs »). Mais si la trajectoire fictionnelle nous « transporte » le plus loin possible par son mouvement infini, la trajectoire scientifique, elle, impose un mouvement de retour : c'est la production de la référence qui constitue l'existence du fait objectif, qu'est renvoyée de l'information, qu'est autorisée l'établissement de la preuve. Cette différence entre le mode d'existence fictionnel et le mode d'existence scientifique ne coïncide pas avec l'opposition entre l'illusion et la vérité, puisque la fiction contient sa propre forme de véridicité : sa capacité à nous transporter dans d'autres mondes, à rendre accessible les lointains, à voir les invisibles.

Pour s'en convaincre, il faut comprendre qu'il n'y a pas que le récepteur de la fiction qui est transporté par elle. Si c'était le cas, on retomberait sur le schéma moderne de la croyance, en opposant le producteur de la fiction (conscient, lui, qu'il s'agit d'une construction) et le récepteur crédule (qui prend les fictions pour des réalités). Mais c'est l'auteur lui-même de la fiction qui est transporté par elle. Qu'est-ce à dire ? Comme le scientifique qui donne la possibilité à des faits objectifs d'exister par eux-mêmes, en échappant pour ainsi dire à son contrôle, comme le technicien confronté à la résistance des instruments et obligé par elle de trouver des voies de contournement pour résoudre ses problèmes techniques, l'artiste voit ses œuvres lui échapper. Non pas parce que, comme le veut Kant, il tire son génie de la nature qui lui dicte ses règles, sauf à condition de prendre la nature en question pour une métaphore qui implique tout un amas de choses hétérogènes comme l'inspiration, l'imagination, le hasard, le détachement mécanique, la délégation, la drogue, etc. Toutes attitudes et stratégies par lesquelles les artistes ont cherché, au cours des siècles, à faire entrer du jeu dans leur geste producteur, à laisser place à l'imprévu, à une extériorité qui les dépasse. Citons ici de nouveau Latour :



Il est bien vrai, pourtant, que l'œuvre dépend de celui qui la reçoit, mais cette dépendance est bien mal comprise par la notion d'imagination. Comme les techniques, disons qu'elle est toujours anthropomorphe ou mieux anthropogène. Ce qui ne veut pas dire que l'artisan ou l'artiste lui a donné la « forme » d'un humain mais que celui-ci y a plutôt gagné, lui, par un choc en retour, la forme d'un humain. L'imagination n'est jamais la source mais, plutôt, le réceptacle des êtres de fiction. De même qu'on devient objectif en se branchant sur les chaînes de référence ; de même qu'on devient ingénieux en recevant le don des êtres de la technique ; de même qu'on reçoit de quoi se ressaisir grâce aux êtres de la métamorphose, de même, on devient imaginatif par le recueil des œuvres de fiction. "Nous sommes les fils de nos œuvres" : rien de plus précis n'a jamais été dit sur le bouleversement ontologique causé par les œuvres. C'est l'anthropos stupéfait de ces offrandes sorties de ses mains qui le fait reculer de surprise devant ce qui le morphe (*Enquête sur les modes d'existence*, ch. 9).

L'artiste ne puise donc pas dans son imagination la forme de ses œuvres qu'il n'aura plus qu'à imprimer dans la matière, mais son imagination est excitée par des sollicitations externes, depuis la promission des matériaux et des techniques jusqu'aux commandes des clients et au goût du public, en passant par

toutes les références auxquelles il tient. Il faut être idéaliste ou très romantique pour penser que l'artiste crée, ex nihilo, ses œuvres, sans rien devoir au monde extérieur. Cependant, celui-ci ne se substitue pas à l'artiste dans son rôle d'auteur : ce n'est ni la nature, ni la société qui créent à sa place, puisque cette idée supposerait que la société et la nature préexistent, purement objectives, à l'action individuelle. Comme nous l'avons vu à propos de la pratique de laboratoire, la production d'une œuvre de fiction s'élabore au sein d'un réseau d'agents très divers, où chacun participe à sa manière (supports matériels, collaborateurs techniciens, conseillers scientifiques, clients et marchands, galeristes et commissaires, censeurs et critiques) : un réseau beaucoup plus limité que la nature ou la société en général, mais beaucoup plus complexe puisqu'il ne se contente pas d'une relation binaire entre le moi individuel de l'artiste et l'autre extérieur social ou naturel .

En somme, si le scientifique produit des faits indépendants de lui, ce que produit l'artiste, c'est lui-même et le récepteur de l'œuvre, c'est le « quasi-sujet », comme dit Latour (citant Michel Serres) qui se voit assigné une place par l'œuvre à laquelle il donne l'existence. Et le transport hétérotopique engendré par la fiction peut se comprendre alors comme le renversement du rapport classique entre sujet et objet, rapport de force et de contrôle du premier sur le second : le quasi-sujet se laisse embarquer par le quasi-objet qu'il est en train d'édifier ou de percevoir, il se voit pris dans un mouvement qui le dépasse et même qui le précède. Mais pas à la façon dont les historiens de l'art marxistes peuvent voir dans le mouvement de la lutte des classes la cause extérieure qui détermine les impulsions artistiques des individus, ni à celle dont les historiens naturalistes trouvent dans la nature naturante la cause universelle des évolutions stylistiques. Ce mouvement qui emporte le quasi-sujet dans la constitution de l'œuvre n'est pas la cause de celle-ci, ce qui lui donne sa forme, sa finalité, son identité, mais ce qui l'ouvre à l'inconnu, ce qui lui confère une différence dans l'intervalle de laquelle se trouve le déplacement qui la caractérise.

La performance d'Ermenonville ne manquait pas d'ailleurs de proposer aux spectateurs une réflexion sur le dépassement de l'auteur par sa propre fiction. Un des passages-clés de la performance consistait dans les commentaires par Louise Hervé de la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau, où celui-ci justifie l'interdiction du théâtre dans la république de Genève. L'argumentaire de Rousseau, tel que résumée par l'artiste, se focalise sur un point : il ne faut pas de théâtre dans une république, car il développe une culture du faux-semblant, du mensonge et de la duperie, de l'oisiveté et du luxe ; mais il faut des spectacles, il faut donner l'occasion aux citoyens de se réunir et de célébrer le plaisir de vivre ensemble : il faut des fêtes. Alors les spectateurs deviennent acteurs, de sorte que « chacun se voie et s'aime dans les

autres, afin que tous en soient mieux unis. » Ce qui, de la part de Louise Hervé et Chloé Maillet, ressemblait à une théorie implicite de la performance artistique, en tant que celle-ci, à leurs yeux, a moins de points communs avec le théâtre (le jeu des comédiens, l'illusion) qu'avec la vie de tous les jours. D'où une définition de leur activité artistique ou une description de leur atelier d'où rien ne sort de spécifiquement « artistique » (pas de sculpture en plâtre, pas de tableau de chevalet), mais avec tous les éléments de la vie quotidienne, qu'on peut trouver chez n'importe qui. D'ailleurs, Hervé finissait ce passage en déclarant : « Vous ne vous trompez pas, c'est bien moi, la vraie Louise Hervé, et voici la vraie Chloé Maillet, jouant son propre rôle. » Pas de jeu, pas de dialectique de l'acteur et du rôle, mais l'unicité d'une personne et d'une parole.

Cependant le moment final de la performance apportait un tour de complexité supplémentaire et semblait, sur le moment, contredire ce qui précédait. Les deux artistes en étaient venues à évoquer le film culte *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956), où des extra-terrestres prennent la place des humains en se substituant si parfaitement à eux que personne n'est plus capable, quand l'opération est achevée, de les distinguer des originaux. Or, disant cela, voilà que Louise Hervé et Chloé Maillet étaient elles-mêmes remplacées par des doublures, leurs assistantes au prénom étrangement similaire, Louise Mariotte et Chloé Richez.

Et, les originales cédant leur place, se faufilant dans le public, c'était les nouvelles Louise et Chloé qui finissaient la performance, à l'instar des extra-terrestres dont elles venaient de parler. Ce que les artistes font du lieu – le remplacer par un autre, et transporter le spectateur entre les deux, par leur parole – elles le faisaient à elles-mêmes, se faisant remplacer par des doubles. Nulle illusion cependant, nul escamotage : tout cela se faisait au vu et au su de l'assistance, et d'ailleurs, les nouvelles Louise et Chloé ressemblaient aux premières aussi mal que Brad fils de Pitt à Achille fils de Pélée. Voilà que la fiction (le film), servait de modèle à la réalité (le hic et nunc de la performance), et que c'était la réalité qui apparaissait comme le double imparfait de la fiction, dans un renversement des rôles troublant. Mais si fiction et réalité sont réversibles, c'est que, comme la philosophie de Latour nous incite à le penser, elles ne s'opposent pas. Rousseau est de son temps – moderne – à associer fiction et illusion, à opposer nature et artifice, représentation et vérité. Louise Hervé et Chloé Maillet sont du leur – postmoderne, latourien – à marier fiction et vérité. Leur relecture du Rousseau de la *Lettre sur les spectacles* comme théoricien de la performance, parce qu'il voulait mettre en spectacle la vie réelle, rentrerait magnifiquement dans une histoire des faitiches qu'il reste à écrire.

Note : Toutes les photographies sont de l'auteur, avec l'autorisation des artistes. Demande de permission de reproduction obligatoire.

Cet article a été écrit le Mardi 17 septembre 2013 à 21:27 et est classé dans En images, J'ai lu, J'ai vu. Vous pouvez suivre toutes les réactions par le flux RSS 2.0.

Archipel 3 = The Twilight Zone

PAR JULIE PORTIER

Samedi et dimanche, les visiteurs embarqués vers le troisième « Archipel » dessiné dans le cadre du programme « Hospitalités » du réseau des centres d'arts d'île de France devront laisser leurs certitudes au port. Sous le titre trompeur « Le(s) Notre(s) », l'hommage au maître des jardins à la française (dont on fête en 2013 les 400 ans) n'empruntera pas les allées orthogonales aux bordures rassurantes. Non, ce parcours ou plutôt cette épopée coupera à travers champs, avec allégresse, visant des horizons transversaux. Dans ce triangle des Bermudes - Paris, Nanterre, Chatou -, le visiteur assistera gaiement au mélange des genres, aux interférences des récits sur la perception du réel, au fricotage de la rigueur méthodologique et de la science-fiction, à l'histoire court-circuitée par le futur…

Rendez-vous à 10 heures samedi à l'Espace culturel Louis Vuitton pour une visite de l'exposition « Altérité, Je est un autre » imaginée par Hervé Mikaeloff sur le thème du transgenre avec, entre autres, des œuvres de Kader Attia, des photographies de Pierre Molinier, ou des tricots anthropomorphes de l'artiste israélien Gil Yefman, qui réalisera une performance. En songeant aux rois chasseurs qui, depuis les Capétiens, traçaient au galop une ligne droite du Louvre à Saint-Germain-en-Laye, il faudra prendre le RER bras dessus, bras dessous pour se rendre sur le site du futur espace d'art de Nanterre. La ballade pour rejoindre l'île des impressionnistes à Chatou verra l'entrée en scène du narrateur de ce week-end, Antoine Dufeu, dont l'œuvre traverse, contourne, empiète sur différents territoires littéraires. Ancien économiste et journaliste automobile en temps de famine, l'auteur, actuellement en résidence d'écriture au Cneai, est à la fois poète, romancier, essayiste, performeur, metteur en scène. Son texte *Pas de panique à l'ONU*, une discussion lunaire et assez glissante, via Skype, entre deux personnages - où il est question de politique internationale, de La Mecque, de l'Equateur et de l'Espace - sera lu à deux voix sur des bancs publics, quelque part dans le parc du Chemin de l'île de Nanterre. Parmi les multiples expositions proposées au Cneai pendant le scenario d'été (*Les aventures d'Arthur, Odile et Franz* par Romuald Roudier Theron, *One Sculpture a Day* de David de Tscharner, *Tremblement* de Véra Molnar, *Pour les chômeurs intellectuels* d'Antoine Poncet), « L'écho des précédents » conçu par François Aubart réunit des artistes dont les enquêtes (historiques, sociologiques ou culturelles) empruntent les pistes interprétatives offertes par la fiction. Alexis Guillier interroge les conséquences sur le scenario de John Landis d'un crash d'hélicoptère survenu lors du tournage du film *The Twilight Zone*. Benjamin Seror présente sous forme de maquettes *L'écomusée de l'homme moderne*, pensé à partir du *Modulor* de Le Corbusier, dont la définition des mensurations standards de l'homme moderne s'appuya sur celle du héros d'un roman policier. *Un traité des bains* de Louise Hervé et Chloé Maillet énonce les raisons pour lesquelles des ex-voto gallo-romains ont été retrouvés intacts dans des sources thermales, ce dans un diaporama qui ressemble à un *teaser* de série B en costume, croisé avec un film promotionnel d'un autre âge pour une cure de jouvence.

Ancien économiste et journaliste automobile en temps de famine, l'auteur, actuellement en résidence d'écriture au Cneai, est à la fois poète, romancier, essayiste, performeur, metteur en scène

Louise Hervé et Chloé Maillet, *Un traité des bains*, diaporama, 2012, Extrait. Courtesy des artistes et de la galerie Marcelle Alix, Paris.

Le dimanche, après une escale méditative dans la conque en béton de la Villa des Tourelles à Nanterre, habitée par une peinture monumentale d'Olivier Nottellet (*Centre de gravité*), retour à Paris, au Palais des Beaux-arts pour l'exposition de Nicolas Bourriaud « L'Ange de l'histoire », sur le thème de la ruine romantique dans l'art contemporain, avant d'assister à la performance du génial Kenneth Goldsmith à 15 h 30 au Jeu de Paume. Le poète apologiste de la « non création comme pratique créative » discutera avec le commissaire Mathieu Copeland. À 17 heures, au musée du Louvre, Michelangelo Pistoletto fermera la marche par un rite collectif à l'orée du *Troisième Paradis*. ▮

PARTICIPATION GRATUITE sur inscription

par e-mail : taxitram@tram-idf.fr

PROGRAMME DÉTAILLÉ sur http://www.tram-idf.fr

LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET

ART PERFORMA(C)TIF

*Texte / **Alexis Jama Bieri** • Photos : Page 14 / Le Plateau, Paris, Prisonniers du Soleil, performance - lecture, 15.03.2010 - Courtesy Marcelle Alix, Paris • Page 16 / Francis, 2010 - vitrine, carrelage, papier, plastique, bois, peinture, tissu, métal, objets archéologiques - 83,5x151x61,5cm - Vue de l'exposition La caverne du dragon ou l'enfouissement, Marcelle Alix, Paris (photo : Aurélien Mole) - Collection FNAC Paris - Courtesy Marcelle Alix, Paris*

« Nous envisageons la performance comme notre laboratoire de travail »

Nées en 1981, Louise Hervé et Chloé Maillet vivent et travaillent à Paris. L'une est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts de Paris, l'autre est doctorante en anthropologie historique à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. En 2001, elles ont créé l'association International Institute for Importants Items, une plate-forme administrative de fiction, et développent leur travail. Depuis, elles expriment leur créativité au travers d'expositions/performances en de nombreuses institutions d'envergure nationale et internationale, notamment au palais de Tokyo, au Centre Pompidou, au Centre d'art de Genève, à la synagogue de Delm, aux FRAC Nord-Pas-de-Calais et Champagne-Ardenne et aux Abattoirs de Toulouse. Du 16 mai à fin juin 2013, elles participeront à Géométrie Variable, le grand événement d'art contemporain qui se tiendra au prestigieux domaine des Crayères, à Reims.

Comment et quand est née votre collaboration ?
Notre collaboration est née en 2001, lorsque nous avons fondé l'I. I. I. I. (International Institute for Important Items) dont Chloé Maillet est actuellement la présidente, et Louise Hervé la secrétaire.

Comment concevez-vous vos œuvres ? Par quelles étapes passez-vous ?
Nous envisageons la performance comme notre laboratoire de travail : nos projets donnent lieu à des films et à des installations, mais nous documentons les étapes successives de leur élaboration par des performances dialoguées, données une seule fois en public. Le processus peut être assez long : nous commençons par des étapes de discussion, de repérages, d'écriture, puis de répétition.

Comment faites-vous interagir vos œuvres avec l'architecture et l'espace environnant ?
Les performances que nous proposons ne sont jamais répétées, et sont écrites en fonction d'un lieu précis, et réagissent parfois à son architecture.

Vous avez exposé au Palais de Tokyo et au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Pouvez-vous nous parler de cette expérience intitulée Dynasty ?
Il s'agissait de prendre la mesure de l'architecture des deux ailes du Palais de Tokyo, bâtiment néoclassique construit dans les années 1930, en plaçant face à face, dans chacune des deux ailes, correspondant au Palais de Tokyo et au Musée d'Art Moderne respectivement, Hercule et Maciste, personnages emblématiques des péplums. Maciste, créé en 1914 par d'Annuzio à partir d'une épithète herculéenne a en effet pris son autonomie dans les péplums italiens, mais il est, comme Hercule, l'homme le plus fort du monde à chacune de ses apparitions. Nous avions donc préparé deux petits films, l'un sur une lanterne magique, l'autre sur un rétroprojecteur à transparents, à partir d'une enquête archéologique sur le film à sujet antique. Aucun film parmi les centaines produits en Italie entre 1958 et 1964 ne donne d'ailleurs la réponse : qui des deux est l'homme le plus fort du monde ?

Le mot archéologie revient assez souvent dans votre travail. Ne faites-vous pas, en quelque sorte, une archéologie du 21e siècle par vos objets, images et installations et par le « regard dans le rétroviseur » qu'elles proposent ?
Pour donner un exemple, le musée gallo-romain de Fourvière, à Lyon, est un bâtiment en forme d'hélice, creusé au sein de la colline et construit juste à côté du site de l'amphithéâtre. L'une des salles tente de faire imaginer au spectateur l'amphithéâtre à partir de plans des différents états, à travers les siècles, de la construction, à partir d'une maquette, avec des vitrines d'objets découverts pendant les fouilles. Par la fenêtre, on aperçoit l'amphithéâtre en ruine. La reconstitution du site n'est ni dans les plans ni dans la maquette ni dans les artefacts, ni dans l'état actuel du site, elle est dans l'esprit du spectateur qui peut se représenter mentalement une image du bâtiment à l'intersection de toutes ces formes. C'est ce que nous tentons de faire dans nos projets.

Que lisez/écoutez/regardez-vous en ce moment ?
Nous regardons des films de monstres marins (comme Le Continent des hommes poissons de Sergio Martino), afin de nous documenter en vue de notre prochain film, qui traitera de conservation, d'archéologie sous-marine, de créatures subaquatiques et de fantasmes de vie éternelle.

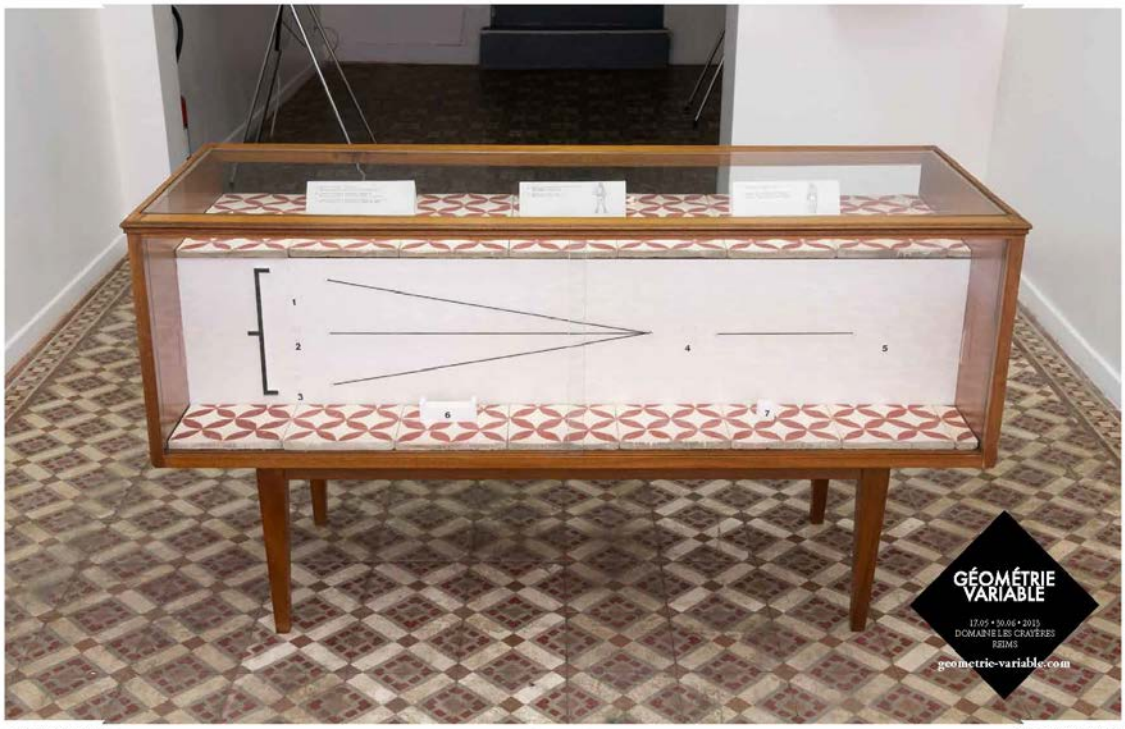
Avez-vous une galerie ?
Nous travaillons avec la galerie Marcelle Alix, à Paris, qui nous soutient dans tous nos projets.

Comment allez-vous appréhender votre participation, votre création dans le cadre de Géométrie variable ?
Nous allons écrire un texte pour une visite guidée, à une seule occurrence, du jardin. Ce jardin en Champagne nous a immédiatement fait penser à la petite cour du musée Le Vergeur à Reims où un collectionneur du début du XXe siècle a déplacé des morceaux de bâtiments épars prélevés dans toute la ville après la Première Guerre Mondiale. Il a ainsi reconstitué une sorte de maquette grandeur nature, mais dans laquelle les façades ne débouchent que sur du vide...

Quels sont vos projets à court et moyen terme ?
Nous avons une exposition en cours à Bristol, un projet à Arnolfini, pour lequel nous écrivons une performance qui aura lieu début avril, un projet de performance sur un bateau aux Sables d'Olonne en mai, et notre prochain film pour début 2014.

marcellealix.com

PERFORMANCE



LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET 17

Grand Bag 25
03.2013

expos

Série *Objets de grève*, 1999-2000, Jean-Luc Moulène/ADAGP, Paris 2012. Courtesy galerie Chantal Crousel

Jean-Luc Moulène, *Plaque Sacilor*

199 491 ouvriers ont animé les usines de Boulogne-Billancourt pendant cinquante-huit ans

outils de résistance

Le **monde ouvrier** est au cœur d'une exposition surprenante et militante au Crédac d'Ivry-sur-Seine. Pour remettre l'homme au centre du monde.

L'idée à germé en 2006 lorsque Manpower, célèbre entreprise d'intérim, a changé son logo, détrônant l'"homme de Vitruve" (ce dessin de Léonard de Vinci qui lui servait de référent depuis les années 60) au profit d'une image abstraite. Un changement de représentation symptomatique d'un nouveau paradigme, selon la directrice du Crédac, Claire Le Restif : l'homme n'est plus au centre. L'exposition qu'elle en a tiré, dans l'ancienne Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine (le centre d'art étant désormais logé dans cette ancienne fabrique de porte-plumes et œillets métalliques), enregistre l'inexorable déclassement du monde ouvrier. *"Il y a encore six millions d'ouvriers en France, ce n'est donc pas une histoire morte ou fossilisée que nous racontons ici"*, prévient cependant Claire Le Restif.

De fait, une quinzaine d'artistes anciens et contemporains (des frères Lumière qui ouvrent l'exposition avec leur tout premier film – tourné durant la pause déjeuner de leurs ouvrières en 1895, il inaugure le genre cinématographique –, jusqu'à la jeune Bertille Bak qui recopie à la main 97 façades de corons, ces maisons pour mineurs du nord de la France) sont convoqués pour s'emparer de cette histoire. Artiste historien, archiviste, activiste ou archéologue, ils sont là pour commémorer et réactiver ces luttes fondatrices.

C'est le cas de Jean-Luc Moulène, dont la série *Trente-neuf objets de grève* est l'un des pivots de l'exposition. Neuf de ces objets, accompagnés d'un livret qui les documente et a été imprimé par la Mairie d'Ivry *("pour que les pouvoirs publics prennent leurs responsabilités")*, sont ici présentés. Ils ont tous été produits par des ouvriers lors de grèves, sur leurs propres machines. Des outils de résistance, dans tous les sens du terme, qui font aujourd'hui écho aux combats des ouvriers d'ArcelorMittal, PSA ou Fralib.

C'est une autre histoire, celle des ouvriers de Renault à Boulogne-Billancourt, que ressucite de son côté l'artiste d'origine vietnamienne Thu Van Tran. Répondant à Marguerite Duras vingt-deux ans plus tard, elle exauce le vœu de l'écrivain, qui souhaitait que l'on consigne les noms des ouvriers et ouvrières pour former un *"mur de prolétariat"*. *"La vérité, c'est le nombre"*, affirmait Duras dans *Écrire*. Le chiffre calculé par Thu Van Tran avec l'aide des syndicats parle en effet tout seul : ils sont 199 491 à avoir animé les usines de Boulogne-Billancourt pendant cinquante-huit ans. Ce projet déjà présenté à la Maison Rouge connaît ici un prolongement inattendu avec la bibliothèque *in progress* constituée sur la base des lectures fétiches de ces mêmes ouvriers.

C'est une autre bibliothèque, celle de Maurice Thorez, dirigeant du PCF de 1930 à 1964 et ancien député d'Ivry, que revisitent encore Chloé Maillet et Louise Hervé à travers un classement d'archives et d'objets de sa collection (presse-papiers et serre-livres principalement) ainsi qu'un texte qu'elles performeront le 1er décembre.

Bien d'autres artistes, les Becher, Richard Serra, Harun Farocki, Jorge Satorre ou Simon Boudvin, entre autres, viennent aussi émailler cette histoire en forme de puzzle à reconstituer. En elle-même, l'exposition, qui affiche volontiers ses coutures et ses dessous, entend *"laisser la structure et le travail des régisseurs de l'exposition visible"*, comme l'explique Claire Le Restif. *"C'était aussi une solution de crise"*, ajoute la commissaire devant une œuvre minuscule venue se loger dans l'épaisseur d'une cimaise brute de décoffrage. Signée Mircea Cantor, c'est une simple boîte d'allumettes. Qui brûlent par les deux bouts. Tout un symbole.

Claire Moulène

L'Homme de Vitruve jusqu'au 16 décembre au Crédac d'Ivry-sur-Seine, www.credac.fr
lire aussi notre dossier pp. 28-46

vernissages

prix Ricard
Ce 14e Prix Ricard promet – c'est son titre – d'être *"Évocateur"*. Placé sous la tutelle d'Elena Filipovic, il réunit sept artistes : Mathieu Kleyebe Abonnenc, Bertille Bak, Katinka Bock, David Douard, Louise Hervé & Chloé Maillet et Émilie Pitoiset.
du 12 octobre au 17 novembre à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris VIIIe, www.fondation-entreprise-ricard.com

Frieze London
La foire d'art contemporain Frieze London ouvre ses portes à Regent's Park. Ne pas manquer non plus l'alternative et pointue Sunday Art Fair à l'espace Ambika P3.
du 11 au 14 octobre à Londres, www.friezelondon.com

Online version / version en ligne :
http://www.lesinrocks.com/2012/10/14/arts-scenes/arts/lhomme-de-vitruve-le-monde-ouvrier-au-coeur-dune-expo-surprenante-11312753/

ÉLYSÉE 2012

Le Journal des Arts

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

UN VENDREDI SUR DEUX | Numéro 367 | Du 13 au 26 avril 2012 FRANCE 5,90 € | BELGIQUE 6,50 € | SUISSE 9,5 CHF

Gothique Feuilleton lorrain

À Delme, l'exposition de Louise Hervé et Chloé Maillet se lit à la lumière du récit qu'en offre chaque semaine le quotidien local

LOUISE HERVÉ ET CHLOÉ MAILLET, ATTRACTION ÉTRANGE, jusqu'au 13 mai, centre d'art contemporain La Synagogue de Delme, 33, rue Poincaré, 57590 Delme, tél. 03 87 01 43 42, du mercredi au samedi 14h-18h, dimanche 11h-18h, www.cac-synagoguedelme.org. Livre d'artiste à paraître fin 2012 en coédition avec la galerie Marcelle Alix.

DELME ■ La cristallisation amoureuse chère à Stendhal a trouvé son terrain d'étude dans le Saulnois, « pays du sel ». Invitées à la Synagogue, le centre d'art contemporain de Delme (Moselle), Louise Hervé et Chloé Maillet, familières de l'endroit puisqu'elles ont été accueillies en résidence en 2008 non loin de là, à Lindre-Basse, se plaisent à y mettre en scène l'histoire locale. De ce contexte minier le duo a su tirer le sel pour échafauder un récit qui n'en manque pas…

Nées toutes deux en 1981, Louise Hervé et Chloé Maillet ont commencé à travailler ensemble en 2001, la première étant issue de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy quand la seconde est docteure en anthropologie historique (École des hautes études en sciences sociales). Connues pour leurs films ou leurs performances (1) où elles apparaissent le plus souvent vêtues d'un tailleur noir et les cheveux en chignon, offrant au public une visite guidée ou une conférence aussi érudites que riches en digressions, dans la filiation d'un Raymond Hains (dans l'esprit) ou d'un Éric Duyckaerts (dans l'esprit et dans la forme), elles n'ont encore été que peu exposées au travers d'objets uniquement. Au Frac Champagne-Ardenne à Reims, une forme intermédiaire était proposée l'automne dernier, avec un médiateur disant un texte lié à leur belle intervention en trompe l'œil sur les murs de la chapelle de l'ancien collège des jésuites (2).

Genre rocamboleque

À Delme, les artistes s'effacent derrière le drôle de feuilleton qu'elles ont imaginé dans la grande tradition pour le quotidien *Le Républicain lorrain* et dont les épisodes successifs y sont publiés chaque jeudi tout au long de l'exposition. Enchâssant, dans une veine gothique, un récit dans un autre, *Attraction étrange* nous emmène à la suite de « la Ghita » visiter une mine de sel dont les grottes forment les niches de reconstitutions historiques. Régine et Étienne, touristes, y croiseront la figure vengeresse de l'orfèvre renaissant Benvenuto Cellini ou celle, prestigieuse, de Pythagore. Au fur et à mesure de la parution des épisodes, les pages du journal viennent se glisser sous un presse-papier de verre conçu d'après la modélisation en bois de différents cristaux de sel par Pasteur. Un dispositif de lecture qui court le long des murs de la grande salle du rez-de-chaussée. À l'étage, le duo, qui affectionne les réserves des musées et particulièrement leurs *« objets mésestimés »*, a disposé sous vitrine un ensemble de pièces d'époque romaine ou liées à l'extraction du sel, objets rapportés des collections archéologiques de Delme, ainsi que des musées du sel (Marsal) et barrois (Bar-le-Duc). Associés de manière anachronique mais en lien avec la narration, poignards, *« crâne avec des marques de coups »*, plaques-boucles, fioles et iguane naturalisé fournissent ici le suppôt matériel aux images mentales nées de la lecture du texte d'*Attraction étrange*. Et le visiteur de tenter d'en deviner le dénouement, probablement scabreux, à l'aide des indices qui lui sont livrés avant l'heure.

Pourtant, si tous les ingrédients d'une histoire rocambolesque sont réunis, celle-ci semble demeurer en attente d'un corps ou d'une voix qui lui conférerait un supplément de « présence ». Ce sera chose faite le 22 avril avec la lecture du texte par un comédien sollicité tout spécialement à cet effet par les artistes.

Françoise Chaloin

Louise Hervé et Chloé Maillet, vue de l'exposition « Attraction étrange » (détail), La Synagogue de Delme, 2012. Photo © O. H. Dancy

ATTRACTION ÉTRANGE

→ Commissaire de l'exposition : Marie Cozette, directrice de la Synagogue

→ Partenariats avec le CIAV-Centre international d'art verrier de Meisenthal et Le Républicain lorrain

(1) Ainsi à Paris au Plateau-Frac Île-de-France en 2010, dans le cadre de « Prisonniers du Soleil », second volet d'« Érudition concrète », ou au Théâtre de Chaillot en 2011.

(2) « Où l'on incendie le diorama », 23 sept.-30 oct. 2011.

Les énigmes de Delme

PAR EMMANUELLE LEQUEUX

Le fantôme de Rouletabille aurait-il fait escale en Lorraine ? Cela expliquerait en tout cas un mystère : depuis un mois et demi, le quotidien local, *Le Républicain Lorrain*, voit ses colonnes investies par un drôle de roman-feuilleton. Nom de code : *Attraction étrange*. Le texte l'est tout autant. Qui saurait expliquer l'irruption entre deux faits divers de cette écriture fleurie, ultra-rocambolesque et très XIXe ? Les lecteurs du journal, que l'on dit accros au récit, doivent faire le voyage jusqu'au petit village de Delme pour résoudre l'énigme. Ils y trouveront une petite synagogue, transformée en centre d'art : c'est là que les artistes Louise Hervé & Chloé Maillet ont ourdi ce délicieux complot médiatique. Certains auront vu à Paris leurs stupéfiantes conférences-performances. L'une commence une phrase, l'autre la finit. La blonde enclenche, la brune déclenche, et le récit halluciné ne se clôt jamais. Elles y entremêlent tous leurs motifs de recherche : le roman gothique, les films gore et autres séries Z, l'histoire des dinosaures et les explorations de musées oubliés, voire miteux. Conteuses hors pair, en tailleur volontairement désuet, les deux donzelles savent tenir leur auditoire en haleine. Le même phénomène se produit avec leur exposition. Le principe en est simple, l'effet sur l'imagination redoutable. Au rez-de-chaussée, les éditions du quotidien qui publie leur feuilleton. Cinq épisodes ont pour l'instant été dévoilés, restent six à dévorer. Où des mines de sel se transforment en train fantôme, où le Colisée brûle, où Pythagore réapparaît, où le cataclysme menace, où l'amour naît et croit comme chez Stendhal. Des cristaux taillés dans le verre servent de presse-papier : ils introduisent au motif essentiel du roman, la cristallisation stendhalienne. Leur forme est dictée par les cristaux de bois dont Pasteur se servait comme outils pédagogiques. Le reste de l'espace est vide ; c'est à l'étage qu'il est saturé, par deux vitrines truffées d'objets. Une liste suffit à en dire la bizarre poésie : un crâne blessé, des sels gemmes, des bagues et boucles mérovingiennes, une chaussure chinoise, des silex, une seringue courbe, une copie de plâtre d'Osiris, une autre d'Isis, un flacon d'ammoniaque dangereux, des carreaux de pavements du XVe siècle, un nid de chardonneret, une momie de bébé crocodile, un mortier à fard, du sérum ferrugineux... Et tant d'autres curiosités, que Louise Hervé & Chloé Maillet sont allées dénicher dans trois musées de la région : les réserves du musée de Bar-le-Duc, le musée du sel de Marsal, et la vitrine archéologique qui orne le hall de la mairie de Delme. Pas assez d'indices ? Concentrez-vous, c'est alors que l'enquête prend tout son sel. Car en relisant les différents chapitres d'*Attraction étrange*, les liens entre les objets du double cabinet et les aventures des héros deviennent évidents. Enfin, parfois. Ni strictement illustratifs, ni foncièrement métaphoriques. La vitrine se lit comme un roman-collage, permettant à l'imagination de partir. C'est lors d'une résidence de trois mois à Delme, l'an passé, que les artistes ont conçu ce récit en mille-feuilles. Elles ont eu l'intelligence de s'ancrer dans ce territoire, sans jamais faire de compromis sur leur œuvre. « *Nous aimons travailler sur de véritables sources, archives et documents, pour ensuite assembler des champs très différents de la connaissance, les "déhiérarchiser", et engendrer ainsi un récit* », résument-elles. Un livre devrait voir le jour à la fin de l'exposition. Et non, on ne vous dévoilera pas la fin ! ▮

Vue de l'exposition « Louise Hervé et Chloé Maillet, Attraction Étrange » à La Synagogue de Delme. © D. R.

Conteuses hors pair, en tailleur volontairement désuet, les deux donzelles savent tenir leur auditoire en haleine. Le même phénomène se produit avec leur exposition

LOUISE HERVÉ ET CHLOÉ MAILLET, ATTRACTION ÉTRANGE,
jusqu'au 13 mai, centre d'art contemporain La synagogue de Delme, 33, rue Poincaré, 57590 Delme, tél. 03 87 01 43 42, www.cac-synagoguedelme.org

YIA

GALERIE ALAIN GUTHARC - GALERIE ANNE BARRAULT
GALERIE ANNE DE VILLEPOIX - GALERIE BERTRAND GRIMONT
GALERIE CLAUDINE PAPILLON - GALERIE LAURENT GODIN
GALERIE OLIVIER ROBERT - GALERIE PATRICIA DORFMANN
GALERIE PERROTIN - GALERIE POLARIS
GALERIE YVON LAMBERT - SEMIOSE

YIA - Young International Artists

Louise Hervé
et Chloé Maillet

Chercheuses d'histoire.

L'une commence une phrase, l'autre la finit. Louise Hervé et Chloé Maillet sont des narratrices hors pair. Pas de ces conteuses traditionnelles qui endorment l'entendement : plutôt des demoiselles sans confort (intellectuel). Dans ses performances, ce duo de trentenaires mène ses histoires vers des dérives insolentes ; il fait s'entrechoquer mille sciences. Du roman gothique à la série Z, elles s'emparent de toutes sortes de connaissances. Et leur science du collage verbal confine au délice. Elles imaginent leurs travaux comme les conférences que pourrait livrer un savant fou bicéphale. Avec assez de blancs et de mystère pour que le discours reste poreux et laisse le spectateur y immiscer son imaginaire. Chacune de leurs interventions est unique, creusant l'archéologie d'un lieu, qu'elles viennent frictionner de leurs obsessions : *« Toutes nos œuvres s'inscrivent dans un fil continu, qui est porté par des recherches de terrain d'un type quasi anthropologique »*, résument-elles. Lier l'histoire d'un dinosaure brésilien à la théorie de la cristallisation amoureuse de Stendhal, comme elles le font à la galerie Marcelle Alix dans le cadre de la FIAC ? Rapprocher un film d'horreur des années 1930 de la théorie du chaos ? Filmer un péplum autour du personnage de Pythagore ? Rien ne leur fait peur, tant elles aiment provoquer des chocs narratifs, et déambuler sur la frontière entre faits et fiction. Chercheuses dans l'âme : l'une a été formée à l'école d'art de Cergy, et a englouti toute la littérature anglaise ; l'autre a étudié l'anthropologie, et se passionne pour le Moyen Age. *« Nous aimons travailler sur de véritables sources, des archives et documents, pour ensuite assembler des champs très différents de la connaissance, les déhiérarchiser, et engendrer ainsi un récit. »* A deux voix, bien sûr.

« L'Homme le plus fort du monde (reconstitution) 1 », 2010.

Le Monde octobre 2011

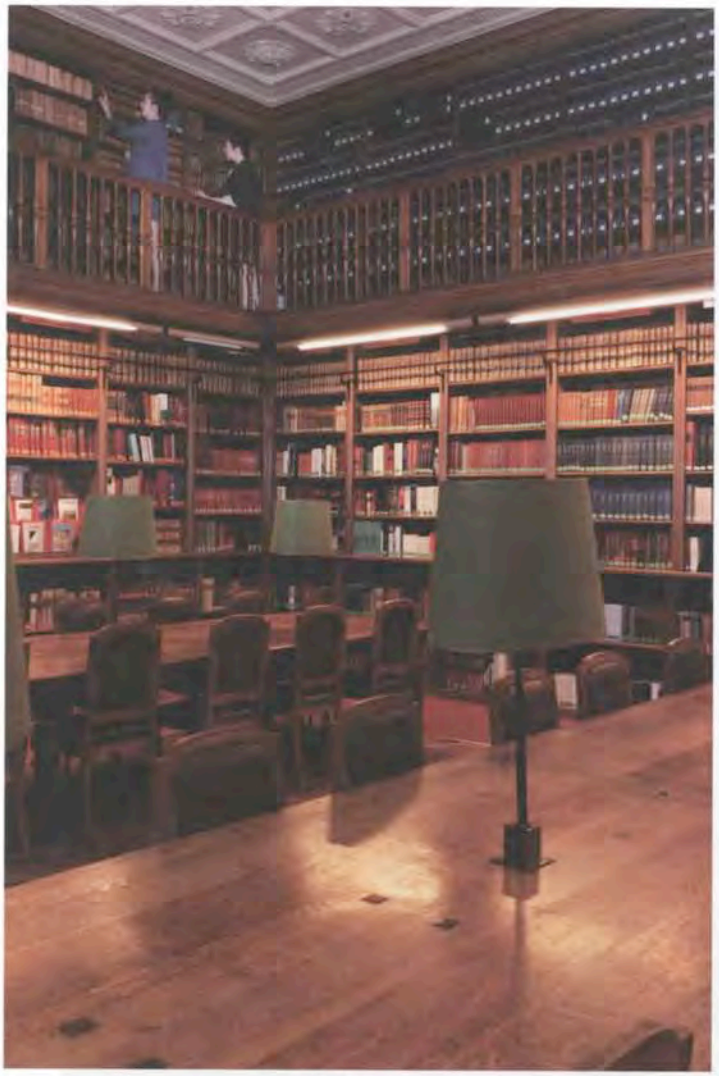
LECTURE CULTURE

Keeping pace with the pervasiveness of storytelling in the postmodern era, the "discursive turn" is all the rage among French artists, including LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET, whose witty practice addresses the different incarnations of illusion and spectacle.

words by
LUCA CERIZZA

All photos: Aurélien Mole

Kaleidoscope
Octobre 2011



ABOUT THIS COLUMN

In every issue, LUCA CERIZZA visits an artist's studio in order to analyze methods and practices of art production, and understand the art scene of a city through the eyes of someone who lives and works there.

ARTIST'S BIO

LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET (b. 1981) live and work in Paris. Their work has been presented in solo exhibitions at FRAC Champagne-Ardenne, Reims; FIAC, Paris; Marcelle Alix, Paris; and Raven Row, London. They have also been featured in group exhibitions at FRAC Nord Pas de Calais, Dunkerque; the Galerie du Centre Culturel Français, Milan; Palais de Tokyo et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; and Grazer Kunstverein, Autriche.

CURRENT & FORTHCOMING

In 2012, HERVÉ & MAILLET will present a performance at Kunstverein Braunschweig. A solo exhibition of their work will be held at the Synagogue de Delme, France.

"The art of storytelling is coming to an end," wrote Walter Benjamin in the opening section of his essay "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov." Published in October 1936, the essay is a touchstone for any consideration of narration and storytelling. His central argument is that the art of storytelling is in peril due to specific historical developments: the crisis of the very concept of experience, whose transmission is at the core of the art of storytelling; the decay of the economic system that created and transmitted oral forms of narration (the sedentary and slow condition of artisanal activity); the rise of the modern novel; and, finally, print journalism's diffusion of unexampled amounts of information.

More than seventy years after the initial publication of his essay on Leskov, one cannot but notice that Benjamin missed some of his targets. Because he did not recognize the moral ambiguity of narration, he could not connect the rise of Nazism to the party's ability to seduce the masses with captivating narratives. In his defense, he could not have foreseen that, because of the technological and social developments of our times, storytelling would be increasingly relevant, spreading into seemingly unrelated facets of social life, like politics and marketing. If the postmodern era has witnessed the fall of the grand narratives, it is no less a time of pervasive and continuous storytelling.

In recent years, narrative has also become one of the central themes in visual art, which artists have employed to engage in a dialogue about the very definition of visual art. By conceiving of their work more as an oral and spoken creation than a visual one, some artists question the identity of the work of art and authorship, while for others the narrative forms themselves are the preferred media for their work. It is a transnational phenomenon, but the French art scene seems particularly keen on what can be called the "discursive turn." The recurrent use of the written and spoken language, using forms like the lecture, conference and guided tour, characterizes the

Kaleidoscope
Octobre 2011

work of such artists as Alex Cechetti, Jochen Dehn, Benoît Maire, Mark Geffriaud and Louise Hervé & Chloé Maillet.

Hervé & Maillet in particular focus on the activity of storytelling, relying on narrative forms derived from videos, films, radio-dramas, lectures and guided tours. More generally, the core of their interest is the different incarnations of spectacle. Hervé & Maillet's work is an investigation of the forms used by humankind to capture attention, to create illusion, to seduce the listener as the spectator. With a humorous and witty touch, they scrutinize radio, cinema, visual art and storytelling in order to underline their seductive potential. They do so through careful and in-depth research, a practice that perhaps reflects their study of art history. In fact, the two met while attending preparatory classes to enter the *Grandes Ecoles* and, in July 2001, they founded an association called *I. I. I. I.* (International Institute for Important Items) as a platform for their projects in various fields and a production company for their films.

Hervé & Maillet consider Google an important tool and source of materials and stories, but they also remain staunchly loyal to the book. So it was no surprise that the duo arranged to meet me in front of the Bibliothèque de l'Arsenal in Paris. The wooden, elegant rooms of this small historical library (which still hosts the weekly meeting of the Oulipo members) function as a second workspace, along with Chloé Maillet's apartment. Like another French duo, Bouvard and Pécuchet, the main characters of Gustave Flaubert's last, unfinished novel, H&M (which hereafter will stand for the artistic duo and not for the clothing brand) are attracted to the book's capacity to contain various forms of knowledge and its ability to reveal new worlds. But if B&P were trying to apply knowledge acquired in books to the real world outside them, H&M superimpose and link together different layers of knowledge and narrative in order to create new narratives. As careful collages of apparently minor and insignificant information and stories, H&M's narratives combine historical episodes, cultural facts, scientific discoveries and biographical details in new scenarios and extravagant plots. A recent performance at the Castello Sforzesco (a Renaissance castle located in Milan) featured Saint Ambrose, patron saint of the Milan, Henri-Marie Beyle (Stendhal), horror movie director Dario Argento and a plot in which emotional and sentimental details are given the same importance as historical facts.

If H&M's stories are assembled in a fashion that reminds us of traveling through the Internet, they are also like maps we can use to reorientate ourselves in the labyrinths of history and discover surprising new trajectories. Acting as museum guides in the rooms of culture, H&M use the fragments left over from the fall of history to create new stories.

As they told me about their latest project, *Restoration totale*, a 30-minute radio drama, I detected the same compelling rhythms and alternation of voices that is peculiar to their performances. Broadcast on April 10, 2011 on France Culture (a branch of Radio France), *Restoration totale* is a fictional story in the form of a radio program, revolving around the difficult restoration an archive of old radio transmissions. As in their video *Un projet important*, H&M draw clichés and ideas from science-fiction imagery to develop a story that actually ends with the archive's triumph over the living. In this work, the idea of a future dominated by the archival dimension symbolizes our dubious capacity to store and control the immense amount of information and data that we have at our disposal everyday. H&M belongs to a generation of artists that has found this informational surplus to be at once a useful source for research and intimidating Moloch, whose ambiguity one must eventually confront.

In "Où l'on incendie le diorama," their first solo show in an institution, opening September 22 at La Chapelle (Frac Champagne-Ardenne, Rennes), H&M explore opportunities to entertain, move and seduce the spectator, investigating forms of illusion and spectacle. The show will take place in the rooms of an old Jesuit chapel and is conceived as a series of three lectures. In front of a *trompe-l'oeil* painting of a stone wall, commissioned by H&M, a guide will tell three short stories written by the artists. The first one focuses on Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851), who in H&M's short story is first of all the inventor of the double-effect diorama (1834), which utilized a complex arrangement of paintings and lights that created the appearance of moving images and is considered to be a predecessor of cinema. The other two stories are focused on John Carpenter's *Prince of Darkness* (1987), which takes place in a chapel, and the Hollywood horror movie *House of Wax* (1953), the first 3-D color feature produced by a major American studio. The duo constructs plots through a dialogue with the context in which the work will unfold—in this case the city of Rennes, which hosts a famous school for *trompe-l'oeil*—using a curious mix of high and low cultural references that run the gamut of kitsch and humor.

Hervé & Maillet will continue to explore this mix of cultural references and narrative form in the project they have planned for their solo show at Braunschweig Kunstverein (March 2012), a horror film starring Pythagoras, the Greek philosopher and mathematician. In the spirit of "swords and sandals" films and B-movie genres, H&M's film is a humorous meditation on our future that makes use of historical, horror and science fiction jargon. If the pastiche of stories and styles that characterize H&M's plots reminds us that the hybrid form is not exclusively contemporary, it is also true that in the time of Google and infinite archival possibilities, storytelling is being transfigured by new conditions that may very well yield a fluid form somewhere between fantasy and imposture, permeating our everyday life. ◇

AUTHOR

LUCA CERIZZA is contributing editor of *Kaleidoscope*. A curator, writer and art historian currently based in Berlin, Cerizza teaches at NABA – Nuova Accademia di Belle Arti in Milan. His latest curatorial projects include "Scène Ouverte" (Centre Culturel Français, Milan, 2011), Alighiero e Boetti Day, a 12-hour event dedicated to the seminal Italian artist (co-curated with Massimiliano Gioni and Francesco Manacorda; Turin, May 28, 2011) and a solo show by Marcello Maloberti (co-curated with Pierre Bal-Blanc, CAC Bretigny and Nuit Blanche, Paris; July–October 2011). His essay "The Continuous Line of Carlo Mollino" has been included in the catalogue on the Italian architect accompanying the exhibition at Haus der Kunst, Munich.

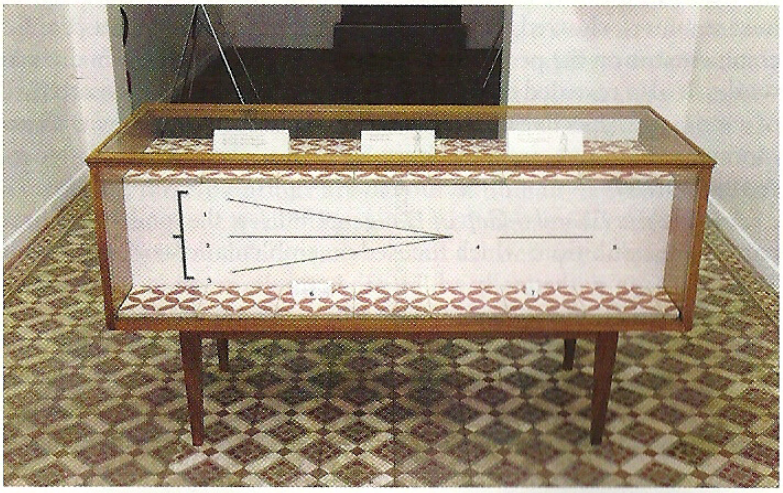
ARTFORUM
DECEMBER 2010
INTERNATIONAL

PARIS

Louise Hervé and Chloé Maillet

MARCELLE ALIX

The Drachenhöhle, or Dragon's Cave, near the village of Mixnitz in southeastern Austria reportedly takes its name from the large bones found there, formerly thought to be dragons' bones. Artifacts in the deep sediment at the bottom of the cave suggest a human presence dating back to 29,000 BC. In their exhibition "The Dragon's Cave or the Burying," Louise Hervé and Chloé Maillet channeled the legends surrounding the site, as well as its archaeological and museological treatment, through installations, films, a typed manuscript, and a performance.



Louise Hervé and Chloé Maillet, *Francis*, 2010, display cabinet, tiles, paper, plastic, wood, paint, fabric, metal, archaeological artifacts, 33 x 59½ x 24⅛".

Artforum
décembre 2010
1\2

The presentation devices of the earliest museums and cabinets of curiosities were adopted in the gallery's ground floor space, which featured a wooden display cabinet, *Francis* (all works 2010). Its tiled interior contained three cards with explanatory texts and a numbered display panel. But the objects so carefully numbered and captioned were missing. Like in the opening pages of a mystery novel, would-be sleuths were given their case. As the exhibition unfolded, each clue and misstep was revealed to be woven into the artists' larger narrative.

Nearby, illustrated pages of the artists' unique typed manuscript *La Caverne du dragon* provided hints concerning the contents of *Francis*. Open on a wooden lectern, with white cotton gloves on hand for paging through, the text described a visit to "the old museum of S. . . ." The description of the site, particularly its architectural details and flock of peacocks, suggested the Schloss Eggenberg Museum, in Graz, Austria, which owns some artifacts from the Drachenhöhle. Hervé and Maillet's document brings to mind the old museum's archives: dark and dense, but bound by an underlying system of order, "a room without windows, cramed [*sic*] from top to bottom with carefully labeled cardboard boxes and coloured plastic cases." Within this text, a fragment of a second document is contained—a "hastily transcribed" section of another manuscript. The artists write, "Since we had some time to spare; we opened idly another manuscript on a pile," stumbling across the tale of the archaeologist who discovered "the bronze hoard of Mixnitz . . . buried under the soil of the dragon's cave."

Projected on facing walls, two Super 8 films, *Hippolyta* and *Manfred* (both part of a longer film, *A Recess and a Reconstruction*, which Hervé and Maillet will show for the first time this month), loosely evoked two key figures from Horace Walpole's 1764 gothic novel, *The Castle of Otranto*. In Walpole's tale, Manfred, driven to paranoia by the bizarre and tragic death of his son on his wedding day, locks his wife, Hippolyta, away in order to pursue his son's bride. In Hervé and Maillet's films, Manfred might be the archaeologist referred to in the typed manuscript, while Hippolyta incarnates the artists' searching spirit as a veiled woman, torch in hand, attempting to shed light on an elusive subject. A gothic spirit permeates both films: *Hippolyta* is shrouded by a dark and cavernous space, while *Manfred*, filmed in the storage rooms of the Museum of London, summons the scene of a mad professor's laboratory.

The gallery's two-level basement, accessed by a rickety set of wooden stairs, was the site of the installation *Pythagore*. For this work, the artists neatly wrapped every last object in the gallery's stores (mops and brooms included) in brown paper and created a method of inventory based on the Museum of London's cataloguing cards. Noting site, context, and "description of find(s)" in a coded language, the simple indexing provided sparse clues as to the contents. But the utter lack of detail sparked speculation. Hervé and Maillet's work is about the creation of myth, the variegated paths of imagination and suggestion, and how objects can become more visible when they are not.

—*Lillian Davies*

Artforum
Decembre 2010
2\2

La performance comme espace d'énonciation

Julie Pellegrin

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

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

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

Artpress 2, n°18
08-10.2010
1/6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

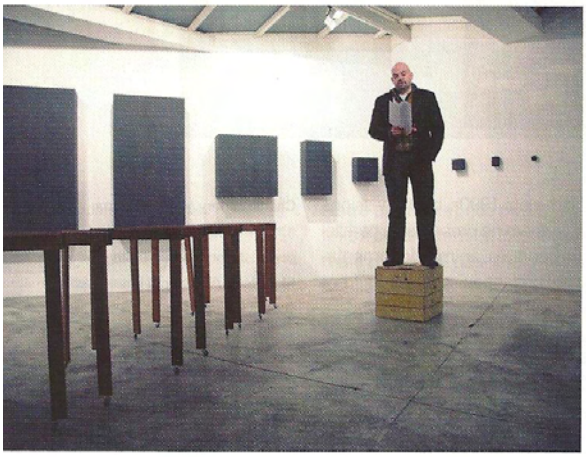
On assiste alors à une mise au jour des conditions de la représentation en même temps qu'elle a lieu. Les artistes soulignent leur tentation didactique par le choix de termes éloquents : communiqués, séminaires, conférences de vulgarisation… Avec cette passion de l'exposé ou du commentaire, qui leur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

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

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

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

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



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

La recherche d'un phénomène d'empathie passe par la parole projetée vers la salle, mais aussi par le récit lui-même comme partage d'expériences. En l'absence de séparation scène / salle, il arrive que les spectateurs fassent corps autour du performeur comme autour d'un conteur dans une veillée. En cela, ces performances réhabilitent une forme archaïque de l'être ensemble, compatible avec l'idée de représentation. Elles ouvrent un espace commun tout en posant les conditions d'émancipation de l'auditoire.

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

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

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

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

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

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

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

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

(5) « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967.
(6) Julien Bismuth, *Écart / Retard*, Ferme du Buisson, novembre 2009.

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