

68^e Salon de Montrouge

DU 7 AU 23 FÉV. 2025

68^e Salon de Montrouge

DU 7 AU 23 FÉV. 2025

Édito / Editorial	6
Note curatoriale / Curator's note	8
Léna ABOUKRAT	10
Cindy BANNANI	12
Amie BAROUH	14
Clément BATAILLE	16
Fanny BÉGUÉLY	18
Emma BEN AZIZA	20
Jules BOURBON	22
Sacha CAMBIER DE MONTRAVEL	24
Léonore CHASTAGNER	26
Lou CHAVEPAYRE	28
Léa COLLET	30
Cécile CORNET	32
Gwendaï COULON	34
Kim DOAN QUOC	36
Nathan GHALI	38
Hendrik Elias GONZALEZ NUÑEZ	40
Carla GUEYE	42
Louis GUILLAUME	44
Zhuang HAN	46
Hélène HULAK	48

Michel JOCAILLE	50
Julie JOUBERT	52
Noémi LANCELOT	54
Louis LANNE	56
Sehyoung LEE	58
Luna MAHOUX	60
Charlotte MALPHETTES	62
Sandra MATAMOROS	64
Julia MORLOT	66
Lou MOTIN	68
Elijah NDOUMBE	70
Lê Hoàng NGUYEN	72
Ludovic NINO	74
duo ORAN	76
Pauline PASTRY	78
Josefina PAZ	80
Noémie PILO	82
Anastasia SIMONIN & Kazuo MARSDEN	84
Chloé VITON	86
Janna ZHIRI	88
Comité curatorial / Curatorial committee	92
Auteurs / Authors	94
Colophon / Impressum	98

Écho du monde actuel et des nouvelles tendances de la jeune création, le Salon de Montrouge est, depuis des décennies, un temps fort dans l'univers de l'art contemporain. Pour sa 68^e édition, nous avons décidé de donner une impulsion différente à l'événement.

Tout d'abord, en choisissant de le tenir en février, à une période plus propice à sa portée artistique, à son écho national et à sa résonance médiatique.

Ensuite, en confiant son organisation à un nouveau directeur artistique : Andrea Ponsini, déjà responsable des arts plastiques de la Ville de Montrouge, il bénéficie de plus de 10 ans d'expérience dans la coordination et la conduite du Salon. Son savoir-faire, sa connaissance de l'écosystème culturel ainsi que des codes de l'art contemporain sont de précieux atouts pour relever ce défi. À noter qu'à ses côtés, un comité curatorial composé d'experts aux profils diversifiés contribue avec sagacité et bienveillance à sélectionner et accompagner les artistes.

Enfin, avec une scénographie renouvelée pour penser le Salon comme une exposition collective, intégrant toutes les pratiques artistiques au cœur de son espace d'exposition, avec une attention particulière aux performances et aux happenings.

Bien sûr, le Salon est toujours conçu comme un forum d'accueil de tous les publics, des enfants aux seniors, des professionnels de l'art aux non-initiés, des habitués aux néophytes. De même, l'effort est volontairement porté sur la démultiplication des perspectives professionnelles offertes aux artistes : résidences, expositions ou cartes blanches, dans l'année qui prolongera le Salon de Montrouge.

Quant à la sélection de cette édition, elle comprend 40 artistes francophones, issus de toute la France et d'une quinzaine d'autres pays, choisis sur dossier à partir de plus de 2 300 candidatures. Elle se caractérise par de nombreuses œuvres figuratives, dont beaucoup sont inspirées de l'expérience personnelle des artistes, avec un goût prononcé pour l'archive privée ainsi que pour l'environnement.

En effet, parmi les artistes retenus, certains pensent le monde via l'intime et, s'appuyant sur leurs histoires familiales, interrogent les parcours de leurs ancêtres ainsi que l'impact de notre société sur la construction de soi. D'autres s'intéressent aux rapports de domination, questionnent le colonialisme et ses conséquences aujourd'hui, tandis que certains abordent les interactions entre l'humanité et ses environnements (urbain, rural), que ce soit par le choix des matériaux ou encore par les sujets de représentation... Quelques artistes vont jusqu'à une démarche de recherche en lien avec cette thématique, en cueillant leurs matériaux, en étudiant l'évolution des végétaux et en les mettant en parallèle avec notre évolution.

En cohérence avec notre politique d'« Art dans la ville », nous tenons toujours à ce que le Salon sorte de la salle du Beffroi et s'invite dans l'espace public, à la Médiathèque, à l'Espace Colucci ou aux Jardiniers pour une rétrospective d'artistes issus du Salon : c'est ainsi que chacun pourra s'approprier l'esprit si singulier du Salon de Montrouge.



Étienne LENGEREAU

Maire de Montrouge
Vice-président de
Vallée Sud - Grand Paris



Colette AUBRY

Maire adjointe
à la Culture
et au Patrimoine

Echoing both today's world and the latest trends in emerging artistic practice, the Salon de Montrouge has been a highlight of the contemporary art world for decades. For its 68th edition, we have decided to give the event a different impetus.

Firstly, we have chosen to hold it in February, at a time more conducive to broadening its artistic scope, national resonance and media impact.

Secondly, we have entrusted its organisation to a new artistic director: Andrea Ponsini. Already in charge of visual arts for the City of Montrouge, he benefits from over ten years' experience in coordinating and running the Salon. His know-how and familiarity with the cultural ecosystem and the conventions of contemporary art are invaluable assets in meeting this challenge. A curatorial committee made up of experts from a wide range of backgrounds has also been on hand to help select and support the artists.

Finally, with a renewed exhibition design, the Salon has been conceived as a group show, integrating all artistic practices at the heart of its exhibition space, with a particular focus on performances and happenings.

Of course, the Salon is still thought of as a forum for all audiences, from children to senior citizens, from art professionals to the uninitiated, from regulars to neophytes. Likewise, a deliberate effort has been made to increase the number of professional opportunities offered to artists: residencies, exhibitions or "cartes blanches," in the years that follow the Salon de Montrouge.

This year's selection includes forty French-speaking artists from all over France and fifteen other countries, chosen from over 2,300 applications. It is characterized by a large number of figurative works, many of them inspired by the artists' personal experience, with a pronounced taste for intimate archives and the environment.

Among the artists selected, some think the world through intimacy: drawing on their family histories, questioning the paths taken by their ancestors, assessing the impact of society on the construction of the self. Others are interested in relationships of domination, questioning colonialism and its contemporary consequences. Then there are those whose approach interrogates the interactions between humanity and its environments (urban, rural), whether this be through the choice of materials or the subjects they represent...

Some artists go as far as taking a research approach in connection with this theme: gathering their materials, studying the evolution of plants and placing them in parallel with our evolution.

In keeping with our "Art in the City" policy, we're always keen to get the Salon out of the Beffroi Gallery and into the public space, at the Médiathèque, Espace Colucci or Les Jardiniers, where there will be a retrospective of artists from the Salon: in this way, everyone can make the unique spirit of the Salon de Montrouge their own.

Étienne LENGEREAU
Mayor of Montrouge
Vice-President of
Vallée Sud - Grand Paris

Colette AUBRY
Deputy Mayor for
Culture and Heritage

Le Salon d'art contemporain de Montrouge est un sismographe des tendances et des mouvements de la création émergente en France. Son action s'étend de l'appel à candidatures jusqu'à l'accrochage des œuvres, en passant par un système attentif de sélection et un accompagnement curatorial réalisé sur mesure. Il s'agit, à présent, de découvrir le fruit de cette trajectoire.

Défendre les jeunes artistes, c'est accompagner la créativité par la diffusion de leurs œuvres et surtout par la rencontre avec les professionnels, les collectionneurs et les publics. Mais soutenir les artistes dans leurs démarches et leurs exigences — y compris techniques et matérielles —, c'est aussi pratiquer un exercice d'écoute et de réflexion collective. C'est pourquoi nous nous sommes entourés d'un comité curatorial constitué de huit personnalités passionnées et qualifiées, œuvrant sur le territoire artistique français, afin de construire un environnement fertile et rassurant, capable d'ancrer les artistes dans cette dynamique relationnelle et ouverte, inhérente à toute création. Choisies pour leur profil singulier, ces personnalités ont activement participé à la sélection avant d'accompagner les artistes, pas à pas, dans la préparation de ce Salon. Leurs précieuses diversités de parcours, d'ancrages géographiques et de points de vue reflètent l'étendue du champ artistique actuel et se traduisent dans la variété du choix des artistes. Que toutes et tous soient ici remerciés pour leur engagement et leur soutien : Léa Bismuth, Chris Cyrille, Licia Demuro, Anya Harrison, Sophie Lapalu, Matthieu Lelièvre, Frédéric Lorin et Henri van Melle.

C'est donc dans la continuité de ce travail collectif, fait d'analyses, de lectures, de débats, de réflexions, de doutes, de coups de cœur, que nous avons l'honneur de vous présenter la 68^e édition du Salon de Montrouge. Un nouveau chapitre que l'on a voulu penser à partir de la question des « cohabitations » : inter-espèces, sociétales, identitaires, mais aussi en termes de systèmes de valeurs, de langages et de modes de vie. L'espace dans lequel quarante artistes, une dizaine de curateurs, une centaine d'œuvres d'art

et quelques milliers de visiteuses et visiteurs cohabitent et dialoguent, devient un environnement qui nous interroge : « *Comment l'art peut-il susciter un espace-temps dans lequel la cohabitation, ailleurs si difficile, peut advenir ? De quels modes de partage peut-il être l'initiateur ?* ». Car l'intention est bien celle de créer, par cette nouvelle édition, une relation continue, quotidienne et intime avec l'art. Un art qui se révèle être aux prises avec l'actualité, parfois tiraillé dans son propre camp, car il ne cesse de questionner le monde dans lequel nous vivons afin de répondre au besoin de sens, de repères, d'échanges, d'amours et de confiance. La sélection d'artistes ici présentée met en avant cette pluralité des recherches, des propositions et des formes à l'œuvre aujourd'hui. Le Salon se revendique ainsi comme un laboratoire dans lequel peuvent se penser et diffuser de nouvelles manières de créer. Une diversité que nous avons cherchée à rendre accessible à un public aussi large que possible.

La direction artistique,
Andrea PONSINI
 et **Marion MALISSEN**

The Salon d'Art Contemporain de Montrouge is a seismograph for movements and trends in emerging art in France. From the call for proposals to the hanging of works, from the careful selection process to the customized curatorial support, it is now time to discover the outcome of this trajectory.

Supporting young artists means nurturing creativity through showing their work and, above all, through creating encounters with art professionals, collectors and the general public. But meeting the needs of each artist's practice — including the technical and material ones — is also an exercise in listening and collective reflection. That's why we've surrounded ourselves with a curatorial committee made up of eight passionate and qualified figures from the French art scene, to help us establish a fertile and reassuring environment capable of anchoring artists in the open, relational dynamic inherent to all creation. Chosen for their unique profiles, each curator played an active part in the selection process, then accompanying the artists, step by step, in the preparation of their work for the Salon. Their invaluable diversity of backgrounds, geographical roots and points of view reflect the breadth of today's artistic field, as well as the variety of artists chosen. We would like to thank them all for their commitment and support: Léa Bismuth, Chris Cyrille, Licia Demuro, Anya Harrison, Sophie Lapalu, Matthieu Lelièvre, Frédéric Lorin and Henri van Melle.

It is therefore in the continuity of this collective work, made up of analysis, research, debate, reflection, doubt and passion, that we are honoured to present the 68th edition of the Salon de Montrouge. This new chapter has been conceived through the question of "cohabitation," whether this be across species, societies, or identities, while also including value systems, languages and lifestyles. The Salon becomes the space in which forty artists, a dozen curators, a hundred

works of art and several thousand visitors will cohabit and engage in dialogue, raising the following questions: "How can art create a space-time in which cohabitation, so difficult elsewhere, can occur? What modes of sharing can it initiate?". Our intention is that this new edition will create a continuous, daily and intimate relationship with art. An art that reveals itself to be at grips with current events and at odds with itself, an art that questions the world we live in, while responding with the need for meaning, common ground, exchange, love and trust. The selected artists highlight the plurality of today's research, ideas and forms, making the Salon a veritable laboratory in which new ways of creating can be thought out and disseminated. A diversity that we have sought to make accessible to as wide an audience as possible.

Artistic direction,
Andrea PONSINI
et **Marion MALISSEN**

Léna ABOUKRAT

Par / By Sophie Lapalu

Léna Aboukrat est né en 1998.
Il travaille à Paris.
Il est diplômé de la Villa Arson,
Nice.

Fouiller dans les *fun facts* de l'Histoire l'envers de celle-ci

S'emparant avec humour du kitsch des cérémonies officielles, de la pompe des grands discours, du clinquant du décorum, la dernière œuvre de Léna Aboukrat nous interroge : qui a l'honneur d'être célébré-e ? Qui a le droit à la mémoire nationale ? Quels noms seront inscrits sur les monuments ? *Le Bal des oublié-es* (2024), installation et performance collective, propose de commémorer des personnes décédées que le public considère comme négligé-es par l'Histoire. Les monuments sont en effet à destination des générations futures en vue de consacrer ce qu'il s'est passé, mais qui en décide ? Car au final, qui écrit l'Histoire ? Et qui nous la relate ? « *Je mène des recherches sur des gestes historiques de gloires, de fêtes et de défaites. Par cette collection et en la racontant, je cherche à questionner la hiérarchie des savoirs et de celles et ceux qui la racontent ainsi que notre rapport aux institutions comme porteuses de mémoires intimes.* » Aussi, l'artiste invente-t-il des récits où l'humour côtoie la tragédie, le camp s'allie au drapeau français et le mauvais goût institutionnel frôle le crime de lèse-majesté.

Diplômé de la Villa Arson, Léna Aboukrat a grandi dans une famille engagée dans la mémoire de la Shoah ; lui-même travaille aujourd'hui à la librairie du mémorial à Paris. Empruntant des chemins fictionnels entre performances, installations et vidéos, il s'empare de ces questions mémorielles, costumé de velours, rehaussé de galons et maquillé de paillettes. Il nous emmène ainsi au travers de récits historiques autant fantasmés que documentés, relatant ici la sororité au sein d'un lieu qui regroupait théâtre, église et université durant la guerre (*Vous avez déjà vu un théâtre s'arrêter parce que quelqu'un-e s'est fait écraser*



Le Bal des oublié-es, (détail), 2024

Performance, crédit photo : Victoria Stipa, soutiens : Michelle Feeley, Chloé Charrois. © ADAGP, 2024.

The Ball of the Forgotten (détail), 2024

Performance, photo credit: Victoria Stipa, supporters: Michelle Feeley, Chloé Charrois. © ADAGP, 2024.

dehors ? 2024) ; et là, un livre de recettes dans le ghetto niçois (*Cookbook pour la reine du ghetto ou conte pour servir à l'histoire du spectaculaire Juif*, 2023). La vidéo *Karussell* (2023, du nom du cabaret monté par Kurt Geron dans le camp de Theresienstadt pour distraire les autres détenu-es) oscille entre documentaire et mise en scène théâtrale ; on y découvre les souvenirs d'enfant cachée de Madeleine Germain, le récit déchirant de Pierre Lellouche (qui découvrit le visage de ses parents jamais connus grâce à une photo de tournage où iels avaient travaillé), ou encore les mémoires de Suzanne Beer, fille d'un compositeur juif d'opérettes populaires polonaises. L'artiste cherche à retrouver l'ambiance des théâtres juifs de l'entre-deux guerres (*Maïta Kanovitch*, performance et projection, 2022, *One Jewish Women Show*, performance, 2022) comme les formes de résistance à l'œuvre dans les camps (*Le Plus Beau Moment d'une vie*, concert 2021). Ainsi ne cesse-t-il de fouiller dans les *fun facts* (je le cite) de l'Histoire l'envers de celle-ci ■



Le Cimetière des éléphants, 2024

Installation de drapeaux et objets réfléchissants. © ADAGP, 2024.

The Elephant Cemetery, 2024

Installation of flags and reflective objects. © ADAGP, 2024.

Léna Aboukrat was born in 1998. He works in Paris. He graduated from The Villa Arson in Nice.

Rummaging through the fun facts of history to find its underside

In a humorous take on the kitsch nature of official ceremonies, the pomp of grand speeches and the glitz of decorum, Léna Aboukrat's latest work asks: Who has the honour of being celebrated? Who has the right to enter national memory? Whose names will be inscribed on monuments? An installation and collective performance, *Le Bal des oubliés* [*The Ball of the Forgotten*] (2024) proposes to commemorate deceased people whom the public consider to have been neglected by History.

This is what monuments are for, enshrining what happened for generations to come, but who makes these decisions? After all, who writes History? And who tells it? *"I'm researching historical gestures of glory, celebration and defeat. Through this gathering and presentation of information, I seek to question both hierarchies of knowledge, and of those who produce it, as well as our relationship to institutions as the bearers of intimate memories."* As a result, the artist invents narratives in which humor and tragedy coexist: camp joins forces with the French flag, institutional bad taste verges on high treason.

A graduate of The Villa Arson, Aboukrat grew up in a family committed to the ongoing memory of the Holocaust, and now works at The Holocaust Memorial bookshop in Paris. Through the fictional paths of performance, installation and video, he takes up these questions of memory, dressed in velvet, embellished with stripes and glittery make-up. He takes us on a journey through historical narratives that in equal parts fantasy and research, recounting sorority in a place that combined theatre, church and university during the war (*Vous avez déjà vu un théâtre s'arrêter parce que quelqu'un-e s'est fait écraser dehors ?* [*Have You Ever Seen a Theater Shut Down Because Someone Got Run Over Outside?*], 2024); and elsewhere, a recipe book from the Nice ghetto (*Cookbook pour la reine du ghetto ou conte pour servir à l'histoire du spectaculaire Juif* [*Cookbook for the Queen of the Ghetto or Tale to Serve the History of the Spectacular Jew*], 2023). The video *Karussell* (2023, named after the cabaret set up by Kurt Gerron in the Theresienstadt camp to entertain fellow inmates) oscillates between documentary and theatrical staging: We discover Madeleine Germain's memories of a hidden child, Pierre Lellouche's heart-rending account (who discovered what his parents' faces looked like from a photo taken on the set of a film they had worked on), and the memoirs of Suzanne Beer, daughter of a Jewish composer of popular Polish operettas. The artist seeks to recapture the atmosphere of the Jewish theaters of the interwar period (*Maiïta Kanovitch*, performance and projection, 2022, *One Jewish Women Show*, performance, 2022), as well as the forms of resistance at work in the camps (*Le Plus Beau Moment d'une vie* [*The Most Beautiful Moment of a Life*], concert, 2021). In this way, he never ceases to rummage through the fun facts (and here I quote him) of History to find its underside ■

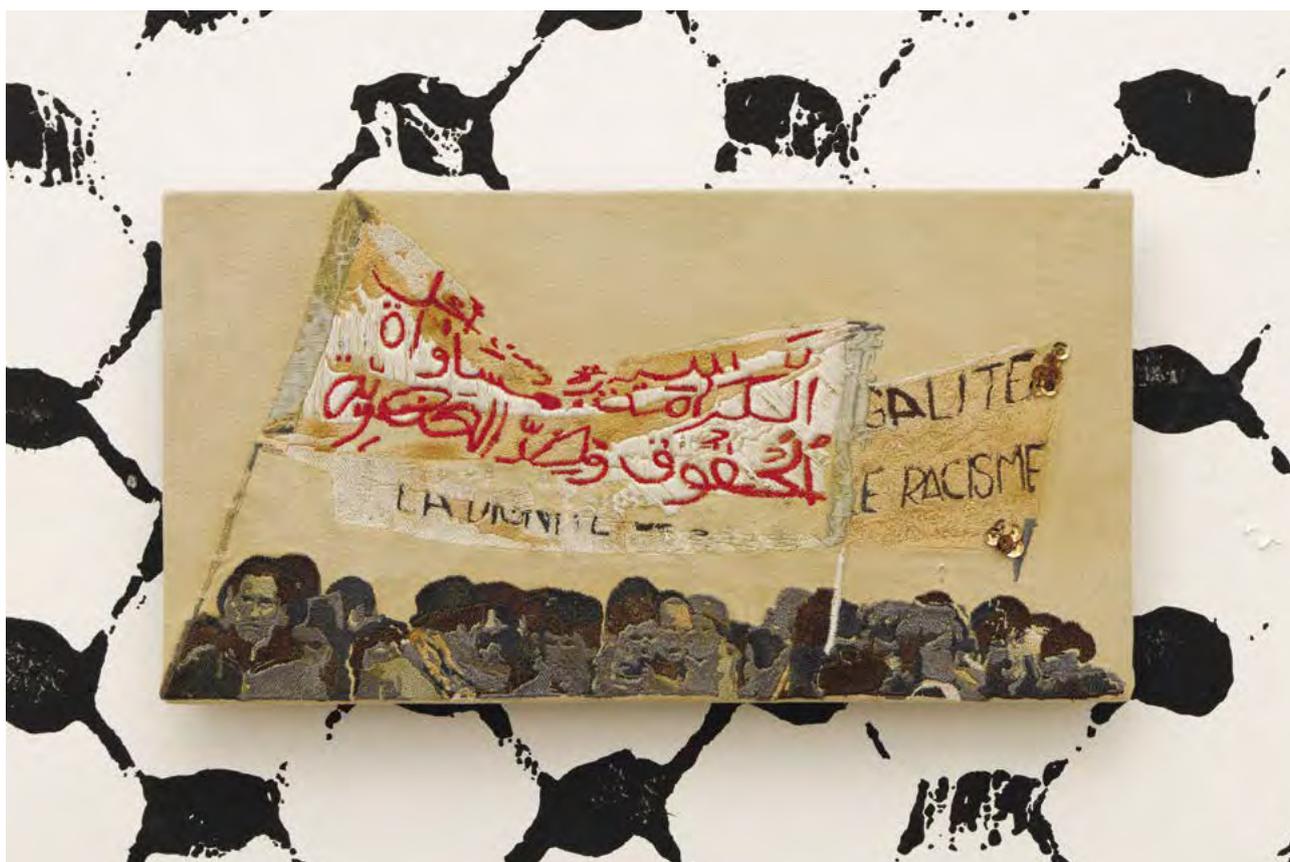
Cindy BANNANI

Par / By Chris Cyrille

Cindy Bannani est née en 1992.
Elle travaille à Montreuil.
Elle est diplômée de l'Hochschule
der Künste, Berne.

Neuhof, 19 novembre 1983, 2023
Broderie, tissu de lin, fils de coton, perles, sequins,
henné, 19 x 35 cm, crédit photo : Aurélien Mole,
co-production avec le CNAC Magasin.

Neuhof, November 19 1983, 2023
Embroidery, linen, cotton thread, beads, sequins,
henna, 19 x 35 cm, photo credit: Aurélien Mole,
co-production with CNAC Magasin.

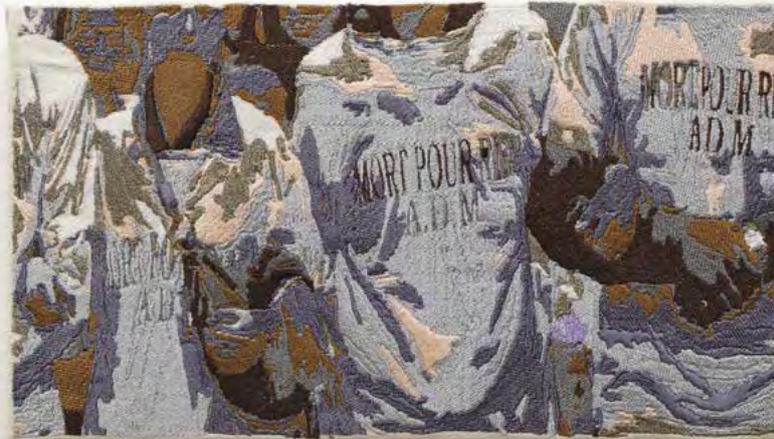


Comment faire de nos archives des lieux où l'on se retrouve, où la parole relaie la trace écrite, où des témoignages contiennent ce qui n'a pas été dit, où nous parvenons à tisser entre les trous pour renouer le fil ? Ce sont probablement les questions que tu te poses, Cindy, lorsque tu commences une œuvre.

Les archives évoquées ici sont celles de la France postcoloniale et de ses sujets. Tu déjoues le récit national français ainsi que son tri mémoriel en composant, brodant, filmant une autre histoire qui n'est pas passée par les canaux officiels : celle des luttes anti-racistes, par exemple, qui n'ont jamais cessé et qui ont toujours réussi à se transmettre dans les paroles d'un témoin, à travers les murmures d'un proche ou les gestes du quotidien. C'est ce que tu nous montres dans ton installation *Les 35 et les 99 965 autres* (2023) où tu procèdes à l'archivage patient et à la reconsti-

tution d'une contre-histoire de cet événement majeur qu'est la Marche pour l'égalité et contre le racisme d'octobre 1983. Tu détraques les représentations coloniales qui ont effacé toute véritable différence sous la « loi du même », comme dans l'installation *Les Vendeuses d'oranges* (2020), où tu détournes des images orientalistes encore persistantes, pour raconter d'autres histoires de résistance : celles des migrations diasporiques, des sujets de la « discrétion » (pour reprendre le titre du livre de Faïza Guène).

À la fin, comment faire pour que ces histoires, avant invisibilisées, échappent à la capture d'une hypervisibilisation ? Peut-être en continuant de tisser dans les ombres, en rejoignant la voix et la parole de celles et ceux qui témoignent ; en écoutant, toujours, les corps exposés et leur irréductible dignité ■



Clichy-sous-Bois, 27 octobre 2006, 2023

Broderie, tissu en lin, fils de coton, 17 x 31 cm,
crédit photo : Aurélien Mole, co-production
avec le Magasin – CNAC.

Clichy-sous-Bois, October 27, 2006, 2023

Embroidery, linen, cotton thread, 17 x 31 cm,
photo credit: Aurélien Mole, co-production
with Magasin - CNAC.



Atelier de broderie collective (détail),
le Magasin – CNAC Grenoble, 2022

Broderie collective, dimensions variables,
crédit photo : Magasin – CNAC.

Collective embroidery workshop (detail),

le Magasin - CNAC Grenoble, 2022
Collective embroidery, dimensions variable,
photo credit: Magasin - CNAC.

**Cindy Bannani was born in 1992.
She works in Montreuil.
She graduated from Hochschule
der Künste, Bern.**

How can we turn our archives into places we find each other, where the spoken word relays the written trace, where testimonies tell tales of what has not been said, where we manage to weave between the holes to renew the thread? These are probably the questions you ask yourself, Cindy, when you begin a new work.

The archives evoked here are those of post-colonial France and its subjects. You thwart the French national narrative and its selective memory through composing, embroidering and filming another history that never passed through official channels: that of anti-racist struggles, for example, which have never ceased, always managing to be transmitted through the words of witnesses, whispers of a loved one or the acts of everyday life. This is what you show us in your installation *Les 35 et les 99 965 autres* [*The 35 and 99 965 others*] (2023), in which you patiently proceed to archive and reconstitute a counter-history of a major event, The March for Equality and Against Racism in October, 1983. You unravel the colonial representations that erased all true difference under the “law of the same”, like in the installation *Les Vendeuses d’oranges* [*The Orange Sellers*] (2020), where you hijack Orientalist images that still persist today in order to tell other stories of resistance: those of diasporic migrations, of subjects of “discretion ” (to use the title of Faïza Guène’s book).

In the end, how can we ensure that these stories, which were previously invisible, escape the capture of hypervisibility? Perhaps by continuing to weave in the shadows, by joining the voices and words of those who bear witness; by listening, always, to the exposed bodies and their irreducible dignity ■

Amie BAROUH

Par / By Matthieu Lelièvre

Amie Barouh est née en 1993. Elle travaille à Bondy. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

La démarche artistique d'Amie Barouh est intimement liée à son histoire personnelle et à son désir, mû par l'intuition, autant que par le besoin, d'aller à la rencontre de cultures dont elle se sent à la fois proche et éloignée. Issue d'un environnement multiculturel et binational, elle a rapidement identifié son désir de se construire par la découverte, mais aussi par la confrontation avec diverses pratiques culturelles rencontrées dans la sphère publique, souvent au hasard.

C'est par le documentaire expérimental, qu'elle considère comme des « essais visuels », constitués de souvenirs recueillis instinctivement, d'expériences personnelles et d'images témoignant du quotidien de ses proches, qu'Amie Barouh a trouvé la forme la plus juste pour restituer sa quête existentielle.

Ayant grandi au Japon, une société particulièrement complexe et hiérarchisée, dont les comportements sont conditionnés par d'innombrables codes, elle a, par opposition, commencé à fréquenter des personnes qui s'inscrivent sociologiquement en marge. Une fois arrivée en France, elle se familiarise avec des membres de la communauté rom auprès de qui elle trouve une nouvelle famille. Au sein de cet environnement, elle prend la mesure de la violence, des discriminations et du racisme dont ces communautés font l'objet, ce qui lui inspire l'urgence à rendre visibles ces injustices systémiques. Dans le court métrage de fiction intitulé *Bari Mageia*, (2022) elle s'intéresse au quotidien d'un jeune homme dont elle documente le parcours personnel, met en perspective les relations qu'il entretient avec sa famille et ses amis, et décrit ainsi le quotidien d'un groupe social maintenu la plupart du temps au ban de la société. La force des récits qu'elle livre repose sur la retranscription de portraits à la fois intimes et simples qu'elle réalise avec beaucoup de bienveillance.

Enregistrant son propre quotidien à l'aide de films, de prises de vues et de notes, elle compose un récit



Shuruuk (détail), 2024
Film, 36 min. © ADAGP, 2024.
Film, 36 min. © ADAGP, 2024.

complexe et intime, riche de sa discontinuité, doté d'une esthétique qu'elle imagine impressionniste, ce qui la rapproche de la peinture, son premier médium en arrivant en école d'art. Le temps de montage est une étape importante dans ce processus qui lui permet de prendre un certain recul sur ses expériences. Cette archive de l'ordinaire, elle la restitue dans son dernier documentaire intitulé *Shuruuk* (2024), sorte de journal spontané composé de fragments, comme autant de récits de voyage sans début ni fin, et dans lequel transparaît sa fascination pour la magie en tant que manipulation cognitive et qui est déjà présente dans *Bari Mageia*. Par l'apprentissage de la magie, elle tente de concilier l'aspect sociologique et politique de cette pratique et, bien sûr, son implication psychologique. Tout le travail réalisé à partir de ce que les Roms lui ont offert est une ouverture sur le monde des personnes discriminées, mais aussi des groupes marginalisés en général, tous ceux et celles à qui, selon l'artiste, « on rend la vie impossible dans le monde entier », et à qui elle rend hommage. En intégrant et en accompagnant certaines communautés, à Okinawa au Japon, en banlieue parisienne, en Roumanie, en Tunisie, mais aussi en Palestine, Amie Barouh s'intéresse à ce qui lie les individus, tout en mettant à l'honneur certaines personnes qui ont croisé son chemin, et qui, comme elle, expriment un désir paradoxal d'appartenance mêlé à un désir de fuite et de liberté ■



Bari Mageia, 2022
Film, 19 min. © ADAGP, 2024.
Film, 19 min. © ADAGP, 2024.

Amie Barouh was born in 1993. She works in Bondy. She graduated from École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Amie Barouh's artistic practice is intimately linked to her personal history and her desire, driven by her intuition as much as by her need to encounter cultures that she feels both close to and distant from. Coming from a multicultural and bi-national background, she quickly identified her desire to build herself through discovery, but also through confrontation with various cultural practices encountered in the public sphere, often by chance.

It was through experimental documentaries, which she considers "visual essays", made up of instinctively collected memories, personal experiences and images from the daily lives of those close to her, that Amie Barouh found the most appropriate form to convey her existential investigations.

Having grown up in Japan, a particularly complex and hierarchical society whose behaviors are conditioned by countless norms, she began to associate with people who were sociologically on the margins. As soon as she arrived in France, she became familiar with members of the Roma community, with whom she found a new family. In this environment, she became aware of the violence, discrimination and racism to which these communities are subjected, and was inspired by the urgent need to make these systemic injustices visible. In the short fictional film *Bari Mageia* (2022), she focuses on the daily life of a young man, documenting his life story, her work putting his relationships with his family and friends into perspective while also describing the daily life of a social group that is mostly excluded from society. The power of her storytelling lies in the intimate, straightforward portraits she paints with great kindness.

Recording her own daily life through film, stills and notes, she composes a complex, intimate narrative, rich in discontinuity, with an aesthetic that she imagines to be impressionistic, bringing her closer to painting, the first medium she explored when she went to art school. Editing is an important step in this process, enabling her to take a step back from her experiences. This archive of the everyday is captured in her latest documentary, *Shuruuk* (2024), a sort of spontaneous diary made up of fragments, like travelogues with no beginning or end, in which her fascination with magic as cognitive manipulation, already present in *Bari Mageia*, shines through. By learning magic, she attempts to reconcile the sociological and political aspects of this practice with its psychological implications. All the work that she has done with what the Roma people gave her not only opens onto the world of discriminated people, but also onto the worlds of marginalized groups in general, paying homage to those whose, according to the artist, "lives have been made impossible throughout the world." By integrating and accompanying certain communities, like in Okinawa in Japan, in the suburbs of Paris, in Romania, in Tunisia, but also in Palestine, Amie Barouh is interested in what brings individuals together, while at the same time honouring certain people who have crossed her path, and who, like her, express a paradoxical desire to both belong to something and escape to find freedom ■

Clément BATAILLE

Par / By Clément Raveu

**Clément Bataille est né en 1991.
Il travaille à Paris. Il est diplômé
de l'École du Louvre.**

La peinture de Clément Bataille s'apprécie par sa discrétion. On y entend quelques murmures épars sans toutefois réussir à distinguer clairement ce qui y est dit. La promesse d'une révélation et la perspective d'une confusion peuvent, après tout, être délectables chacune à leur manière. Son penchant pour l'histoire de la peinture des primitifs italiens peut être délibérément troublé par des allusions au palimpseste, ce parchemin usé par le temps où s'accumulent des inscriptions sédimentées, des idées voilées à l'importance obscurcie. De la peinture à la céramique, l'artiste peint des hommes et des femmes qui, dans leur mise en œuvre, deviennent le vecteur d'un sacré, organique et métaphysique, tout en bousculant les interdits du Christianisme : trivialité et travestissement des sujets, couleurs vives, nudité et torses musclés. Cet univers à la fois doux et éclatant dynamite ainsi une première impression de sobriété.

Le sacré chez l'artiste prend une dimension paradoxale : loin de la solennité austère des icônes traditionnelles, il réintroduit la corporalité, la chair et même l'érotisme dans ses compositions. Ses personnages semblent pourtant distants, muets, comme retirés dans une temporalité autre. Ils deviennent des archétypes, des figures presque mythologiques réincarnées dans des postures d'aujourd'hui. D'un autre côté, la matière elle-même devient un terrain de jeu où ces tensions s'expriment. Le passage à la céramique, avec ses textures, ses fissures et ses imperfections, amplifie cette idée de sédimentation et de patine du temps. Les craquelures et les reliefs parfois exagérés évoquent une forme de précarité, de fragilité, qui tranche avec la permanence des mythes et des croyances. Or, loin de chercher à détruire ces dogmes, Clément Bataille les revitalise en les confrontant à notre époque. Cette matérialité donne une densité particulière à ses œuvres, évoquant un temps long où l'Histoire se mêle à la ruine, où la dévotion devient imparfaite voire éphémère, à la lisière du rêve et du souvenir.

Ses œuvres se lisent comme des fragments d'un récit plus vaste, où chaque tableau, chaque sculpture, vient s'ajouter à une fresque en perpétuelle construction,



Manger le soleil, 2024
Huile sur bois, 29 x 21 cm, courtesy de l'artiste.

Eating the Sun, 2024
Oil on wood, 29 x 21 cm, courtesy of the artist.

créant ainsi des ponts entre des temporalités distinctes, réconciliant archaïsme et contemporanéité. Ses compositions, souvent d'une grande simplicité, cachent en réalité une complexité de couches sémantiques et visuelles. Le regard des spectateur-rices est invité à se perdre dans des entrelacs, devenant ainsi explorateur-rices, à la recherche de correspondances secrètes, d'indices sporadiquement disséminés dans le sous-texte de ses productions. Ces effets de contraste, entre retenue formelle et audace chromatique, reflètent l'ambivalence d'un artiste qui refuse l'enfermement d'une lecture univoque. En réconciliant ces différentes strates de sens, Clément Bataille crée des œuvres qui interrogent notre rapport à la croyance, à l'Histoire et à la représentation. Ses peintures et céramiques sont autant d'espaces de réflexion où le temps se suspend, et où passé et présent se fondent dans une même matière ■

Clément Bataille was born in 1991. He works in Paris. He graduated from École du Louvre.



Spit on it, 2024
Faïence, oxydes, émail, 17 x 14 cm,
courtesy de l'artiste.

Spit on it, 2024
Earthenware, oxides, enamel, 17 x 14 cm,
courtesy of the artist.

Clément Bataille's painting is appreciated for its discretion. You can hear a few occasional whispers, but you can't clearly make out what is being said. The promise of revelation and the prospect of confusion can, after all, be delectable in their own way. His penchant for the history of Italian primitive painting can be deliberately muddled by allusions to the palimpsest, that time-worn parchment where sedimented inscriptions accumulate, ideas veiled in obscured importance. From painting to ceramics, the artist paints men and women who, as paintings, become vectors of an organic and metaphysical sacredness, while at the same time upsetting Christian prohibitions: triviality and troubled identity, bright colours, nudity and muscular torsos. This universe, at once gentle and dazzling, blows away an initial impression of restraint.

The sacred in the artist's work takes on a paradoxical dimension: far from the austere solemnity of traditional icons, he reintroduces corporality, flesh and even eroticism into his compositions. Yet his figures seem distant, mute, as if withdrawn into another temporality. They become archetypes, almost mythological figures reincarnated in contemporary postures. On the other hand, the material itself becomes a playground where these tensions are expressed. Bataille's transition to ceramics, with its textures, cracks and imperfections, amplifies this idea of sedimentation and the patina of time. The cracking and sometimes exaggerated relief evoke a kind of precariousness, a fragility that contrasts with the permanence of myths and beliefs. Yet far from seeking to destroy these dogmas, Bataille revitalizes them by confronting them with the present day. This materiality lends a particular density to his works, evoking a deep past where history implies ruin, where devotion becomes imperfect or even ephemeral, on the edge of dream and memory.



Jérôme, 2023
Huile et feuille de métal sur bois,
3 panneaux de 30 x 21 cm.
Vue de l'exposition *Rosaire* à la DS Galerie,
crédit photo : DS Galerie, Valentin Vie Binet.

Jérôme, 2023
Oil and metal leaf on wood, three panels,
30 x 21 cm.
View of the *Rosaire* exhibition at DS Galerie,
photo credit: DS Galerie, Valentin Vie Binet.

His works can be read as fragments of a larger narrative, with each painting or sculpture adding to a fresco that is constantly under construction, building bridges between distinct temporalities and reconciling archaism with contemporaneity. His compositions, often of great simplicity, conceal complex semantic and visual layers. The viewer's gaze is invited to lose itself in the interweaving, becoming an explorer searching for secret correspondences, clues sporadically scattered throughout the subtext of his productions. These contrasting effects, between formal restraint and chromatic audacity, reflect the ambivalence of an artist who refuses the confines of a univocal reading. By reconciling these different layers of meaning, Bataille creates works that question our relationship with belief, history and representation. His paintings and ceramics are spaces for reflection, where time stands still, past and present merging into the same material ■

Fanny BÉGUÉLY

Par / By Anya Harrison

Fanny Béguély est née en 1990. Elle travaille à Paris. Elle est diplômée du Fresnoy – studio national des arts contemporains de Tourcoing.

Comment rompre avec les dualismes du visible-invisible, de l'humain et du non humain, de la chair et de l'esprit, qui, issus d'une culture rationaliste, extractiviste et patriarcale, circonscrivent nos manières d'être ? Comment sortir de la vision anthropocentrée et la désacraliser dans nos rapports à l'autre pour habiter le monde autrement ? C'est dans cette démarche que Fanny Béguély aborde sa pratique artistique : elle peint avec la lumière, elle fait des moulages photographiques et elle crée des films-essais où les bactéries et les plantes qui y figurent sont des actants au même titre que les êtres humains. Ce que l'artiste souhaite nous transmettre est la potentialité animiste et intersubjective de toute chose, autrement dit la place des acteur·rices non humains-es dans notre propre vie sociale et politique, faisant écho à la notion de « matérialisme vitaliste » comme mécanisme d'appréhension du monde que propose la philosophe américaine Jane Bennett.

Depuis plusieurs années, Fanny Béguély réalise des chimigrammes (*Arba, Dâk Arba*, 2019, ou *Chimigramme 18 x 24 cm, 4 janvier 2023, papier Foma Fomatone*), « une écriture de chimie et de lumière », qui se dévoile sur la surface du papier argentique photosensible en appliquant du révélateur et du fixateur. Ce papier préalablement enduit de vernis, de graisse et d'autres substances adhésives fait apparaître, à chaque touche de pinceau et geste de l'artiste, des nouvelles formes énigmatiques, comme si l'on assistait à une séance de spiritisme. Ce pouvoir de révélation que la photographie a développé en tant que processus technologique, Fanny Béguély ne peut le dissocier de son statut oraculaire originel.

L'artiste interroge cette dimension spirituelle dans *Thesauri* (2023), une série d'empreintes sur papier photographique argentique, qui renvoie à la culture populaire des ex-voto anatomiques comme rituel de guérison. En utilisant le même procédé technique, elle invite des personnes souhaitant confectionner un ex-voto à choisir une partie de leur corps sur laquelle l'artiste vient appliquer une matière grasse qui permet le transfert sur papier. Le résultat ressemble à



Chimigramme 17,8 x 24 cm, 1^{er} février 2019, papier Foma Fomatone, 2019

Chimigramme sur papier photographique argentique baryté.
© ADAGP, 2024.

Chimigram, February 1st 2019, Foma Fomatone paper, 18 x 24 cm, 2019

Chemigram on photographic paper. © ADAGP, 2024.

un prélèvement de peau, où l'on aperçoit toutes les ridicules et marques minuscules, autour des yeux, sur les pieds et dans le bas du dos, et tous ces endroits où la souffrance et la douleur viennent se matérialiser en une image concrète.

Pour Fanny Béguély, le monde végétal est, à l'instar de la photographie, porteur de savoirs et de pouvoirs. Son film *Pneuma* (2021) la met en scène avec des membres de sa famille pour entamer une narration chorale où chacun·e raconte une histoire, un rêve, une tradition ancienne qui souligne l'importance que jouaient autrefois les arbres, les plantes, les fleurs et les herbes. Dans toutes ses œuvres, Fanny Béguély évacue de la notion de réalité les valeurs traditionnellement attribuées aux preuves tangibles et, ainsi faisant, elle nous guide hors du tout-puissant règne du visible ■



Fanny Béguély was born in 1990. She works in Paris. She graduated from Le Fresnoy – studio national des arts contemporains in Tourcoing.

How can we break with the dualisms of visible and invisible, human and non-human, flesh and spirit, which stem from a rationalist, extractivist and patriarchal culture that circumscribes our means of existence? How can we go beyond anthropocentric vision, de-sacralising it within our relationships with others, and thus inhabiting the world differently? These questions guide Fanny Béguély in her artistic practice: she paints with light, makes photographic casts and creates film essays in which the bacteria and plants are given the same agency as human beings. What the artist wants to convey is the animist and inter-subjective potential of everything, in other words the place of non-human actors in our own social and political life, echoing the notion of ‘vibrant materialism’ as a mechanism for apprehending the world, as theorised by the American philosopher Jane Bennett.

For several years now, Fanny Béguély has been making chemigrams (*Arba*, *Dâk Arba*, 2019, or *Chimigramme 18 x 24 cm, 4 January 2023, Foma Fomatone paper*), “a writing of chemistry and light”, that reveals itself on the surface of photosensitive silver paper through the application of developer and fixative. The paper, previously coated with varnish, grease and other adhesive substances, reveals enigmatic new forms with each brushstroke and gesture of the artist, as if we were attending a spiritism session. For Fanny Béguély, the revelatory power of photography as a technological process cannot be dissociated from its original oracular status.

***Pneuma* (détail), 2021**
Film, 29 min, production Le Fresnoy – studio national des arts contemporains. © ADAGP, 2024.

***Pneuma* (detail), 2021**
Film, 29 min, produced by Le Fresnoy – studio national des arts contemporains. © ADAGP, 2024.

The artist explores this spiritual dimension in *Thesaurôï* (2023), a series of prints on silver photographic paper that harks back to the popular use of anatomical ex-votos as a healing ritual. Using the same technical process, she invites people wishing to make an ex-voto to choose a part of their body to which the artist applies a fatty substance that enables it to be transferred onto paper. The result resembles a skin sample, showing all the tiny lines and marks around the eyes, feet and lower back, as well as the other places where suffering and pain are materialised as a concrete image.

For Fanny Béguély, the plant world is, like photography, a bearer of knowledge and power. Her film *Pneuma* (2021) features her and members of her family in a choral narrative in which each tells a story, a dream, an ancient tradition that underlines the importance of trees, plants, flowers and grasses. In all her works, Fanny Béguély removes the traditional values of tangible evidence from our understanding of reality, guiding us away from the all-powerful reign of the visible ■

Emma BEN AZIZA

Par / By Léa Bismuth

Emma Ben Aziza est née en 1997. Elle travaille à Lyon. Elle est diplômée de l'École supérieure d'art et design de Valence et de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Nantes.

Récit intime et histoire coloniale

Des oranges sont tombées. La simplicité de ce titre d'œuvre en fait presque un aphorisme, un poème, une forme courte pour dire tout un monde. Ce monde, c'est celui d'Emma Ben Aziza, et du trajet de sa démarche, au sens propre, géographique, entre la Tunisie et la France. Le trajet est aussi historique, historiographique même — l'histoire étant toujours une narration, une construction, une écriture — entre le passé et le présent, à travers les méandres du colonialisme. Alors, dire *Des oranges sont tombées*, c'est d'abord établir une position, celle d'un déracinement, d'une fructification qui n'aura plus lieu de la même façon désormais, dire une mélancolie peut-être. Mais il s'agira d'une mélancolie active, nourrie de délicatesse et d'attention, et certainement pas d'apitoiement. Le travail s'élabore en chapitres, et l'artiste se fait la narratrice — en usant aussi bien des codes de l'oralité que de ceux du texte écrit — d'un grand récit, à la fois intime et collectif. Elle est en quête aussi, au sens de l'enquêtrice, en alerte, à la poursuite d'indices signifiants, de la botanique de terrain à l'agronomie tropicale.

Les œuvres sont des installations modulables, qui semblent à première vue fragiles et tout en suspension, mais qui sont en réalité solidement ancrées, amarrées à la construction d'un sens. Car rien n'est laissé au hasard et tous les éléments sont minutieusement choisis, pour être ensuite scénographiés. Des petits mondes, comme des théâtres miniaturisés, s'offrent alors au regard, au corps tournant autour des installations pour en saisir la portée. Ici, un meuble inspiré de l'artisanat traditionnel tunisien donne son socle à l'œuvre, là une cage à oiseaux nous propulse immédiatement dans un imaginaire orientaliste pour précisément pointer l'évidence de ce regard. C'est par l'agencement des éléments collectés que l'opération d'écriture historique ne cesse de se recomposer, pour être inlassablement questionnée et relancée : « *L'agencement peut changer à chaque instant, en cela l'art est infini, et c'est pourquoi l'art s'oppose à*



Des oranges sont tombées, Chapitre I, 2023

Techniques mixtes, 110 x 40 x 35 cm, dimensions variables, crédit photo : Cécile Cayon.

Oranges Have Fallen, Chapter I, 2023

Mixed media, 110 x 40 x 35 cm, dimensions variable, photo credit: Cécile Cayon.

toute interprétation autoritaire et figée », explique Emma Ben Aziza. Ce n'est pas un hasard si l'une de ses installations s'intitule *La Chercheuse* (2022), car la chercheuse, c'est elle : un imposant bureau confirme l'idée d'étude, de collecte, et d'archive. Parallèlement, on découvre le *Muséum des espèces inutiles*, une installation praticable et à géométrie variable, pour laquelle lesdites « espèces » renversent le paradigme muséal tel qu'il a été élaboré par le passé. Il s'agit d'inventer le musée de demain, où l'on retrouverait par exemple le bougainvillier, l'olivier et le bigaradier, des espèces chargées d'affect, enfin remises sur le devant de la scène.

Dans *Mal d'archive*, Jacques Derrida s'interroge lui aussi sur l'interprétation infinie de « l'arkhé », et écrit : « *L'archive a lieu au lieu de défaillance originare et structurelle de ladite mémoire [...] point d'archive sans lieu de consignation [...] nulle archive sans dehors* »¹. Toute l'entreprise d'Emma Ben Aziza travaille au corps cette définition ■

¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, 1995-2008, p. 26



La Cage, Chapitre III, 2021

Techniques mixtes, 50 x 30 x 30 cm,
dimensions variables, courtesy de l'artiste.

The Cage, Chapter III, 2021

Mixed media, 50 x 30 x 30 cm,
dimensions variable, courtesy of the artist.

Emma Ben Aziza was born in 1997. She works in Lyon. She graduated from École supérieure d'art et design of Valence and École nationale supérieure des beaux-arts of Nantes.

An intimate tale of colonial history

Oranges Have Fallen. The simplicity of this work's title makes it almost an aphorism, a poem, a short form to express a world in itself. This is Emma Ben Aziza's world, her journey, in the literal, geographical sense, between Tunisia and France. Her journey is also historical, even historiographical — history itself is always a narrative, a construction, a written work—between the past and the present, passing through the twists and turns of colonialism. Thus to say *Oranges Have Fallen* is to first and foremost establish a position, an uprooting, a fructification that will no longer take place in the same way from now on, expressing perhaps a certain kind of melancholy. A melancholy that is active, nurtured by tact and attention, and certainly not by self-pity. The work unfolds in chapters, and the artist becomes the narrator — using both oral and written codes — of a vast narrative, both intimate and collective. She is also investigating, like a detective, alert, in pursuit of significant clues, from field botany to tropical agronomy.

The works are modular installations, which at first glance seem fragile and floating, but in reality are firmly anchored, moored to the construction of meaning. For nothing is left to chance, and all the elements are meticulously selected and then staged. Small worlds, like miniature theatres, reveal themselves to the observer's eye, their body spinning around the installations in order to understand their significance. Here, a piece of furniture inspired by traditional Tunisian craftsmanship provides the work's pedestal, while a birdcage immediately propels us into an Orientalist imaginary world, pointing out the obviousness of this gaze. It is through the arrangement of the gathered elements that the operation of historical writing is constantly recomposed, to be endlessly questioned and reopened: *"The arrangement can change at any moment, in that art is infinite, and that's why art is opposed to any authoritarian and fixed interpretation,"* explains Ben Aziza. It's no coincidence that one of her installations is entitled *La Chercheuse [The Researcher]* (2022), for she is a researcher: an imposing desk confirms the idea of studying, collecting and archiving. At the same time, we discover the *Muséum des espèces inutiles [Museum of Useless Species]*, an interactive, modular installation in which these "species" subvert the museum paradigm as it was developed in the past. The aim is to invent the museum of tomorrow, where we might find, for example, the bougainvillea, the olive tree and the sour orange, species imbued with affect, and finally back in the limelight.

In *Archive Fever*, Jacques Derrida also reflects on the infinite interpretation of the arché, writing: *"The archive takes place in the place of the original and structural failure of the said memory [...] no archive without a place of consignment [...] no archive without an outside"*. Ben Aziza's entire undertaking works to the very core of this definition ■

Jules BOURBON

Par / By Léa Bismuth

Jules Bourbon est né en 1994.
Il travaille à Paris. Il est diplômé
de la Villa Arson, Nice, et de
l'École nationale supérieure
des beaux-arts de Paris.

Capsules d'existence

Une capsule est une structure enveloppante. Sa destination est d'accueillir un contenu, en vue d'être envoyée au monde. Jules Bourbon fabrique donc ce qu'il appelle des « capsules », de très courtes vidéos, des sortes de poèmes visuels et sonores fragmentés, et finissant par former une collection auto-fictionnelle. On ne parle pas précisément de haïku ici – le haïku étant une forme poétique codifiée de trois lignes – mais on en garde l'esprit, l'essence d'un désir d'écrire, le plaisir de la forme courte, comme jetée. Nous sommes face à des images floues, matiérées et texturées. Image par image, le mouvement se compose, et c'est la bande-son, faisant entendre essentiellement une voix-off, qui crée la continuité temporelle et visuelle de ces objets filmiques non identifiés dont la réalisation est obtenue après plusieurs étapes (une vidéo initiale est décomposée, puis refilmée à travers des filtres miroitants, ou altérée par des moyens physiques). La voix, masculine et juvénile, est celle d'un narrateur qui ne commente jamais ce que l'on voit, mais plutôt qui habite les images, sans les illustrer, par une basse continue relatant la vie traversée dans l'instant, avec une distance difficile à caractériser – un regard vif, une forme de crudité de la vie.

Une capsule d'une minute raconte l'histoire d'un chien qui « peste de son existence » au moyen d'images vaporeuses et sales, violacées. Une autre, filmée en contre-plongée à l'aide d'une GoPro, présente un personnage à l'identité indiscernable marchant dans la rue ou le métro, esquivant les voitures, à la poursuite d'un paquet de cigarettes. Un détail de la vie quotidienne joue le rôle d'étincelle, puis l'écriture vient le charger d'affect pour transformer l'ordinaire. Roquentin, le personnage de *La Nausée* de Sartre, n'est pas loin, tant le texte sonne comme une découverte de la contingence et décrit un malaise à être : « C'est comme être plus heureux que tout le monde /

Capsules / Portraits #5 (détail), 2023

Vidéo, texte, techniques mixtes, 1 min. 32 sec,
courtesy de l'artiste.

Capsules / Portraits #5 (détail), 2023

Video, text, mixed media, 1 min. 32 sec, courtesy of the artist.



sauf que ça dure seulement le temps de ta clope et tu t'emmerdes de nouveau sans sommation / c'est pas agréable quand l'ennui te prend par les hanches dans un slow imposé », dit la voix. L'ennui peut être comblé par des manières très concrètes, voire triviales, comme l'ingestion d'aliments : « Dès que les plats sont arrivés / j'y suis allé à la gencive - crochet - molaire ». Tout, pour combler le vide.

Quand on demande à Jules Bourbon quel est son processus d'écriture, il répond que les textes arrivent avant les images, qu'il les écrit sur son téléphone portable et prend des notes dans des moments de vie. Il confesse avoir lu, jeune, les Surréalistes, ceux de l'écriture automatique et de la trouvaille ; ou encore la *Beat Generation*, celle de Richard Brautigan. Il en a retenu la rapidité et l'engagement, un rapport direct, une manière d'effectuer des télescopages. Quand on lui demande encore quel-les sont les artistes qui le marquent, il répond par la photographie : Miroslav Tichý pour le bricolage, Daidō Moriyama et Nobuyoshi Araki pour l'intensité existentielle et l'expérience sensible. Ces artistes, tout comme lui, n'hésitent pas à aller là où ça fait mal ■

Jules Bourbon was born in 1994. He works in Paris. He graduated from The Villa Arson in Nice, and École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.



Capsules / Portraits #6 (détail), 2024
Vidéo, texte, techniques mixtes, 1 min. 50 sec, courtesy de l'artiste.

Capsules / Portraits #6 (détail), 2024
Video, text, mixed media, 1 min. 50 sec, courtesy of the artist.

Capsules of Existence

A capsule is an enclosing structure. Its purpose is to house content, to be sent out into the world. This is why Jules Bourbon makes what he calls “capsules,” very short videos, fragmented visual and sound poems that end up forming a collection of auto-fiction. They are not exactly haikus — a haiku is a codified poetic form consisting of three lines — but they retain the spirit, the essence of a desire to write, the pleasure of a shorter form that has been cast aside. The images are blurred, matte and textured. Frame by frame, the movement is composed, while the soundtrack, essentially a voice-over, creates the temporal and visual continuity of these unidentified filmic objects, produced over several stages (an initial video is decomposed, then refilmed through mirrored filters, or altered by physical methods). The narrator, whose voice is masculine and youthful, never comments on what we see, but rather inhabits the images, without illustrating them, his continuous bass recounting the life we experience in the moment, with a distance difficult to characterize — a sharp gaze, a raw form of life.

A one-minute vignette tells the story of a dog who “curses his existence” through vapid, dirty, purplish-images. Another video, a low-angle shot filmed with a GoPro, shows a character of indiscernible identity walking down the street or in the metro, dodging cars in pursuit of a pack of cigarettes. An ordinary detail of daily life acts like a spark, the writing charging it with an affect that, in turn, transforms the ordinary. This is reminiscent of Roquentin, the protagonist of Sartre’s

La Nausée, inasmuch as the text sounds like the discovery of contingencies, describing the discomfort of being: “It’s like being happier than everyone else / Except that it only lasts as long as your cigarette and you’re bored again without warning / It’s not pleasant when boredom grabs you by the hips in an imposed slow dance”, the voice says. Boredom can be filled in very concrete, even trivial ways, such as by eating: “As soon as the food arrived / I went at it with my gums – fangs – molars”. Anything to fill the void.

When asked about his writing process, Bourbon replies that the texts come before the images, that he writes them on his phone, taking spontaneous notes. As a young man, he confesses to having read the Surrealists, known for their automatic writing and “poetic discovery”, and Richard Brautigan’s *Beat Generation*. What he retained from them was their pace and dedication, their straightforwardness and ability to achieve telescopic effects. When asked which artists have left their mark on him, he answers with photography: Miroslav Tichý for his handiwork approach, Daidō Moriyama and Nobuyoshi Araki for their existential intensity and experiential sensitivity. These artists, like him, don’t hesitate to poke where it hurts ■

Sacha CAMBIER DE MONTRAVEL

Par / By **Andréanne Béguin**

Sacha Cambier de Montravel est né en 1995. Il travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et de La Cambre, Bruxelles.

Abandonner la peinture sur toile pour revenir à son ancêtre médiéval, la peinture sur bois. Dans la pratique de Sacha Cambier de Montravel, tout pourrait commencer par le choix de ce support, lisse et rigide, où artisanat et art ne font qu'un. À la manière des narrations que l'on peut visuellement lire sur les polyptyques et antependia¹, il met son trait de bédéiste au service d'une peinture énigmatique, truffée de codes et de symboles. Par des jeux maîtrisés de perspectives, plusieurs récits miniaturisés, illustrés par des scènes bigarrées, coexistent dans ses œuvres. Résolument graphique dans les détails, et pourtant tout en matière grâce aux contrastes d'ombre et de lumière, et aux réflexions de feuilles d'or ou d'argent, sa peinture assume des influences byzantines, gothiques, primitives flamandes ou encore romantiques. Le regard pourra y reconnaître des airs de grands maîtres comme Bosch, Dürer, Gustave Doré ou encore Cranach, Van Eyck et Patinier. Mais cette familiarité esthétique, profondément ancrée dans l'histoire de la peinture et dans ses références anciennes, est *hijackée* par une iconographie tout droit sortie de l'ultra-modernité. De paysages a priori édeniques, comme les calanques de Marseille, surgissent des sacs-poubelle ; les montagnes sont lézardées par des autoroutes, et les arrière-plans mités par des zones industrielles. La nature, en toile de fond, est donnée à voir dans sa réalité désenchantée, dominée et exploitée par les activités humaines. On sent poindre une forme de *solastalgie*, cette détresse contemporaine liée à la prise de conscience et à l'anxiété des changements environnementaux.

Parfois furtives, parfois tapageuses, les figures humaines viennent peupler ces décors désabusés. Elles semblent toujours être prises sur le vif, presque dérangées dans leurs quiétudes et moments d'intimité ou au contraire dans leurs frasques érotiques. Se réclamant d'un héritage sadien et ouvertement autobiographique, le sexe est omniprésent, scandé par



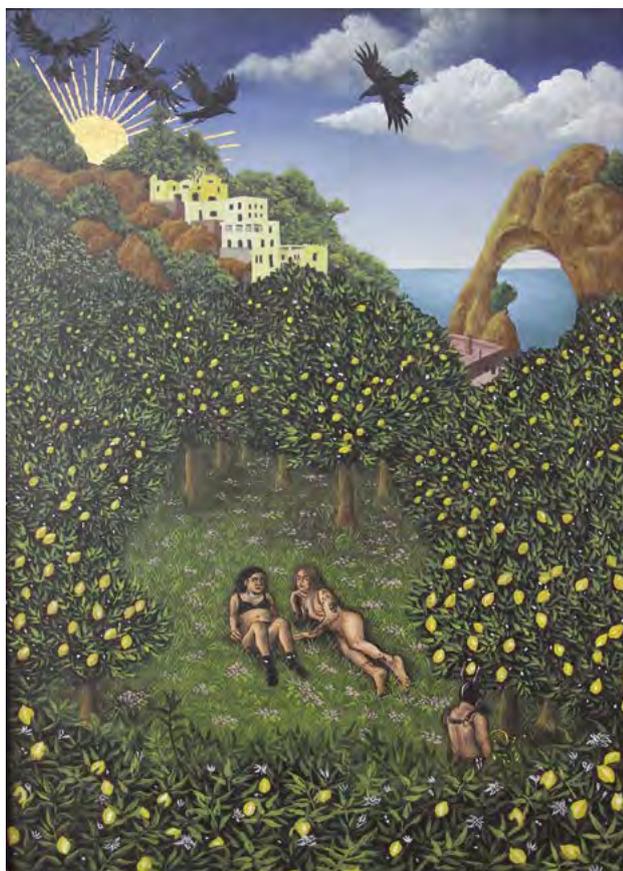
Abel et Caïn (volet extérieur du retable *L'Errance de Caïn*), Huile sur panneau de bois, 74 x 95 cm, courtesy de l'artiste.

Abel and Cain (outer panel of the altarpiece *L'Errance de Caïn*), Oil on wooden panel, 74 x 95 cm, courtesy of the artist.

des codes esthétiques BDSM gay. Ces silhouettes empruntent leurs contours à des personnages mythologiques, aux origines de la civilisation judéo-chrétienne. Chaque scène représentée devient un fragment d'une cosmogonie queer, en rupture totale avec l'hégémonie culturelle. Ce nouveau panthéon s'organise autour de Caïn, que l'artiste considère comme la genèse de la *queerness*. Par son crime, puis par le rejet dont il fait l'objet, Caïn incarne la pulsion de mort, le refus de la civilisation et de sa reproduction. Le peintre lui consacre un retable, où la représentation, entre névrose et psychose, agit également comme une métaphore de l'errance sociale liée au trouble de la personnalité borderline. Créature déchue, entité anti-sociale, Caïn annonce le chaos et l'Apocalypse, et permet à l'artiste de personnifier sa conception *collapsologique* de la société ■

¹ Ornement placé devant les autels liturgiques.

Sacha Cambier de Montravel was born in 1995. He works in Paris. He graduated from École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, and from La Cambre, Bruxelles.



***Songe d'une nuit d'été*, 2024**

Huile sur bois, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

***A Midsummer Night's Dream*, 2024**

Oil on wood, dimensions variable, courtesy of the artist.

Abandoning painting on canvas to return to its medieval ancestor, painting on wood, in Sacha Cambier de Montravel's practice, everything could begin with the choice of this support: smooth and rigid, where art and craft become one. Like the narratives that can be read visually on polyptychs and antependia², he transposes his comic-book into enigmatic paintings, riddled with codes and symbols. Through a masterful play on perspective, multiple miniaturized narratives coexist in his works, illustrated in motley scenes. Resolutely graphic in detail, yet full of substance due to the contrasts of light and shadow and the reflections of gold or silver leaf, his paintings bear the mark of their Byzantine, Gothic, Flemish Primitive and Romantic influences. One might recognize resemblances to

great masters such as Bosch, Dürer, Gustave Doré, Cranach, Van Eyck and Patinier. But this aesthetic familiarity, deeply rooted in the history of painting and its ancient references, is hijacked by an iconography straight out of ultra-modernity. From seemingly Edenic landscapes, such as the calanques of Marseille, garbage bags emerge; mountains are broken up by freeways, and backgrounds are eaten away by industrial zones. Nature, in the background, is shown in all its disenchanting reality, dominated and exploited by human activity. We sense a kind of *solastalgia*, a contemporary anxiety linked to an awareness of environmental change.

Sometimes furtive, sometimes boisterous, human figures populate these disillusioned settings. They always seem to be caught in the act, almost disturbed in their moments of intimacy and quietude or, on the contrary, in the middle of erotic antics. Asserting a certain sadism and an openly autobiographical approach, sex is omnipresent in his work, scandalized by gay BDSM aesthetic codes. His silhouettes borrow their contours from mythological characters, from the origins of Judeo-Christian civilization. Each scene represented becomes a fragment of a queer cosmogony, at odds with cultural hegemony. This new pantheon is organized around Cain, whom the artist sees as the genesis of queerness. Through his crime and subsequent rejection,

Cain embodies the death drive, the refusal of civilization and its reproduction. The painter devotes an altarpiece to him, where his representation, somewhere between neurosis and psychosis, also acts as a metaphor for the marginal sociality associated with borderline personality disorder. A fallen creature, an anti-social entity, Cain heralds chaos and the Apocalypse, enabling the artist to personify his *collapsological* conception of society ■

² Ornament placed in front of liturgical altars.

Léonore CHASTAGNER

Par / By Sophie Lapalu

Léonore Chastagner est née en 1992. Elle travaille à Montpellier. Elle est diplômée de la Villa Arson, Nice.

Laisser glisser l'attente

Un tee-shirt soigneusement plié en faïence beige, légèrement plus petit que nature. L'étiquette enroulée sur elle-même, le col ourlé sur les coutures (*Sans titre*, 2023). Une main à l'échelle 1 dont les doigts, repliés sur le vide, forment un creux en faïence orange mat (*Sans titre*, 2021). Un corps de femme miniature, vêtu de simples jeans et tee-shirts, buste acéphale, jambes croisées, mains jointes sur la naissance des cuisses, comme dans l'expectative (*Sans titre*, grès, 2023).

Le travail de céramique est pour Léonore Chastagner un refuge ; c'est à l'abri de l'atelier qu'elle fait glisser l'attente – traditionnellement affiliée au féminin – dans l'immobilité. Une immobilité puissante, qui permet la suspension du temps. L'artiste dit qu'elle sculpte pour que cette attente ne soit pas due à un élément extérieur ; c'est elle qui décide de laisser couler les heures, engagée dans le travail. Ses sculptures dépendent d'ailleurs de cette donnée : selon le temps dont elle dispose, elles seront plus ou moins grandes, assumant d'investir la durée dans les œuvres elles-mêmes. Elle enregistre ainsi une activité quotidienne de pensée et d'observation, garde une trace de ce qui l'entoure : une pelote de ficelle, ses doigts, une trousse de toilette.

Léonore Chastagner a d'abord fait des études d'histoire de l'art avant d'intégrer la Villa Arson. Elle raconte comment la première année d'archéologie l'a marquée ; elle pensait étudier l'art et se retrouve à observer des vases funéraires. Un vertige la prend, une inquiétude l'assaille quant à l'échelle d'une civilisation et à sa possible extinction. Elle réalise que ce qui perdure, c'est bien souvent la céramique, comme ces statues votives enterrées avec les mort-es, créées non pas pour être vues, mais pour accompagner la disparition.

Longtemps, dans son travail, l'écriture et la sculpture ont été en balance, sans trouver comment se concilier. L'une relatait ce qu'il se passait à l'extérieur d'elle-même, l'autre au contraire présentait une intimité silencieuse. Dernièrement, l'artiste a trouvé comment



Sans titre, 2023
Grès, 14 x 5 x 7 cm, crédit photo : jcLett

Untitled, 2023
Stoneware, 14 x 5 x 7 cm, photo credit: jcLett.

les réunir : les photos de ses céramiques côtoient celles placées sous cloches ; le récit d'anecdotes entre en résonance avec des bas-reliefs ; des schémas de pensée semblent nous offrir une clé de lecture, mais ils restent indéchiffrables (exposition « *Et gentille aussi ?* », Le Kiasma, 2024). Dans ce journal intime que dessinent ces œuvres, il nous est proposé de cesser de déconsidérer ce qui appartient au domestique, de se dégager des rapports binaires entre passivité et action, domination et soumission, artistique ou artisanal. Disposés sur un fin rectangle de grès, une méridienne molletonnée, une paire de chaussons, un livre face contre le sol (*Sans titre*, 2022). Ces petites maquettes d'intérieur ne conservent que quelques éléments, un peu comme lorsque l'on tente de se remémorer une chambre d'enfance où seul un détail nous revient ; le vide ouvre la possibilité au souvenir de se reconstituer ■

Léonore Chastagner was born in 1992. She works in Montpellier. She graduated from The Villa Arson in Nice.



Sans titre, 2022
Grès, 51 x 65 x 45 cm,
crédit photo : jcLett.

Untitled, 2022
Stoneware, 51 x 65 x 45 cm,
photo credit: jcLett.



Sans titre, 2023
Grès, 5 x 21 x 10 cm,
crédit photo : Jérémy Josselin.

Untitled, 2023
Stoneware, 5 x 21 x 10 cm,
photo credit: Jérémy Josselin.

Let the waiting slide

A carefully folded t-shirt in beige earthenware, slightly smaller than life-size. The label has been folded up, the collar hemmed at the seams (*Untitled*, 2023). A life-sized hand, its fingers folded in on themselves, forming a void in matte orange earthenware (*Untitled*, 2021). A miniature female body, clad in simple jeans and a t-shirt, headless, legs crossed, hands clasped at the base of her thighs, as if in state of uncertainty (*Untitled*, stoneware, 2023).

For Léonore Chastagner, working in ceramics is a refuge; it's in the shelter of the studio that she lets the waiting — traditionally affiliated with the feminine — slide into immobility. A powerful immobility that suspends time. The artist says she sculpts so that this waiting is not due to an external element; she is the one who decides to let the hours pass, engaged in her work. This is what determines her sculptures: depending on the time she has available, they will be larger or smaller, committing to invest a certain amount of time in the works themselves. In this way, she records a daily activity of thought and observation, keeping track of her surroundings: a ball of string, her fingers, a toiletry bag.

Chastagner first studied art history before enrolling at The Villa Arson. She recounts how the first year of archaeology left its mark on her; she thought she was studying art and found herself observing funerary vases. A dizzying feeling takes a hold of her, awakened to the scale of a civilization and its possible extinction. She realizes that it is often ceramics that endure, like the votive statues buried with the dead, created not to be seen, but to accompany those who pass away.

For a long time in her work, writing and sculpture were equally present, without Chastagner finding a way to conciliate them. One related what was happening outside herself, while the other presented a silent intimacy. Lately, the artist has found a way to bring them together: photos of her ceramics are displayed alongside those placed under cloches; the recounting of anecdotes resonates with bas-reliefs; thought patterns seem to offer us a means of understanding, but they remain indecipherable (exhibition *Et gentille aussi ? [And Kind Too?]*, Le Kiasma, 2024). In this diary drawn by these artworks, we are invited to stop discrediting the domestic, and to free ourselves from the binary relations between passivity and action, domination and submission, artistic or artisanal. Laid out on a fine sandstone rectangle, a quilted chaise longue, a pair of slippers and a book face down on the floor (*Untitled*, 2022). These little interior maquettes retain only a few elements, a little like when trying to recall a childhood bedroom and only a detail comes back to us; the emptiness opening the possibility for the memory to be rebuilt ■

Lou CHAVEPAYRE

Par / By Licia Demuro

Lou Chavepayre est née en 1998. Elle travaille à Labastide-Villefranche. Elle est diplômée de l'École supérieure d'art du Pays basque et de l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées.

La poïésis de Lou Chavepayre puise son énergie créatrice dans l'intimité de sa subjectivité, ruisselante d'interrogations sur son propre corps et sur le regard qu'il suscite. Née en situation de mort apparente, elle a survécu au prix d'un lourd handicap qui la contraint physiquement et oralement. Elle utilise alors son art pour repousser ses limites ainsi que celles que lui impose la société. Un *empouvoirement* qui se déploie dans une œuvre multidimensionnelle avec autant de formes que de supports possibles, pour venir renverser, tout en douceur, les préjugés et les clichés véhiculés par le validisme ambiant. Ce concept, forgé et entretenu depuis l'histoire moderne, repose sur « *l'idée que la vie d'une personne en situation de handicap serait intrinsèquement plus triste que la vie d'une personne valide* », explique dans une interview la militante Céline Extenso¹. Malgré une démarche qui se revendique davantage poétique qu'engagée, Lou Chavepayre bouscule et sublime ces carcans sociétaux qu'il lui faut affronter chaque jour. L'artiste s'empare notamment des liens affectifs et sexuels pour revendiquer haut et fort son désir, tout en questionnant la nature universelle de cette pulsion. Partant du constat que personne ne voit ses fesses, elle décide de les faire mouler en bronze et de les installer au mur à l'échelle 1 et à leur hauteur, chauffées à la température de son corps (*Absence de cul*, 2022). En même temps que l'œuvre invite à se faire caresser, elle catalyse les frustrations et les fragilités de chacun-e d'entre nous, mettant aussi à nu la dimension culturelle qui les construit.

En dépassant les représentations de son être au monde, elle façonne sa place dans le réel pour s'y fondre physiquement jusqu'à devenir elle-même un paysage. Ainsi, les formes de ses cicatrices, qui décollent de ses mouvements incontrôlés, sont gravées dans des médaillons en cuivre (*Cicatrices*, 2023) pour incarner un trésor d'archipels engloutis ; tandis que la série photographique *Hands on* (2020) semble convertir ses mains en un alphabet dansant et chantant. Même si, à en croire ses séries *How to Disappear* (2020) et *How to See* (2018), l'intention est parfois plutôt celle de disparaître d'un monde qui ne fait que

***Absence de cul*, 2022**

Bronze, thermostat électrique, chauffage, 30 x 29 x 10 cm, courtesy de l'artiste, avec le soutien du CRAC Occitanie.

***Asslessness*, 2022**

Bronze, electric thermostat, heater, 30 x 29 x 10 cm, courtesy of the artist, with the support of CRAC Occitanie.



la regarder en projetant sur elle tous ses jugements. Le regard, et tout ce qu'il porte d'invisible, l'artiste le connaît et le décèle très clairement. C'est pourquoi elle le traduit et le façonne sans cesse dans ses créations, comme un miroir, pour le rendre, sans filtres, aux spectateur-rices. Cette capacité lui vient du fait que ses yeux jouent un rôle particulier : « *Ils sont à la fois mes mains, une frontière, une arme, un lien, ma bouche* », explique-t-elle. L'invention d'un ordinateur piloté par le regard lui a permis non seulement de communiquer et d'apprendre à lire et à écrire, mais aussi de dessiner. Pendant le confinement, elle réalise ainsi, en traçant du regard des traits d'un point A à un point B, une série de dessins d'oiseaux. La composition formelle qui en résulte, avec la précision des postures et le traitement des couleurs, déconstruit toute notion traditionnelle de virtuosité en art où les mains des artistes détiennent généralement le monopole.

Depuis les pierres qui jonchent le sol au côté de fragments du corps de l'artiste, reproduits en divers matériaux et disséminés dans l'installation *Cosmo* (2022), une voix téléphonique s'élève, obligeant les passant-es à se rapprocher pour écouter : « *Comment mettre de l'immense à l'intérieur des limites ?* », demande aux planètes la voyante interrogée pour connaître le thème astral de l'artiste. Là est le défi, empli de mystère et d'inconnu, qui traverse tout l'art de Lou Chavepayre, et dans lequel elle nous embarque sans crier gare ■

¹ Fondatrice de l'association *Les Dévalideuses* contre les idées reçues sur le handicap.

Lou Chavepayre was born in 1998. She works in Labastide-Villefranche. She graduated from École supérieure d'art du Pays basque and from the École supérieure d'art et de design des Pyrénées.

Lou Chavepayre's *poiésis* draws its creative energy from the intimacy of her subjectivity, streaming with interrogations about her own body and the gaze it provokes. Born in a state of apparent death, she survived with a serious disability that constrains her physically and orally. She uses her art to push back against these limits, as well as those imposed on her by society. This empowerment unfolds across a multi-dimensional body of work that takes as many forms as there are supports available, gently overturning the prejudices and clichés conveyed by an ever-pervasive *validism*. This concept, forged and nurtured since modern times, is based on "the idea that the life of a disabled person is intrinsically sadder than the life of an able-bodied person", explains activist Céline Extenso in an interview². Despite an approach that claims to be more poetic than political, Chavepayre overturns and sublimates the societal shackles she has to face every day. In particular, the artist uses emotional and sexual relations as a means to assert her own desire loud and clear, while questioning the universal nature of this impulse. Based on the observation that no one sees her buttocks, she decided to have them life-cast in bronze and installed on the wall at audience's height, heated to her body temperature (*Absence de cul*, [*Asslessness*] 2022). Not only does the work invite us to be caressed, it catalyzes the frustrations and fragilities of each and every one of us, exposing the cultural dimension that constructs these emotions.

Overcoming representations of her existence in the world, she shapes her place in reality, physically blending into it until she herself becomes a landscape. Thus, the shapes of her scars, which result from her uncontrolled movements, are engraved in copper medallions (*Cicatrices*, [*Scars*] 2023) embodying a treasure of sunken archipelagos; while the photographic series *Hands on* (2020) seems to convert her hands into a dancing, singing alphabet. Yet, judging from her series *How to Disappear* (2020) and *How to See* (2018), this is not always her intention, these works rather expressing a desire to disappear from a world that only looks



Lignes d'erre #2, 2020
Peinture/photographie, 25 x 25 cm,
courtesy de l'artiste.

Wandering Lines #2, 2020
Painting/photograph, 25 x 25 cm,
courtesy of the artist.

at her, projecting onto her all its judgement.

The gaze, in all its invisibility, is something the artist knows and detects very clearly. That's why she constantly translates and shapes it in her creations, like a mirror, returning it, unfiltered, back to the viewer. This ability comes from the fact that her eyes play a special role: «*They are my hands, a border, a weapon, a link, my mouth,*» she explains. The invention of an eye-controlled computer has enabled her to not only communicate and learn to read and write, but also to draw. During lockdown, she created a series of drawings of birds, tracing lines from point A to point B with her eyes. The resulting formal composition, with its precise postures and color treatment, deconstructs any traditional notion of virtuosity in art, where artists' hands generally hold the monopoly.

From the stones littering the ground alongside fragments of the artist's body, reproduced in various materials and scattered throughout the installation *Cosmo* (2022), a telephone voice calls out, compelling passers-by to come closer and listen: «*How do you fit immensity within limits?*» asks the psychic to the planets, when asked to analyse the artist's astral chart. This challenge, full of mystery and the unknown, runs through all Chavepayre's art, drawing us in without warning ■

² Founder of the *Les Dévalideuses*, an organisation that fights against misconceptions about disability

Léa COLLET

Par / By Léa Bismuth

Léa Collet est née en 1989.
Elle travaille à Aulnay-sous-Bois.
Elle est diplômée du Fresnoy –
studio national des arts
contemporains, Tourcoing.

Vers une botanique algorithmique

La démarche artistique de Léa Collet célèbre les noces interconnectées du vivant, des émotions et de la technologie. À ces fins, elle met en place des dispositifs de recherche, notamment sur la base de chantiers spéculatifs d'écriture collective, qui lui permettent de créer des rencontres mutantes et métamorphiques entre les règnes, c'est-à-dire entre ce qui relève du monde naturel (humains, animaux, végétaux) et ce qui relève du monde technologique (intelligence artificielle, algorithmes, robots).

En 2023, elle crée, au Fresnoy (où elle a étudié durant deux années), l'installation interactive *Digitalis* dont l'ambition première est de générer une zone de trouble et d'alliance entre un groupe de jeunes personnes et le monde de la botanique. Faisant suite à des ateliers d'expérimentation et d'initiation, les élèves du collège Marie Curie de Tourcoing se transforment littéralement en fleurs et en plantes sous nos yeux, dans une installation mêlant vidéo et expérimentations botaniques. À l'écran, l'évolution est processuelle, lente et picturale, comme si des forces pleines de sève s'immisçaient sous la peau, comme si les visages se révélaient lentement tout en étant traversés par un bulbe, une tige, ou un pistil. Le visage fleurit littéralement, ou plutôt, il est tout entier pris dans un devenir efflorescent. La floraison modifie alors la texture et la couleur de la peau, la *visagété* même. Il en va d'une botanique subversive et symbiotique, ouverte à la multitude et bouleversant l'identité initiale. Le résultat est le fruit d'un travail technique mêlant la modélisation de plantes, des numérisations en trois dimensions de modèles botaniques du 19^e siècle (les modèles Brendel), la photogrammétrie de visages humains, et une intelligence artificielle.



Chère Nature, 2024
Film, 8 min, dimensions variables,
crédit photo : Marianne Dorell, production : Le Bal,
ADAGP en collaboration avec l'école Belliard.

Dear Nature, 2024
Film, 8 min, dimensions variable,
photo credit: Marianne Dorell, production: Le Bal,
ADAGP in collaboration with L'École Belliard.

Est-il donc possible de muter en plante, et à quel imaginaire visuel, si ce n'est anthropologique, serions-nous alors confronté-es ? Qu'est-ce qu'un « devenir-plante 2.0 » ? Dans l'installation, des câbles relient des plantes entre elles et l'on en vient à se demander si ce sont les plantes qui nourrissent les machines ou bien l'inverse. Nous sommes là au cœur du sujet : un tel scénario spéculatif pousse l'artiste et le groupe d'adolescent-es avec lequel elle travaille, à se demander : que faire, face à une catastrophe écologique ? Quels nouveaux modèles inventer, et pour permettre quelle résilience ? Comment l'imagination chimérique pourrait-elle constituer une nouvelle donne ? Comment faire entrer une force cosmique dans le scénario ? L'enfance, vectrice d'avenir, semble détenir la réponse, car elle seule posséderait le langage des fleurs. Dans le film *Chère nature* (2024), la scène a lieu dans un décor factice recréant une serre. Les enfants cherchent des câbles dans la forêt pour se connecter, et se fabriquent un masque de plantes pour communiquer. La fusion s'opère, telle une danse, les pieds nus dans l'humus originel ■



Léa Collet was born in 1989. She works in Aulnay-sous-Bois. She graduated from Le Fresnoy – studio national des arts contemporains, Tourcoing.

Towards an algorithmic botany

Léa Collet's artistic practice celebrates the interconnected marriage of life, emotions and technology. To this end, she creates her own research methodologies, notably based on speculative collective writing projects, that enable her to create mutant and metamorphic encounters between different biological kingdoms, i.e. between what belongs to the natural world (humans, animals, plants) and what belongs to the technological world (artificial intelligence, algorithms, robots).

In 2023, at Le Fresnoy (where she studied for two years), she created the interactive installation *Digitalis*, whose primary ambition is to generate a zone of confusion and alliance between a group of young people and the world of botany. After a series of experiments and initiation workshops, students from Tourcoing's Marie Curie Secondary School literally transform into flowers and plants before our very eyes, in an installation that combines video and botanical experimentation. On the screen, the evolution is processual, slow and pictural, as if sap-filled forces were penetrating beneath the skin, as if the faces were slowly revealing themselves while being mutated by a bulb, a stem or a pistil. The faces literally bloom, or rather, they are in the middle of an efflorescent becoming. Their flowering alters the texture and color of their skin, altering faciality itself. The result is a subversive and symbiotic botany, open to

***Digitalis* (détail), 2023**
Installation vidéo programmée, 24 min, dimensions variables,
production : Le Fresnoy avec le soutien de la Fondation
Neufelize OBC, courtesy de l'artiste.

***Digitalis* (détail), 2023**
Programmed video installation, 24 min, dimensions variable,
production: Le Fresnoy with the support of the Neufelize OBC
Foundation, courtesy of the artist.

overturning initial identity into multitudes. The result is the fruit of technical work that combines plant modeling, three-dimensional scans of botanical models from the nineteenth century (the Brendel models), human face photogrammetry and artificial intelligence.

So if it were possible to mutate into a plant, what kind of visual, if not anthropological, imaginary would we then be confronted with? What is «becoming plant 2.0»? In the installation, plants are linked together by cables, and we're left to wonder whether it's the plants themselves that feed the machines, or vice versa. This goes to the heart of the matter. Such a speculative scenario prompts the artist and the group of teenagers she works with to ask: What can we do in the face of ecological catastrophe? What new models should be invented, what kind of resilience? How could a re-enchanted imagination change the situation? How might we summon a cosmic force? Childhood, the vector of the future, seems to hold the answer, for it alone possesses the language of flowers. Her film *Dear Nature* (2024) takes place in an artificial set re-creating a greenhouse. The children search for cables in the forest that they can connect themselves to, and make plant masks to communicate. The fusion takes place, like a dance, barefoot in the original soil ■

Cécile CORNET

Par / By Matthieu Lelièvre

Cécile Cornet est née en 1995. Elle travaille à Marseille. Elle est diplômée de l'école Kourtrajmé, Montfermeil.

C'est sur les bancs de l'université, en se spécialisant en histoire, et plus particulièrement en étudiant l'histoire du genre, que Cécile Cornet est devenue artiste. A *contrario* d'un parcours traditionnel qui se serait attardé sur le geste, elle s'est tout d'abord intéressée au contexte et aux racines de ce qui construit aujourd'hui ces rapports dominants ayant pris la femme pour objet et outil, tant sur les lieux de travail qu'au sein du foyer ; une démarche qui a déterminé sa méthode artistique construite à partir de ses recherches historiques et sociologiques.

De sa formation en sciences humaines, elle garde une approche scientifique. Ses toiles sont pensées à l'issue d'une collecte d'informations et d'études, de statistiques et de témoignages, qu'elle résume en leur donnant des formes à la fois prototypées et énigmatiques, renvoyant autant à la culture populaire que savante. En s'intéressant par exemple aux soap-opéras — ces séries apparues avec la télévision et leur incontournable flot de publicités vantant les produits ménagers —, c'est bien la culture populaire, comme phénomène complexe, que Cécile Cornet convoque, manipule et restitue dans ses œuvres.

C'est ainsi qu'elle interroge — pour mieux le déconstruire — le phénomène de la « tradwife », ce mouvement conservateur prônant le foyer comme domaine revendiqué de la femme mariée. Elle en explore les nombreuses manifestations sur Internet sous le mot-clef #stayathomegirlfriend, un terme qui désigne des jeunes femmes qui ne sont pas mères, souvent issues du monde occidental, et qui se filment dans leur environnement domestique tout en se livrant à des placements de produits. Cécile Cornet considère que la question du travail domestique n'est pas réglée. Au sein du foyer, elle met en exergue des rapports de domination souvent déterminés par le genre, et qui dans le milieu de l'emploi, se nourrissent des inégalités sociales issues et entretenues par le système capitaliste.

En employant une palette visuellement puissante, presque agressive, elle ne détourne pas la sauvegarde des couleurs fauvistes uniquement pour leurs



Femme à la cruche, 2023

Acrylique sur morceau de lin issu du trousseau de jeune fille de la grand-mère de l'artiste, dimensions variables.
© ADAGP, 2024.

Woman with a Jug, 2023

Acrylic on linen from the artist's grandmother's marriage trousseau, dimensions variable. © ADAGP, 2024.

saisissantes vertus esthétiques. C'est pour dépasser le caractère représentatif, et presque marketing, que ses corps se teintent de rouge et d'orange, tendant presque à l'embrasement.

Les sujets de ses tableaux, elle peut les emprunter aussi bien à la culture classique qu'à la publicité, et les personnes amatrices de récits mythologiques reconnaîtront dans certains titres, des personnages issus des traditions et des récits héroïques de la Grèce antique. En donnant une nouvelle incarnation à ces prototypes comportementaux et psychologiques, immortalisés grâce à la littérature, elle y retrouve des attitudes problématiques et des paradoxes qui se renouvellent jusque dans les réseaux sociaux et qui continuent, grâce à eux, de prospérer ■

**Cécile Cornet was born in 1995.
She works in Marseille.
She graduated from L'École
Kourtrajmé, Montfermeil.**

It is in university amphitheatres, specializing in history and, more specifically, studying the history of gender, that Cécile Cornet became an artist. Contrary to a traditional academic career path that would have focused on the gesture, she became interested in the context and roots of today's dominant relationships that have used women as objects and tools, both in the workplace and in the home; an approach that has determined her artistic method, built on her historical and sociological research.

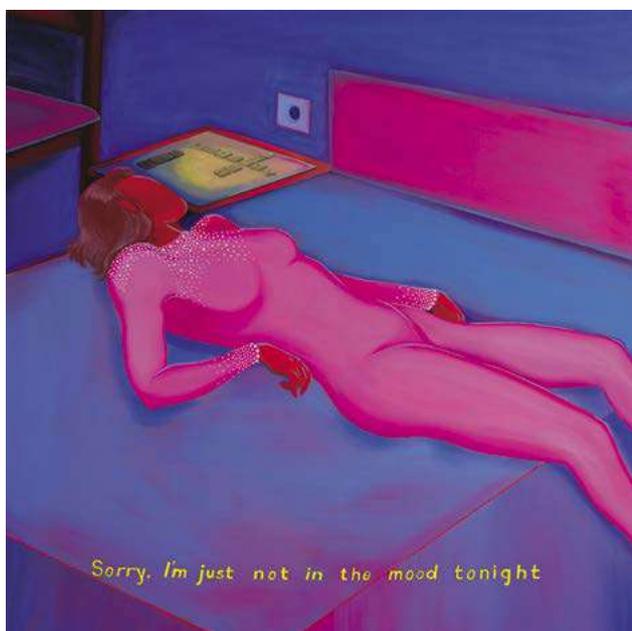
Her training in the humanities has given her a scientific approach. Her paintings are conceptualised after a period of research where the artist collects information, studies, statistics and testimonials, summarizing them in forms that are both prototypical and enigmatic, drawing on both popular and academic culture. For example, Cécile Cornet's interest in soap operas — a type of entertainment that emerged with the advent of television and its inescapable stream of advertisements for household products — clearly indicates that her work deals with popular culture as a complex phenomenon, that she then manipulates and reproduces in her works.

This is how she examines — to then better deconstruct — the phenomenon of the “tradwife”, a conservative movement that advocates the home as the desired domain of the married woman. She explores its many manifestations on the internet using the keyword #stayathomegirlfriend, a term that designates young women who are not mothers, often from the Western world, who film themselves in their domestic environment while engaging in product placement. Cécile Cornet believes that the political issue of domestic work has not been resolved. Within the home, she highlights how power dynamics are often determined by gender, the workplace also feeding on the social inequalities created and maintained by the capitalist system.

By employing a visually powerful, almost aggressive palette, she doesn't divert the savagery of Fauvist colours solely for their striking aesthetic virtues. Her bodies are tinged with red and orange, almost bursting into flames, in order to go beyond their function as mere representations, or marketing.

The subjects of her paintings are borrowed from both classical culture and advertising, and fans of mythological tales will recognise in certain titles characters from traditions and heroic lore of Ancient Greece.

By giving a new incarnation to these behavioral and psychological models, immortalized through literature, she seeks out their problematic attitudes and paradoxes that never seem to go away, intensified by social media, where they continue to thrive ■



Hors-champs, 2023
Acrylique sur toile en lin, 120 x 120 x 3 cm.
© ADAGP, 2024.

Hors-champs, 2023
Acrylic on linen, 120 x 120 x 3 cm.
© ADAGP, 2024.

Gwendal COULON

Par / By Anya Harrison

Gwendal Coulon est né en 1990. Il travaille à Marseille. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Dans chaque royaume, il y a traditionnellement l'individu qui dit la vérité sur la société et sur ce qui l'influence. Le clown, le bouffon, qu'au premier regard on ne prend nullement au sérieux, tellement le reflet qu'il nous renvoie dans le miroir nous déplaît. Dans la cour de l'art contemporain, avec ses règles, ses codes, ses hiérarchies, c'est Gwendal Coulon qui assume ce sage rôle. Avec une posture de malaise maîtrisée — derrière laquelle se cachent une profonde sincérité et une vaste connaissance de l'histoire de l'art —, les performances, textes, dessins, peintures, sculptures, installations et vidéos que l'artiste développe révèlent, en même temps qu'ils interrogent, certaines conventions du geste artistique et du personnage de l'artiste : la starification et la notoriété, l'échec, l'originalité et l'écologie de l'art.

Avant de se lancer dans une pratique plastique, Gwendal Coulon est d'abord passé par le conservatoire et la faculté de musicologie de Rennes. Son travail, peu importe le médium, garde de ces années d'études une performativité et une sensibilité musicale, un vocabulaire construit de playbacks, de sampling, ce qui lui confère son caractère profondément ludique. Le rire, les situations absurdes, les gestes maladroits sont ses fers de lance. De la fabrication de diabolos en céramique (*Diabolo_666*, 2021) co-réalisés avec la céramiste Aline Girard qui, une fois activés lors d'une performance, éclatent en mille morceaux pour ensuite être présentés dans des boîtes, telles des reliques d'une civilisation brisée ; jusqu'à la quête d'individus anonymes (*Homonymus*, 2022) — musicien·nes, cadres de la fonction publique, avocat·es — dont les noms (Tony Cragg, Frank Stella, Richard Serra, Pierre Joseph...) préfigurent une célébrité qui n'est pas la leur.

Chez Gwendal Coulon, l'objet d'art renvoie souvent à la consommation, il devient un comestible comme un autre avec sa propre date d'expiration. *Service compris* (2023) consiste en un set d'assiettes en porcelaine à l'aspect cartonné et dont la forme, qui semble être en train de fondre, les rend peu manipulables et définitivement inutilisables. Ou encore l'installation



Reality Makes me Sick, 2023

Impression sur toile, 200 x 300 cm, crédit photo : b09k, co-production : b09k, Changsha (Chine).

Reality Makes Me Sick, 2023

Print on canvas, 200 x 300 cm, photo credit: b09k, co-production: b09k, Changsha (China).

performative *Pizz'Art* (2021), où l'artiste prend la commande de peintures-pizzas rejouant certains mouvements de l'histoire de la peinture — la « Monochrome », la « De Stijl », la « BMPT » — ainsi que les attributs d'une société obsédée par la représentation — *La Signature du Chef*, *La Perte de Followers* — et les dépose dans une sculpture de four à pizza pour qu'elles sèchent avant de les vendre à un prix entre 10€ et 15€. Il lui est aussi arrivé de vendre des œuvres sur des plateformes comme leboncoin.fr, un geste voué à contrer la primauté du marché (de l'art, de la mode) avec ses prix exorbitants et absurdes, et à questionner les canaux de diffusion de l'art. En s'appuyant volontairement sur des matériaux pauvres, des formes déjà existantes et des jeux de mots, comme la palette en bois utilisée pour le chargement de marchandises qui désigne également l'outil traditionnel des peintres, Gwendal Coulon défend une position critique résolument fine et poétique ■



Musique du monde contemporain, 2022

Performance dans le cadre de Home Sweet Home, Tokinamak 5, La Salvetat-sur-Agoût, crédit photo : Tourisme imaginaire, production : Centre d'art Le Lait (Albi).

Music of the Contemporary World, 2022

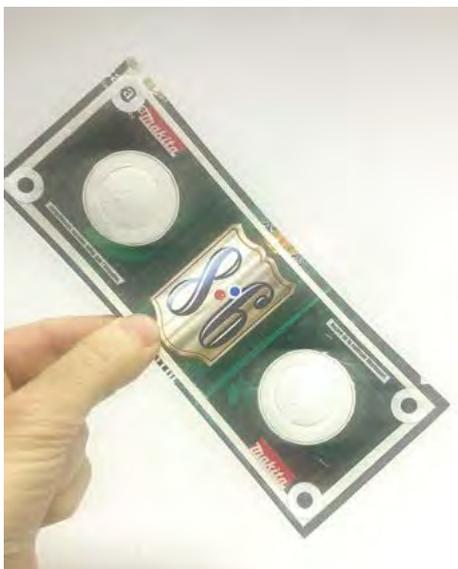
Performance as part of Home Sweet Home, Tokinamak 5, La Salvetat-sur-Agoût, photo credit: Tourisme imaginaire, production: Le Lait Art Center (Albi).

**Gwendal Coulon was born in 1990.
He works in Marseille.
He graduated from École nationale
supérieure des beaux-arts, Paris.**

In every kingdom, there is traditionally an individual who tells the truth about society and what influences it. This is, for example, the clown or the jester, who at first glance we don't take seriously at all, so displeased are we by what he reflects

back to us in his mirror. In the court of contemporary art, with its rules, codes and hierarchies, it is Gwendal Coulon who assumes this wise role. With a controlled uneasiness that conceals his deep sincerity and vast knowledge of art history, the artist's performances, texts, drawings, paintings, sculptures, installations and videos reveal and question certain conventions of the artistic gesture and the artist's persona: stardom and notoriety, failure, originality and the ecology of art.

Gwendal Coulon first studied at the conservatory and the University of Musicology in Rennes before committing to visual arts. His work, whatever the medium, retains from these years a performativity and musical sensibility, a vocabulary built on lipsyncs and sampling, which gives it its profoundly playful character. Laughter, absurd situations and clumsy gestures are his spearheads. From the production of ceramic diabolos (*Diabolo_666*, 2021), co-created with ceramist Aline Girard, which, once activated during a performance, shatter into a thousand pieces and are then presented in boxes, like relics of a shattered civilisation; to the search for anonymous individuals (*Homonymus*, 2022) – musicians, public service executives, lawyers – whose names (Tony Cragg, Frank Stella, Richard Serra, Pierre Joseph...) foreshadow a celebrity that is not their own.



I Do Money, 2024

Collage, scotch, gommettes et encre sur papier, série, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

I Do Money, 2024

Collage, tape, stickers and ink on paper, dimensions variable, courtesy of the artist.

For Gwendal Coulon, the art object often refers to consumption, becoming an edible commodity like any other, with its own expiry date. *Service compris [Service included]* (2023) consists of cardboard-looking porcelain plates whose shape, which seems to be melting, makes them difficult to handle and obviously unusable. Or the performative installation *Pizz'Art* (2021), in which the artist takes orders for pizza-paintings that re-enact certain movements in the history of painting – the "Monochrome", "De Stijl", "BMPT" – as well as the attributes of a society obsessed with representation – *La Signature du Chef, La Perte de Followers [Chef's Signature, Loss of Followers]* – drying them in a sculpture of a pizza oven before selling them for between €10 and €15. He has also sold works on platforms such as leboncoin.fr [an online second-hand marketplace], an act designed to counter the primacy of the market (of both art and fashion) with its exorbitant and absurd prices, questioning the channels through which art is distributed. By deliberately relying on poor materials, existing forms and puns – such as the wooden "pallet" used to load goods, which also designates the traditional tool of painters – Gwendal Coulon defends a critical stance that is resolutely refined and poetic ■

Kim DOAN QUOC

Par / By Chris Cyrille

Kim Doan Quoc est née en 1991. Elle travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École supérieure d'art de Tourcoing.

Kim, tu m'as parlé d'un conte (j'ai alors tendu l'oreille), d'un ancien mythe de Phù Đông, au nord du Vietnam : *La Légende de Giông*. Puis tu as évoqué l'histoire des écocides perpétrés par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam. Impossible de raconter l'horreur sans s'arracher la langue. Comment figurer ? Peut-être en revenant à la matière, celle qui, précisément, fut défigurée.

En t'écoutant (tu remarqueras que j'écoute bien plus que je ne vois), je me suis ressouvenu que le colonial hait la matière, que sa chimie, qui tue tout ce qui s'efforce de vivre, de survivre ou de bien vivre, est tout le contraire de l'alchimie, reléguée par les sciences modernes européennes au rang de savoir primitif. Et pourtant...

Tes installations, comme *(im)mortal* (2023) — pièce que tu as réalisée en collaboration avec l'artiste sino-australienne MaggZ —, sont un éloge à l'alchimie contre ce que le chercheur Malcom Ferdinand nomme la « chimie des maîtres ». Si tu choisis de tout mêler (plantes, fer, bois, tissu, mots, voix), de faire de tes ensembles un amas de matières (im)mortelles, c'est pour rendre compte de ce qui ne cesse de se transmuier.

Pour la pensée alchimique, les contraires ne représentent pas des impossibles, mais un moment de dialogue, fécond. Tu comprends ce que cela signifie pour nous, *diasporiques*... Nous sommes les sujets de l'alchimie et faisons partie de celles et ceux qui cherchent à transformer des terres polluées en forêts d'ancêtres.

In Power, in Peace, 2023
Performance, 20 min, crédit photo : Romain Guédé,
production : After Hours.

In Power, in Peace, 2023
Performance, 20 min, photo credit: Romain Guédé,
production : After Hours.



On a planté tout autour de nos nuits notre drame. Mais il nous reste ce savoir : que le feu, l'eau, la terre et la poésie demeureront ce qui se refuse à la colonisation définitive. Il est ensuite de notre responsabilité de prolonger, ou non, ce refus ■

Kim Doan Quoc was born in 1991. They work in Paris. They graduated from École supérieure d'art of Tourcoing.



Love Is Bigger Than a Football Field, 2024
Acier vernis, pavot, graminées, pivoine, datura,
fossiles d'ammonite et d'oursin, 70 x 40 x 40 cm,
crédit photo : Maxence Doucet,
soutiens : Banquet Production et
La Garçonnière Prod.

Love is Bigger Than a Football Field, 2024
Varnished steel, poppies, grass, peonies,
datura, ammonite and sea urchin fossils,
70 x 40 x 40 cm, photo credit: Maxence Doucet,
support: Banquet Production and
La Garçonnière Prod.

Kim, you told me about a tale (I listened carefully), a myth from Phù Đông, in the north of Vietnam: *The Genie of Gióng*. You then evoked stories about the ecocides perpetrated by the American Army during The Vietnam War. It's impossible to recount the horror without tearing out your tongue. How might it be depicted? Perhaps by returning to the material, the very material that was disfigured.

Listening to you (you'll notice that I listen much more than I see), I remembered that the colonialist hates matter, that his chemistry, which kills everything that strives to live, to survive or to thrive, is the exact opposite of alchemy, relegated by modern European science to the rank of primitive knowledge. And yet...

Your installations, such as *(im)mortal* (2023) – a piece you created in collaboration with the Chinese-Australian artist MaggZ – praise alchemy as an alternative to what the researcher Malcom Ferdinand calls the "chemistry of the masters." If you choose to mix everything (plants, iron, wood, fabric, words, voices), to make your assemblages a mass of (im)mortal materials, it's to acknowledge that which is constantly transmuting.

In alchemical thinking, opposites are not impossible, but a fertile moment of dialogue. You can understand what this means for us, *diasporic people*... We are the subjects of alchemy and are part of those who seek to transform polluted lands into ancestral forests.

We have planted our drama all around our nights. But we still have this knowledge: that fire, water, earth and poetry will remain as that which refuses to be definitively colonised. It is then our responsibility to prolong this refusal, or not ■

Nathan GHALI

Par / By Clément Raveu

Nathan Ghali est né en 1998. Il travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy et de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Les films de Nathan Ghali mettent en scène une étrangeté contemporaine. Celle induite par le fait que nos expériences, nos émotions et leurs conséquences sur nos vies ne peuvent réellement se projeter à l'horizon d'un futur désirable sans devoir négocier avec le chaos d'un monde en crise, où les humains auront peut-être disparu. Avec son dernier court métrage, *Les Animaux vont mieux* (2024), présenté à la Berlinale cette année, le décor est planté : de l'ombre, des effets d'iridescence et des mots qui glissent sur les murs d'un sous-sol à l'ambiance résolument tarkovskienne. Puis, des chats, des chiens, des rats laveurs nous livrent les souvenirs de leurs relations aux humain-es, sans toutefois tomber dans le risque d'un anthropomorphisme godichon ou d'une écriture narrative classique.

Difficile de ne pas y voir l'évocation du trouble que nous entretenons dans nos relations de compagnonnage avec l'espèce animale. Qu'est-ce que Toulina, la chatte que l'artiste avait enfant, pensait de lui et de leurs interactions ? Qu'est-ce que Cayenne Pepper, la chienne de la philosophe Donna Haraway, pensait de la place que nous accordons aux animaux dans nos manières d'habiter le monde ? Là où Haraway trouve des réponses dans les mécanismes de la symbio-génèse et de la transfection¹, Nathan Ghali, pour ce film, pourrait parler des effets de la syntonie et de la translation². Cet état d'équilibre incertain où les distinctions entre soi et l'Autre, entre mémoriel et fictionnel, s'entrelacent de manière à proposer une meilleure définition de l'illusion. Tout un programme.

Virtuose de la modélisation 3D et de la composition d'univers fantasmés, l'artiste crée de l'imaginaire et de la narration « par dérive », pour reprendre ses mots. Face à ses films, les spectateur-rices s'égarer dans des scènes discursives au sein d'espaces intérieurs qui ne sont jamais réellement clos, mais qui existent sous certaines conditions : tension dans l'image, transfert d'éléments autobiographiques et abandon du langage. Comme, par exemple, avec *Peut-on se comprendre en parlant ?* (2021), vidéo d'une quinzaine de minutes où sont réunis trois personnages : deux femmes et

Les Animaux vont mieux, 2024

Film d'animation 3D, 25 min, soutien : Le GREC, courtesy de l'artiste.

Lick A Wound, 2024.

3D animated film, 25 min, supported by Le GREC, courtesy of the artist.



un homme dans un lit, à moitié nu-es. Ici, le piège serait de projeter sur ces trois individus la promesse inavouée d'une nouvelle forme de conflictualité relationnelle sur le terrain des amours pluriels. Bien que l'ambiance du film ne soit pas innocente, c'est depuis la bouche de ses acteur-rices que se déroule toute l'intrigue. Tandis que des messages vocaux, reçus et réunis depuis 2015 par l'artiste, interviennent de façon presque illicite en lieu et place de dialogue, comme un *lyp-sinc*³.

Comme souvent, dans son travail, le récit vient jouer les trouble-fêtes et brouille l'information véhiculée par l'image. Plusieurs niveaux d'histoires, dans l'enchaînement de plusieurs niveaux de réalité, viennent déranger l'ordre des choses face à ce qui fait consensus, que ce soit dans les hiérarchies de la parole ou face à la volatilité de la mémoire ■

¹ Les phénomènes de symbiogenèse et de transfection sont deux concepts utilisés par la philosophe Donna Haraway pour évoquer les zones de contact qui se créent entre les espèces et deviennent le territoire d'échanges d'informations, aussi bien des sentiments que du matériel génétique. Voir Donna Haraway, *Quand les espèces se rencontrent*, La Découverte, Paris, 2021.

² Les deux termes renvoient ici à l'apport d'éléments autobiographiques au sein du même récit fictionnel. La syntonie évoque l'intégration de deux éléments distincts dans un même environnement alors que la translation, qui provient du latin *translatum*, signifie littéralement « porter d'un lieu à un autre ».

³ « Lyp-sinc » est un terme anglais couramment utilisé en français qui signifie doublage, aussi appelé synchronisation labiale.



Nathan Ghali was born in 1998. He works in Paris. He graduated from École nationale supérieure d'arts of Paris-Cergy and École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Nathan Ghali's films portray a contemporary strangeness. This strangeness is produced by the fact that our experiences, our emotions and their consequences cannot really be projected onto the horizon of a desirable future, without negotiating with the chaos of a world in crisis, where humans may have disappeared. With his latest short film, *Lick A Wound* (2024), presented at this year's Berlinale, the stage is set: shadows, iridescent effects and words sliding down the walls of a basement with a resolutely Tarkovskian ambience. Then, cats, dogs and raccoons share memories of their relationships with humans, without falling into the trap of anthropomorphism or classical narrative.

It's hard not to see this as an evocation of our troubled companionship with the animal species. What did Toulaine, the artist's childhood cat, think of him and their interactions? What did Cayenne Pepper, philosopher Donna Haraway's dog, think of the place we accord animals in our ways of inhabiting the world? Where Haraway finds answers in the mechanisms of symbiogenesis and transfection⁴, Nathan Ghali, in this film, would rather speak of the effects of syntony and translation⁵. That uncertain state of equilibrium where the distinctions between self and other, between memory and fiction, intertwine, composing an improved definition of illusion. Quite an adventure.

A virtuoso of 3D modeling and the composition of fantasy worlds, the artist creates his imaginary "through drifting," as he puts it. In front of his films,

viewers lose themselves in discursive scenes within interior spaces that are never really closed, but rather exist under certain conditions: visual tension, the translation of autobiographical material and the abandonment of language. Like in his work *Peut-on se comprendre en parlant?* [*Can we understand each other by speaking?*] (2021), a fifteen-minute video featuring three characters: two women and a man in a bed, half-naked. The trap here would be to project onto these three individuals the unacknowledged promise of a new form of relational conflict on the terrain of plural love. Although the film's tone is not innocent, its plot unfolds from its actor's mouths; voice-mails, received and collected by the artist since 2015, almost illicitly replace the dialogue, like a lip-sync.

As is often the case in his work, the narrative plays the role of a troublemaker, blurring the information conveyed by the image. Several layers of the story, embedded in several levels of reality, disturb the consensual order of things, whether this be in the hierarchies of speech or the volatility of memory ■

⁴ The phenomena of symbiogenesis and transfection are two concepts used by philosopher Donna Haraway to evoke the zones of contact that are created between species, that then becomes the territory for the exchange of information, both feelings and genetic material. See Donna Haraway, *Quand les espèces se rencontrent*, La Découverte, Paris, 2021.

⁵ Here both terms refer to the contribution of autobiographical elements within the same fictional narrative. Syntony evokes the integration of two distinct elements in the same environment, while translation, which comes from the Latin *translatum*, literally means "to carry from one place to another".

Les Animaux vont mieux, 2024

Film d'animation 3D, 25 min, soutien : Le GREC, courtesy de l'artiste.

Lick A Wound, 2024

3D animated film, 25 min, supported by Le GREC, courtesy of the artist.

Hendrik Elias GONZALEZ NUÑEZ

Par / By Anya Harrison

Hendrik Elias Gonzalez Nuñez est né en 1988. Il travaille à Bagnolet. Il est diplômé de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

Cartographe de l'imaginaire, Hendrik Elias Gonzalez Nuñez réalise des cartes mentales, sensibles, propulsées par expériences vécues et des souvenirs, multiculturels et multilingues, tant collectifs que personnels. Que ce soit par la peinture, le découpage, la broderie, la sculpture, l'installation ou l'assemblage, ses œuvres prennent racine dans les lieux physiques de leur monstration aussi bien que dans l'univers symbolique que crée mentalement l'artiste. Racines : cela fait rêver des origines, une appartenance, un ancrage. Quelque part. Mais dans le cas d'Hendrik Elias Gonzalez Nuñez, il s'agit plutôt d'un voyage sans fin, un déplacement qu'il entreprend entre les différentes cultures qui construisent son quotidien et entre lesquelles il s'acharne à trouver son propre « je » par une minutieuse (dé)reconstruction.

Exemple : *Racimo* (2024), un assemblage de découpes de peintures, souvent des rebuts de toiles jugées ratées, dont les contours floraux et végétaux aux couleurs vives semblent grimper sur la surface du mur qui l'accueille. Ou l'installation *Les Parés* (2024) aux formes arborescentes qui sont, en effet, des bouts de châssis cassés et découpés, enveloppés de rebuts de toiles ou de tissus récupérés. Un geste réparateur qui cache en même temps qu'il soigne. Ou encore *Papel cosido 23* (2024), un collage brodé de morceaux de papier, tirés d'une archive de l'artiste qui a été transformée, découpée, aplatie et repliée sur elle-même, puis cousue. Cette « archive vivante », *Forrajeo* (depuis 2014), prend son nom du terme utilisé pour désigner un mécanisme de survie propre à certaines espèces animales, comme le perroquet. De la même manière, Hendrik Elias Gonzalez Nuñez amasse des collages et des dessins en attente de transformations, qui lui servent de nourriture pour son esprit créatif et qu'il défigure ainsi pour leur donner un nouveau visage, la possibilité d'une nouvelle vie.



Bandage (détail), 2024. Rapiéçage de rebuts, toiles et tissus divers issus de la récupération, broderie, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

Bandage (détail), 2024. Patched scraps, recycled canvas and fabric, embroidery, dimensions variable, courtesy of the artist.

Si tout chez Hendrik Elias Gonzalez Nuñez semble être en perpétuel mouvement, c'est pour mieux attirer l'attention sur l'hybridité qui est à l'origine de sa propre histoire. Le Panama, pays de son enfance, en est un exemple parmi d'autres, une culture qui a connu des vagues d'invasion : colonisation espagnole, ingérences française puis américaine, avant que le contrôle du canal de Panama ne soit entièrement restitué au gouvernement panaméen. Afin de redessiner ces histoires de domination, il préfère y voir un récit complexe et multicouche, un atout nourrissant et enrichissant, qui amène à un métissage culturel où les hiérarchies entre art et artisanat, « high » et « low », indigène et invasif, s'aplatissent. Tout comme les artistes Myriam Mihindou ou Guadalupe Maravilla, qui, dans leurs pratiques respectives, entreprennent des rituels pour guérir le corps dans sa dimension charnelle et métaphorique, Hendrik Elias Gonzalez Nuñez, à sa manière, se laisse guider par ses intuitions et souvenirs pour assembler des pièces métisses qui touchent à cet état d'entre-deux ■

Hendrik Elias Gonzalez Nuñez was born in 1988. He works in Bagnolet. He graduated from École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

A cartographer of the imaginary, Hendrik Elias Gonzalez Nuñez creates subjective mental maps, propelled by multicultural and multilingual experiences and memories, both collective and personal. Whether through painting, decoupage, embroidery, sculpture, installation or assemblage, his works take root in the physical places of their display as well as in the psychic and symbolic universes created by the artist. Roots: a dream of origins, of belonging, of anchoring. Somewhere. But in Gonzalez Nuñez's case, it's more a question of a never-ending journey, a displacement that he undertakes between the different cultures that make up his daily life, striving to find his own "I" through a meticulous (de)reconstruction.



For example, in *Racimo* (2024), an assemblage of scraps from "failed" canvases that the artist cuts from his paintings, silhouettes of brightly colored floral and organic motifs seem to climb the surface of the wall. Or the installation *Les Parés [The Adorned]* (2024), whose arborescent forms are actually bits of broken stretcher frames, cut-up and wrapped in canvas scraps or recycled fabric. A restorative gesture that both conceals and conserves. Or *Papel cosido 23* (2024), an embroidered collage of pieces of paper taken from one of the artist's archives, which has been transformed, cut up, flattened and folded in on itself, then sewn together. This "living archive", *Forrajeo* (since 2014), takes its name from the term used to designate a survival mechanism specific to certain animal species, such as the parrot. In this same way, Gonzalez Nuñez collects collages and drawings that await transformation, feeding his creative spirit that then disfigures them, giving them a new face, the possibility of a new life.

***Racimo*, 2024**

Assemblage brodé de découpes de toiles, acrylique, peinture à l'huile, lin, coton, velours, 163 x 115 x 3 cm, courtesy de l'artiste.

***Racimo*, 2024**

Embroidered canvas, acrylic, oil paint, linen, cotton, velvet, 163 x 115 x 3 cm, courtesy of the artist.

If everything about Gonzalez Nuñez seems to be in perpetual motion, it's due to the hybridity at the root of his own history. Panama, the country of his childhood, is just one example, a culture that has seen waves of invasion: Spanish colonization, French and then American interference, before the control of the Panama Canal was fully returned to the Panamanian government. In order to redraw these histories of domination, he prefers to see them as a complex, multi-layered narrative, a nourishing and enriching asset, leading to a cultural cross-fertilization where hierarchies between art and craft, "high" and "low", indigenous and invasive, are flattened. Like the artists Myriam Mihindou and Guadalupe Maravilla, who in their respective practices undertake rituals to heal the body in its carnal and metaphorical dimensions, Gonzalez Nuñez, in his own way, lets his intuitions and memories guide him in assembling mixed-race pieces that touch on this state of in-between ■

Carla GUEYE

Par / By Anya Harrison

Carla Gueye est née en 1997. Elle travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

Le travail de Carla Gueye s'inscrit dans un désir de transmission, imprégné d'un regard tendre sur la féminité et la maternité. Ces dernières années, c'est le Sénégal — pays qu'elle connaît d'abord en 2021 et où elle retourne chaque année pour effectuer des résidences auprès de figures importantes de la scène locale, comme le designer Bibi Seck — qui lui offre des moments déclencheurs. C'est là, pendant ces multiples séjours et rencontres, qu'elle découvre de nouveaux matériaux, des savoir-faire traditionnels, avec une prédilection pour les matériaux organiques et naturels — la vannerie ou la terre cuite en sont des exemples —, et d'autres moyens d'habiter l'espace.

Sisters and I (2023) sont des colonnes faites de chaux, sable, sisal et bois, preuves de ses apprentissages en matière de construction, et que l'artiste enrichit de ses souvenirs d'enfance, lorsque son père rénoveait la maison familiale. Mais ici, un autre type d'architecture surgit, celle des « *togunas* », lieux de réunion majoritairement masculins. Inspirées par l'allure organique des caïlcédrats de l'avenue Lamine Gueye à Dakar, ces colonnes sculptées par l'artiste et dotées de seins, deviennent des symboles de soutien et de représentation de la force féminine, pilier du foyer. L'appétence de Carla Gueye pour la monumentalité s'explique aussi par la possibilité que lui offre cette échelle de prendre de la place, en tant que femme, à la surface du monde, en y glissant discrètement des signes et en faisant allusion à cette féminité présente dans toute chose, même lorsqu'elle s'avère quasi-imperceptible. Tel est le cas d'*Exhibe* (2021), une installation mobilière sous forme d'un « *baan* » — banc, en wolof — pour « *thiayine* », un salon de thé principalement fréquenté par les hommes. Carla Gueye donne ainsi à son *baan* la forme génitrice d'un sexe féminin.

En 2023 a lieu une rencontre avec Seyni Awa Camara, artiste et potière casamançaise connue pour ses sculptures créées à partir de mythologies animistes, qui devient une figure tutélaire pour Carla Gueye. Ne pratiquant pas le même langage, leur dialogue s'établit sur l'observation et l'apprentissage, à partir d'un travail réalisé avec la même terre et inspiré des



Je suis un caïlcédrat, 2023
Techniques mixtes, 160 x 90 x 90 cm,
crédit photo : Ibra Wane, courtesy de l'artiste.

I am a caïlcédrat, 2023
Mixed media, 160 x 90 x 90 cm,
photo credit: Ibra Wane, courtesy of the artist.

formes courbes de Seyni Awa Camara. En résultent *Aline Sitoé Diatta* et *Mère Ana* (2024), figurines allégoriques mais dont les saillies qui parcourent les corps renvoient plutôt aux pics des jeunes fromagers, voués à garantir la survie de ces arbres considérés sacrés.

Le travail de Carla Gueye est fort de ce symbolisme issu des croyances et des rituels transmis de génération en génération. *Kumpo* (2022), sculptures empruntant leurs formes aux masques cérémoniels, représente ces êtres spirituels, chasseurs de mauvais esprits habitant les bois sacrés de la région de Casamance. Entre les mains de l'artiste, ces totems velus sont mis en résonance avec l'histoire des coiffures et des tresses propres aux cultures africaines où l'on retrouve ces mêmes pouvoirs de protection et de transformation. Dans ce camouflage abritant des esprits, le visible et l'invisible se mêlent alors dans une autre forme d'opacité qui rend puissant-e. C'est cette mémoire profonde et ces savoirs ancrés que Carla Gueye ne cesse de réinjecter dans ses œuvres ■



***Sisters and I*, 2023**
Techniques mixtes, crédit photo : Ibra Wane,
courtesy de l'artiste.

***Sisters and I*, 2023**
Mixed media, photo credit: Ibra Wane,
courtesy of the artist.

Carla Gueye was born in 1997. She works in Paris. She graduated from École nationale supérieure d'arts of Paris-Cergy.

Carla Gueye's work is rooted in a desire for transmission, imbued with a tenderness for femininity and motherhood. In recent years, it's been Senegal — a country she first went to in 2021 and to which she returns every year for residencies with important figures from the local scene, such as designer Bibi Seck — that has been critical in her development as an artist. It was here, during these multiple trips and encounters, that she discovered traditional skills, new materials — organic and natural materials, for example basketry and terracotta — and different ways of inhabiting space.

Sisters and I (2023) are columns made of sand, sisal, wood and calcium oxide, evidence of the artist's apprenticeship in construction, enriched by childhood memories of her father renovating the family home. But here, another type of architecture emerges: *togunas*, predominantly male meeting places. Inspired by the organic allure of the cailcedrat, otherwise known as Senegal mahogany trees, on Avenue Lamine Gueye in Dakar, these columns, sculpted by the artist, feature breasts, symbols of support and the representation of feminine strength, the pillar of the household. Carla Gueye's desire for monumentality can be explained as a means for her to take up space, as a woman, on the surface of the world, discreetly alluding to the presence of femininity in everything, even when it seems almost imperceptible. Such is the case with *Exhibe* (2021), a furniture installation in the form of a *baan* — bench, in Wolof — for *thiayine*, a tea room

mainly frequented by men. Carla Gueye's *baan* takes the form of female genitalia.

In 2023, Carla Gueye met Seyni Awa Camara, an artist and potter from Casamance known for her sculptures based on animist mythologies. Although they don't speak the same language, their dialogue is based on observation and learning, working with the same clay. Inspired by Seyni Awa Camara's curved forms, *Aline Sitoé Diatta and Mère Ana [Mother Ana]* (2024) are allegorical figurines whose protrusions, running through their bodies, are more akin to the spikes of young kapok trees, the sculptures destined to guarantee the survival of these sacred trees.

Carla Gueye's work is rich with symbolism inspired by beliefs and rituals handed down from generation to generation. *Kumpo* (2022), sculptures borrowing their forms from ceremonial masks, represent these spiritual beings, hunters of evil spirits inhabiting the sacred woods of the Casamance region. In the artist's hands, the totems' hair resonates with the history of hairstyles and braiding in African cultures, where the same powers of protection and transformation are found. In this camouflage for sheltering spirits, the visible and the invisible mingle to create another form of empowering opacity. It is this deep-rooted memory and knowledge that Carla Gueye constantly reinjects into her work ■

Louis GUILLAUME

Par / By Clément Raveu

**Louis Guillaume est né en 1995.
Il est basé à La Rochelle.
Il est diplômé de l'École européenne
supérieure d'art de Bretagne, Rennes.**

À travers une conscience profonde des enjeux culturels, historiques et politiques qui sous-tendent la question de l'environnement, l'œuvre de Louis Guillaume tente d'étudier et de reproduire, avec une certaine humilité, des phénomènes de résistances complexes propres au vivant. L'artiste conçoit son travail comme un véritable laboratoire d'expérimentations qui témoigne d'une grande variété d'approches artistiques où sculpture, installation et performance prennent souvent forme collectivement. Artistes, chercheur·euses et scientifiques apportent régulièrement leurs expertises dans l'élaboration de projets participatifs ou in situ qui, dans leur ensemble, font le récit d'un autre rapport à la nature et aux matériaux. En examinant ainsi notre appréhension du tellurisme¹ et de tout ce qu'il nourrit — le glanage et la collecte, la transmission de récits et de savoirs anciens ou encore la justice environnementale —, Louis Guillaume nous ouvre à un monde où se dessine l'horizon de découvertes sensibles et d'expériences éphémères sur le terrain de l'urgence climatique.

Véritable chasseur-cueilleur, l'artiste réunit les ressources nécessaires à sa production en portant une attention particulière aux rythmes de la saisonnalité : coton de peupliers noirs *populus nigra* au printemps et cheveux d'ange *stipa tenuissima* en été. Mais si la réunion de ses travaux semble peu à peu lui permettre d'établir un rapport sensoriel à la botanique, la singularité de sa pratique ne réside pas uniquement dans une inspiration puisée dans des matières végétales ou dans des processus de digestion biomimétiques². En effet, le basculement épistémologique en faveur de l'intégrité écologique des territoires qui, au tournant des années 1960, a fondamentalement modifié notre manière de penser la division entre nature et culture, a aussi permis d'envisager des approches artistiques véritablement globales et décentrées. C'est dans des liens d'affinités qui existent entre les végétaux, les minéraux, les animaux et les humains que l'artiste imagine une nouvelle manière de penser la question de l'art et de sa production.

Éclosion de fruits de peuplier, (détail), 2023

Photographie numérique d'éclosion de fruits de peuplier noir, courtesy de l'artiste.

Poplar Fruit Hatching, (détail), 2023

Digital photograph of black poplar fruit hatching, courtesy of the artist.



En ce sens, la pratique de Louis Guillaume nous invite à prendre conscience de la nécessité de créer dans des rapports de proximité, c'est-à-dire de faire avec ce qui est déjà autour de nous en minimisant notre impact sur l'environnement. Mais aussi, de prendre en considération les phénomènes naturels et les transformations des territoires afin de créer des liens sensibles et incarnés entre le végétal et l'humain. C'est donc sous le signe implicite du partage de la signature, où les auteur·rices associé·es de ses œuvres sont les plantes pionnières³ ou paysagères, les oiseaux et le vent qui sèment des graines, ou encore les jardiniers qui inventent de nouveaux dialogues avec les végétaux, que son travail s'appréhende le mieux ■

¹ Le tellurisme renvoie aux savoirs, aux ressources ainsi qu'à l'influence que la terre exerce sur tous les organismes vivants.

² Le biomimétisme consiste à s'inspirer des propriétés d'un ou plusieurs systèmes prenant pour modèle la nature afin de mettre au point des procédés interdisciplinaires permettant de relever les défis du développement durable (social, environnemental et économique).

³ Une espèce pionnière est celle qui est généralement la première à coloniser un écosystème stérile. Le peuplier noir (*populus nigra*) par exemple, est une espèce pionnière qui se trouve au centre des premiers stades du développement des forêts alluviales.

Louis Guillaume was born in 1995. He is based in La Rochelle. He graduated from École européenne supérieure d'art de Bretagne, Rennes.

Through a deep awareness of the cultural, historical and political issues underlying environmental issues, Louis Guillaume's work attempts to study and reproduce, with a certain humility, the complex resistance mechanisms inherent in living things. The artist sees his work as a veritable laboratory of experimentation, reflecting a wide variety of artistic approaches in which sculpture, installation and performance often take shape collectively. Artists, researchers and scientists regularly contribute their expertise to the development of participatory or in situ projects which,



Écllosion de fruits de peuplier, (détail), 2022
Fruits de peuplier, dôme géodésique, dimensions variables, courtesy de l'artiste, soutiens : exposition Coal art & écologie, AndréSy.

Poplar Fruit Hatching, (détail), 2022
Poplar fruit, geodesic dome, dimensions variable, courtesy of the artist, supported by Coal art & écologie, AndréSy.

as a whole, tell the story of a different way of relating to nature and materials. By examining our apprehension of tellurism¹ and everything that it generates — gleaning and collecting, the transmission of ancient stories and knowledge, environmental justice — Guillaume opens us up to a world of embodied discovery and ephemeral experience within the field of climate emergency.

A veritable hunter-gatherer, the artist sources the material necessary for his production by paying particular

attention to seasonal rhythms: cotton from black poplars, *populus nigra*, in Spring and angel hair, *stipa tenuissima*, in Summer. But if the progressive creation of his work enables a sensory relationship with botany, the singularity of his practice does not only lie in the inspiration drawn from plant materials or biomimetic digestion processes². Rather the epistemological shift in favor of ecological integrity that, occurring in the 1960s, fundamentally altered our way of thinking about the division between nature and culture, also made it possible to envisage truly holistic and decentralized artistic practice. It is through the affinities that exist between plants, minerals, animals and humans that the artist imagines a new way of thinking about art and its production.

In this sense, Louis Guillaume's practice encourages us to become aware of the need to create within proximity, i.e. to work with what is already around us, minimizing our impact on the environment. But also, to take into consideration the natural phenomena and territorial transformations that create sensitive, embodied links between plants and people. It is therefore through the implicit sign of shared authorship, where the associated agents of his works are pioneer plants³ or landscapes, birds and fertile wind, or the gardeners who invent new dialogues with plants, that his work is best understood ■

¹ Tellurism refers to the knowledge, resources and influence of the Earth on all living organisms.

² Biomimicry involves drawing inspiration from the properties of one or more systems modeled on nature, in order to develop interdisciplinary processes that meet the challenges of sustainable development (social, environmental and economic).

³ A pioneer species is usually the first to colonize a sterile ecosystem. The black poplar, for example, is a pioneer species at the heart of the early stages of alluvial forest development.

Zhuang HAN

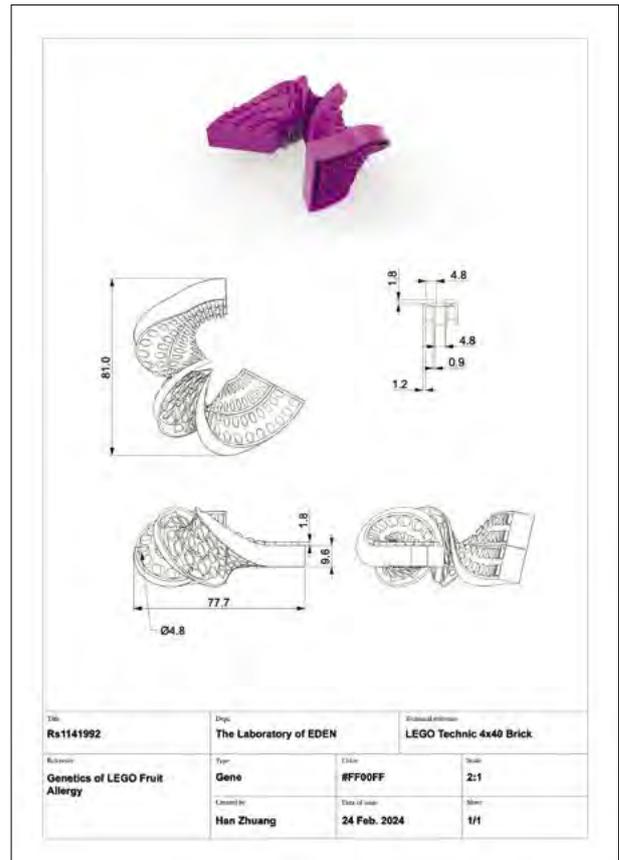
Par / By Alexandra Goullier Lhomme

Zhuang Han est né en 1993. Il vit entre Paris et Berlin. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Derrière son apparence ludique, faussement enfantine, le travail de Zhuang Han est en réalité hanté par une quête des origines, à la fois biologiques et mystiques. D'où venons-nous ? Cette question existentielle aux contours illimités autorise l'artiste à osciller entre le macroscopique et le microscopique, entre la naissance même de l'humanité et celle de sa propre personne. D'un point de vue anatomique, la réponse peut paraître évidente, chacun·e d'entre nous arrive dans ce monde depuis le ventre de sa mère. Plus précisément, chacune de nos cellules est la somme, à l'équilibre, des chromosomes de nos deux parents biologiques qui nous transmettent leurs gènes. En remontant l'échelle de génération en génération, pointe à l'horizon la naissance de l'humanité. De nombreux récits existent autour de la genèse. De tous ces mythes fondateurs plus ou moins complexes, plus ou moins anthropocentrés, Han décide de s'intéresser au plus normé, au plus répandu et au plus occidental de tous : celui d'Adam et Ève.

Un couple, banni du paradis, toujours pilier de la famille nucléaire contemporaine. Un mythe dans lequel l'artiste se projette pour prolonger la filiation génétique et interroger la cellule familiale. Au final, ces investigations dans lesquelles Han entraîne les spectateur·rices par le biais de la narration et du jeu — jeu de rôle, jeu vidéo, jeu interactif ou de construction — amènent à questionner la norme, les règles tacites, les modèles à suivre, les cases à cocher, et à les contredire.

Tous les personnages de Han errent, se perdent, doutent, interrogent leurs places, leurs origines, leurs réalités et leurs libres arbitres. En tant que personne queer, chinoise, musulmane et diasporique, Han cherche l'origine de la — et de sa — vie pour mieux la déconstruire et pouvoir ainsi renaître à sa propre image. Un processus d'autodétermination et d'acceptation de soi qu'il souhaite transmettre et propager à travers son travail. Dans *Le Laboratoire d'Éden*, à la manière d'un architecte qui se prendrait pour Dieu, Han est animé par la construction d'un monde où l'unité de base serait la brique de Lego contre-faite, volontairement tordue, fabriquée à l'image des



Le Manuel de construction du projet
Le Laboratoire d'Éden (extrait de la première page), 2024
 C-print, 297 x 210 cm, courtesy de l'artiste.

The Laboratory of Eden Construction Manual
 (excerpt from first page), 2024
 C-print. 297 x 210 cm, courtesy of the artist.

chromosomes et des gènes pour remplacer l'unité de base du vivant : la cellule. Tel un véritable laborantin, il crée et manipule ces nouveaux gènes et chromosomes, questionne l'éthique de la manipulation génétique et de l'assignation tout en ayant un rêve : celui de construire, et de faire construire, des mondes utopiques à mi-chemin entre le paradis perdu et le Legoland. Un nouvel Éden pluriel et libre, lié à l'enfance, où les règles seraient déformées ou mal incorporées. Un monde où, en sous texte, il est toujours difficile de faire la distinction entre le vrai et le faux, entre le modèle et la contrefaçon, entre le réel et ses antonymes, mais où toute existence est valide ■

**Zhuang Han was born in 1993.
He lives between Paris and Berlin.
He graduated from École nationale
supérieure des beaux-arts, Paris.**

Behind its playful, deceptively childlike appearance, Zhuang Han's work is in reality haunted by a quest for origins, both biological and mystical. Where do we come from? Through asking this boundless existential question, the artist oscillates between macroscopic and microscopic, between the very birth of humanity and that of his own person. From an anatomical point of view, the answer may seem obvious: Everyone comes out of their mother's womb. More precisely, each of our cells is a balanced sum of our two biological parents' chromosomes, who pass on their genes to us. Moving up the ladder from generation to generation, the birth of mankind looms on the horizon. There are many stories to be told about genesis. They are all more or less complex, more or less anthropocentric, Han deciding to focus on the most standardized, most widespread and most Western of all: that of Adam and Eve.



A couple, banished from paradise, remain the pillars of the contemporary nuclear family. The artist projects himself into this myth, extending the idea of genetic filiation and limits of the family unit. Ultimately, these investigations, into which Han draws viewers through narration and play – role-playing, video games, interactive or construction games – lead us to both question the norm, the unspoken rules, the prescribed models, the boxes to tick, and contradict them.

***Si vous avez déjà rencontré Adam et Ève, veuillez leur passer ce fusil (Round II)*, 2022**

Jeu vidéo interactif en 3D, fusil de chasse, blocs Lego contrefaits en provenance de Chine, cage en fer, sol noir, dimensions variables, crédit photo : DENG Jiayun, production : ENSBA Paris.

***If You Have Already Met Adam and Eve, Please Pass Them This Gun (Round II)*, 2022**

Interactive 3D video game, shotgun, counterfeit Lego blocks from China, iron cage, black floor, dimensions variable, photo credit: Deng Jiayun, production: ENSBA Paris.

All Han's characters wander, lose themselves, doubt, question their place in the world, their origins, their realities and their free will. As a queer, Chinese, Muslim and diasporic person, Han searches for the – and his – origin of life in order to better deconstruct it, thus being reborn in its own image. This process of self-determination and self-acceptance is something that he wishes to transmit and propagate through his work. In *Le Laboratoire d'Éden [Eden's Laboratory]*, like an architect who takes himself for God, Han is driven by the construction of a world where the basic unit is a deliberately twisted, counterfeit Lego brick, made to look like chromosomes and genes that then replaces the basic unit of the living: the cell. Like a true laboratory technician, he creates and manipulates these new genes and chromosomes, questioning the ethics of genetic manipulation and assignment, all while maintaining his dream: to build, and have built, utopian worlds halfway between a lost paradise and Legoland. A new Eden, plural and free, associated with childhood, where rules are distorted and not yet incorporated. A world where, beyond what it may seem, it's always difficult to distinguish between true and false, between original and counterfeit, between real and its opposite, a world where all existence is valid ■

Hélène HULAK

Par / By Matthieu Lelièvre

Hélène Hulak est née en 1990. Elle travaille à Lyon. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

Interrogée sur de possibles filiations, Hélène Hulak évoque certaines affinités avec les sculptures d'Eva Hesse qu'elle considère comme une source d'inspiration. Avec ses « *sculptures textiles étendoirs à linge* » molles, composées de volumes suspendus, gonflés et irréguliers, elle produit des œuvres qui viennent volontiers à la rencontre des spectateur·rices quand elles ne tentent pas de les avaler. En concevant des environnements généreux, débordants et colorés, composés de figures de carnaval, de sorcières et d'épouvantails et des peintures murales à la palette dissonante et surprenante, on décèle un lien fort à certaines traditions de la culture populaire. Mais loin de se situer dans le populaire du pop-art — qui détournait, dans les années 60, la culture de la consommation pour mieux célébrer la « société du spectacle » —, c'est plutôt dans la lignée de Dorothy Lannone, de Kiki Kogelnik ou de Moki Cherry qu'elle inscrit son esthétique autant que ses convictions. Elle estime, en effet, que « *contrairement à de nombreuses idées reçues, on peut être pop et féministe* », l'approche étant celle d'« *utiliser les outils de l'ennemi*. »

Au lieu de situer son travail dans une démarche réflexive sur l'art, qui ne s'adresserait qu'à une minorité privilégiée, le pop d'Hélène Hulak s'appuie sur un registre emprunté au domaine de la publicité. Prélever ces images séduisantes, colorées et brillantes dans les médias de masse, ne relève pas de l'hommage et encore moins de la fascination, mais bien d'une stratégie. Il ne reste alors plus qu'à les détourner en exacerbant les formes et les couleurs, de manière à créer un sentiment de déjà-vu capable de flirter avec une « inquiétante étrangeté ». Cette référence au concept du *Unheimlich* de Sigmund Freud n'est pas une provocation mais un détournement, permettant aux œuvres de se retourner contre celles et ceux qui les observent. L'artiste peut ainsi, par cette méthode, infiltrer l'inconscient avec des sujets engagés qui lui sont chers, comme le féminisme.

C'est ainsi que ses recherches actuelles l'ont amenée à s'intéresser à des lieux intimes tels que la salle de bain. Espace privé, haut lieu de la nudité et du soin, il est fréquemment exploité dans l'univers du cinéma,

Bey, 2023

Sculpture souple, textile et étendoir à linge, 180 x 69 x 69 cm, production : Le Basculeur, crédit photo : Lola Fontanié. © ADAGP, 2024.

Bey, 2023

Soft sculpture, textile and clothesline, 180 x 69 x 69 cm, production: Le Basculeur, photo credit: Lola Fontanié. © ADAGP, 2024.



de la télévision et de la presse pour proposer le corps de la femme — et de l'homme — en appât aux consommateur·rices. Ce paradoxe de l'intimité, livrée en pâture à l'œil intrusif, est renforcé par les publicités qui tournent en boucle pour célébrer les shampoings, les soins pour la peau, et tous ces produits vendus pour être toujours plus séduisant·es, plus jeunes et plus heureux·ses. Le travail d'Hélène Hulak prend ainsi la forme d'une scène ou d'un plateau de cinéma où serait filmée une séquence, ce qui lui permet d'interroger les modes d'implication des spectateur·rices, tout en suscitant un questionnement méthodique de la mobilisation du corps et du regard.

Au cinéma, Hélène Hulak remarque que la salle de bain est le lieu privilégié des assassinats, comme si « *l'imaginaire du plaisir buggait à cet endroit-là* ». C'est précisément dans cette familiarité dérangeante que l'artiste cherche à provoquer ce bug ou ce glitch et, par là même, le déclic du questionnement ■

Hélène Hulak was born in 1990. She works in Lyon. She graduated from *École nationale supérieure des beaux-arts* of Lyon.



***Hypnotic Poison (Mila Jovovitch edition)*, 2021**
Sculpture souple et peinture murale,
200 x 120 cm, crédit photo : Tomáš Souček.
© ADAGP, 2024.

***Hypnotic Poison (Mila Jovovitch edition)*, 2021**
Soft sculpture and wall painting, 200 x 120 cm,
photo credit: Tomáš Souček.
© ADAGP, 2024.

When asked about possible artistic filiations, Hélène Hulak evokes certain affinities with the sculptures of Eva Hesse, whom she considers a source of inspiration. With her limp “clothesline textile sculptures,” composed of suspended, inflated and irregular volumes, she produces works that willingly come to meet the viewer, if not swallow them. Her generous, overflowing and colourful environments, composed of carnivalesque figures, witches and scarecrows, as well as

murals with dissonant and surprising palettes, reveal a strong link to certain traditions of popular culture. But far from situating herself in the popular world of pop art — which, in the 1960s, hijacked consumer culture to better celebrate the “society of the spectacle” — it is rather in the tradition of Dorothy Lannone, Kiki Kogelnik or Moki Cherry that she inscribes both her aesthetic and her convictions. In this way, she believes that “contrary to many preconceived ideas, you can be pop and feminist,” her approach appropriating “the tools of the enemy.”

Instead of situating her work within a reflexive approach to art, which would only appeal to a privileged minority, Hulak’s pop aesthetic relies on a register borrowed from the realm of advertising. Taking these seductive, brightly colored images from mass media is not an homage, and even less a sign of fascination, but a strategy. It’s a matter of simply diverting these images through exacerbating their shapes and colors, to then create a sense of déjà-vu capable of flirting with the uncanny. This reference to Sigmund Freud’s concept of the *Unheimlich* is not a provocation but a detour, allowing the works to resist those who observe them. In this way, the artist can infiltrate the unconscious with political subjects close to her heart, like feminism.

This is how her current research has led her to take an interest in intimate spaces such as the bathroom. A private space, a place of nudity

and care, it is frequently exploited in the worlds of cinema, television and the media, using the female — and male — body as bait for consumers. This paradoxical intimacy, offered up as fodder for the intrusive eye, is reinforced by looping advertisements that vaunting shampoos, skincare products and everything else that promises to make us look younger and happier. Hulak’s work takes the form of a cinema set or stage on which a sequence might be filmed, enabling her to methodically question the ways in which viewers — their body and gaze — are mobilised.

In cinema, Hulak remarks that the bathroom is the preferred location for assassinations, as though “this was where the imaginary of pleasure freezes up”. It is precisely within this disturbing familiarity that the artist seeks to provoke this glitch, and, by the same token, a critical awakening ■

Michel JOCAILLE

Par / By Anya Harrison

Michel Jocaille est né en 1987.
Il travaille à Saint-Ouen.
Il est diplômé de l'École supérieure
d'art de Tourcoing.

« *Fleurs perverses* » est le terme qu'emploie le journaliste et chercheur Cy Lecerf Maulpoix pour décrire les plantes sauvages qui s'enracinent dans des paysages qui leur sont étrangers. Pointée comme transfuge, cette nature contre-nature devient une métaphore du rapprochement entre les enjeux écologiques et les luttes sociales. « Transfuge », le travail de Michel Jocaille l'est aussi. Enjolivures, rocailles, fleurs artificielles, œufs en verre soufflé, strass, paillettes, piercings, chaînes, cire, velours et faux ongles sont parmi les matières et les formes mutantes qui dégorgent des sculptures et des installations de l'artiste, telle une corne de (sur)abondance toujours prête à nous submerger de sa joyeuse et kitsch extravagance. Derrière cette gaieté manifeste, ce sont néanmoins les rapports d'amour et d'amitié, les représentations sociales et la construction de soi qui sont interrogés, notamment au travers d'une sensibilité pour les questions de classes sociales et les préjugés qui les accompagnent.

Et si Michel Jocaille s'inspire visiblement des techniques populaires — le travail du textile, les compositions florales — avec lesquelles il a grandi dans le Nord de la France, c'est pour mieux rendre hommage à cette dextérité qui insuffle du sens et de la valeur à n'importe quel objet, rebut ou matière. Ainsi, *Open your Heart to me, Baby* (2023), une grille de vantail en métal recyclé aux allures d'autel, dévoile toute une sous-couche de couleurs et de textures : un velours imprimé et gravé sur châssis, ainsi que des incrustations de fleurs artificielles sous paraffine, de perles et de coquillages.

Les références de l'artiste s'étendent également aux collages avant-gardistes de Claude Cahun, aux écrits de Georges Bataille et à l'histoire de la virilité au Moyen Âge, comme en témoigne l'œuvre *Les Larmes d'Éros* (2021), une fontaine-diva surmontée de mains en tissu miroitant et d'un œil géant crachant des larmes. Créée au moment de la montée en popularité des salles de sport et des applications de rencontres, quand la culture *wellness* s'est entremêlée à celle des

Would You Take Me Home?, 2023
Techniques mixtes, 28 x 28 x 8 cm, courtesy de l'artiste.

Would You Take Me Home?, 2023
Mixed media, 28 x 28 x 8 cm, courtesy of the artist.



selfies, la fontaine de Michel Jocaille reprend ces codes de séduction tout en posant la question suivante : quand est-ce que le jeu érotique s'est-il immiscé dans les rapports humains ? Et quels sont les comportements, les modes vestimentaires et les artifices qui en découlent ?

Invité à investir une vitrine de la Samaritaine à Paris, Michel Jocaille imagine *Astra desiderii* (2024), une constellation de « fleurs perverses », sculptées en cire chromée, colorées, et embellies par des chaînes argentées. Avec leurs pétales transpercés par des œillets — un détail qui, chez l'artiste, renvoie souvent à l'architecture des espaces de *cruising* —, on se retrouve face à une violence tacite, la référence aux *glory holes* étant remplacée par celle aux tirs de balle. Quant aux tiges et autres pétales chromés, ils se transforment en armures ; mais au lieu d'arborer un métal résistant, les craquelures apparaissant à la surface font état d'une fragilité qui les rend paradoxalement plus vivantes. Les œuvres de Michel Jocaille se mettent ainsi en *drag* pour échapper à un quotidien en crise ■



**Michel Jocaille was born in 1987.
He works in Saint-Ouen.
He graduated from École
supérieure d'art in Tourcoing.**

"Perverse flowers" is the term used by journalist and researcher Cy Lecerf Maulpoix to describe wild plants that take root in foreign landscapes. Pointed out as transfuge, this unnatural nature becomes a metaphor for the coming together of ecological and social struggles. Michel Jocaille's work is also "transfugal". Embellishments, rocaille, artificial flowers, glass eggs, rhinestones, sequins, piercings, chains, wax, velvet and false nails are just some of the mutant shapes and materials that emerge from the artist's sculptures and installations, like a horn of (over)abundance always ready to overwhelm with its joyful, kitsch extravagance. Behind this manifest gaiety, however, are relationships of love and friendship, social representations and self-constructions that are all interrogated in his works, notably through a sensitivity to social class and accompanying prejudices. And if Jocaille visibly draws inspiration from folk techniques — textile work, flower arrangements — learnt during his childhood in northern France, he does so to pay tribute to the dexterity that breathes meaning and value into any object, scrap or material. For example, *Open Your Heart to Me, Baby* (2023), an altar-like grid of recycled metal leaves, reveals a whole underlay of colors and textures: printed and engraved velvet on frames, inlays of paraffin-embedded artificial flowers, beads and shells.

Joan's Fancy Boot, 2023
Techniques mixtes, dimensions variables,
crédit photo : poctb, courtesy de l'artiste.

Joan's Fancy Boot, 2023
Mixed media, dimensions variable,
photo credit: poctb, courtesy of the artist.

The artist's references also extend to the avant-garde collages of Claude Cahun, the writings of Georges Bataille and the history of virility in the Middle Ages, as evidenced by *Les Larmes d'Éros [Tears of Eros]* (2021): a fountain-diva crowned with shimmering fabric hands and a giant tear-spitting eye. Created in the era of gym junkies and dating apps, where wellness culture intertwines with taking selfies, Michel Jocaille's fountain takes up these codes of seduction while asking the following question: when did erotic play become part of human relationships? And what are the resulting behaviors, fashion trends and tricks?

Invited to take over a window display at La Samaritaine in Paris, Michel Jocaille imagines *Astra desiderii* (2024), a constellation of "perverse flowers," sculpted in chromed wax, coloured and embellished with silver chains. With their petals pierced by eyelets — a detail which, in the artist's work, often refers to the architecture of cruising spaces — we are confronted with a tacit violence, the reference to glory holes replaced by bullet holes. As for the stems and other chrome petals, they are transformed into armor; but instead of displaying resistance, cracks appear on the surface revealing a fragility that paradoxically makes them more alive. In this way, Jocaille's work put itself in drag to escape the crisis of daily life ■

Julie JOUBERT

Par / By Anya Harrison

Julie Joubert est née en 1989.

Elle travaille à Montreuil.

Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Créée en 1831 par le roi Louis-Philippe 1^{er}, la Légion étrangère est d'abord expérimentée en Algérie avant de devenir une arme indispensable dans d'autres opérations militaires menées par la France dans les zones de combat internationales : l'Afghanistan, l'ex-Yougoslavie, la Guyane... Seule force combattante du monde à permettre l'incorporation de soldats étrangers dans l'Armée française, cette singularité couplée à l'opacité qui caractérise ses fonctionnements et les jeunes gens qui la compose, ainsi que sa réputation sulfureuse, ont poussé la photographe Julie Joubert à pénétrer au sein des différentes structures de la Légion étrangère pour y mener un travail méticuleux d'observation et de témoignage. Le projet photographique *Patria nostra* (2023 - en cours) qui découle de son immersion dans ce monde régi par l'hyper-masculinité, se situe à la lisière d'un regard documentaire et d'une vision onirique, où réalité et fantasme s'enchevêtrent dans des compositions baroques et caravagesques.

À travers les centaines de photos qui constituent déjà ce travail, nous sommes initié-es aux rituels de passage obligatoires qu'expérimente chaque nouvel arrivant : le rasage de la tête, l'attribution d'un uniforme, l'abandon de toutes ses affaires personnelles, la construction d'un nouveau corps qui se synchronise avec celui du collectif. Tout pour partir de zéro. Le regard que pose sur eux Julie Joubert est sans critique ni jugement. Il s'arrête sur les marques que la Légion, malgré tout, ne peut pas leur enlever : les tatouages, les cicatrices, tout ce qui leur redonne leurs singularités. C'est la raison pour laquelle, dans *Patria nostra*, on est souvent face à des images très nettes, des portraits en gros plan où tel et tel autre détail surgit : le dos d'un jeune homme en train d'enlever sa veste, anonyme sauf pour le tatouage que l'on aperçoit sur son poignet ; un légionnaire de profil, son visage caché par le fusil qu'il porte dans ses mains ; la tête coupée d'une poule dans une main tendue vers l'appareil photo. Une jeunesse fragile dont la vulnérabilité discernée est contre-intuitive à l'image qui règne dans l'imaginaire populaire. Qui sont ces personnes ? On ne le saura jamais. Les seuls indices que Julie Joubert se permet d'ajouter sont des carnets



Sans titre [*Patria nostra*], 2023

Tirage jet d'encre, courtesy de l'artiste.

Les Regards du Grand Paris, commande photographique nationale, Ateliers Médicis et Centre national des arts plastiques.
© ADAGP, 2024.

Untitled [*Patria nostra*], 2023

Inkjet print, courtesy of the artist.

Les Regards du Grand Paris, national photographic order, Ateliers Médicis and Centre national des arts plastiques.
© ADAGP, 2024.

et des extraits de textes qu'elle demande à chaque modèle d'écrire pour expliquer sa situation. Une multiplicité de langues, de mots rayés, de calligraphies, le tremblement d'une main. Plus que le contenu, c'est l'écriture elle-même qui devient image.

Une appétence pour une étude au long terme est sans doute la caractéristique distinctive de la pratique de Julie Joubert. *Patria nostra* prolonge sa fascination pour les questions liées à l'identité, la jeunesse et les représentations d'une masculinité, et est la suite naturelle de *MIDO* (2019-2021), le portrait sur plusieurs années d'Ahmed, un jeune garçon que l'artiste a rencontré dans un centre de réinsertion. L'image cache autant qu'elle dévoile. Un accident de tirage dans une photo de *Patria nostra* en est l'exemple parfait : un cliché granuleux en noir et blanc, le buste d'un homme à la tête « coupée », une identité à moitié effacée par l'acte même de l'impression ■



Sans titre [MIDO],
2019-2021
© ADAGP, 2024.

Untitled [MIDO],
2019-2021
© ADAGP, 2024.

**Julie Joubert was born in 1989.
She works in Montreuil.
She graduated from École nationale
supérieure des arts décoratifs,
Paris.**

Created in 1831 by King Louis-Philippe I, the Foreign Legion was first tested in Algeria before becoming an indispensable weapon in other military operations conducted by France in international combat zones: Afghanistan, the former Yugoslavia, Guyana... The only fighting force in the world to allow foreign soldiers to be incorporated into the French Army, this singularity coupled with the opacity that characterizes both its workings and the young people who make it up, as well as its infamous reputation, prompted photographer Julie Joubert to penetrate the various structures of the Foreign Legion, meticulously observing and documenting its activity. The photographic project *Patria nostra* (2023 - in progress), which stems from her immersion in this world governed by hyper-masculinity, straddles the line between a documentary approach and a dreamlike vision, where reality and fantasy intertwine in baroque, Caravaggesque compositions.

Across the hundreds of photos that already make up this series, we are presented with the mandatory rites of passage that every new recruit experiences: shaving the head, assigning a uniform, abandoning all personal belongings, building a new body in sync with the collective. A total reset. Joubert's gaze is neither critical nor judgmental. She focuses on the marks that the Legion, in spite of everything, cannot take away from them: tattoos, scars, everything that

restores their singularity. This is why in *Patria nostra*, we are often confronted with very sharp images, close-up portraits in which different details emerge: the back of a young man taking off his jacket, the tattoo on his wrist betraying his anonymity; a legionnaire in profile, his face hidden by the rifle he carries in his hands; the severed head of a chicken, held out before the camera. What we see is the discernible vulnerability of youth, both fragile and at odds with the image that reigns in the popular imagination. Who are these people? We will never know. The only clues Joubert allows are notebooks and excerpts from texts that she asks each model to write to explain their situation. A multiplicity of languages, crossed-out words, calligraphy, the trembling of a hand. More than content, the writing itself becomes image.

A drive for long-term research is undoubtedly the distinguishing characteristic of Joubert's practice. *Patria nostra* extends her fascination with identity, youth and representations of masculinity, a natural sequel to her previous work *MIDO* (2019-2021), a multi-year portrait of Ahmed, a young boy that the artist met in a rehabilitation center. Her images hide as much as they reveal. A printing accident in a photo from *Patria nostra* is the perfect example: a grainy black-and-white image of a man's torso, his head "cut off", an identity half-erased by the very act of printing ■

Noémi LANCELOT

Par / By Anya Harrison

Noémi Lancelot est née en 1995. Elle travaille à Rennes. Elle est diplômée de l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier.

Comment se positionner en tant qu'artiste ? En tant que femme ? Comment travailler ? Ou pas ? Faut-il continuer ? Comment ? Pourquoi ? Pour qui ? Comment vivre ? Comment survivre ? Ne serait-il pas mieux de simplement tout quitter ? En finir avec l'art ? Cette liste incomplète met en lumière les questions qui traversent sans cesse l'esprit de Noémi Lancelot, animé par la conviction, simple mais non moins anarchique, qu'être artiste est une posture comme une autre.

À travers l'édition, les films, la performance et des objets aux formes et matériaux pauvres, Noémi Lancelot prend une position — politique, poétique, militante, féministe — qui dénonce, tout en gardant un humour quasi-burlesque, l'état des choses dans une société obsédée par les notions du succès, de la valeur et de la fâme. Pour le faire et se donner de la force dans sa pratique (ou plutôt son « anti-pratique »), elle tourne son regard vers d'autres modèles d'insurrection artistique construits sur le pastiche, le refus, le rejet et le retrait.

Dans un clin d'œil à la série *Drinking Pieces* (1972-73) du duo d'artistes britanniques Gilbert & George — un documentaire photographique témoignant de leur ébriété dans un bar londonien —, Noémi Lancelot se filme en train d'arriver au même état d'ivresse (*Performing White Wine Makes Me Drunk à Moly-Sabata le 09/27/22 (unprofessional)*, 2022). Si l'on célèbre et idéalise l'image de l'artiste masculin *bad boy* enclin aux excès, pourquoi ne pas en faire de l'art ? Mais est-ce que cela suffit ? *Le Film alimentaire* (2022-23), aussi filmé durant sa résidence à Moly-Sabata, montre en boucle que la (sur)vie n'est pas si romantique qu'elle n'y paraît. On y voit l'artiste brûler un document de l'Urssaf, fumer et manger une glace à côté des œuvres dans une exposition, manger un macaron devant la caméra et, dans l'extrait *La Daube 2*, se doucher d'un cubi de vin rouge. Derrière l'apparence simpliste de ces performances, se cache une mise en question sérieuse du statut de l'artiste, de la valeur que l'on accorde à l'art, à ses récits, à ses règles, de la précarité qui règne ainsi



Antiperformances, 2023
Édition, crédit photo : Thomas Ducrocq,
soutien : Postfirebooks.

Antiperformances, 2023
Bound notebook, photo credit: Thomas
Ducrocq, support: Postfirebooks.

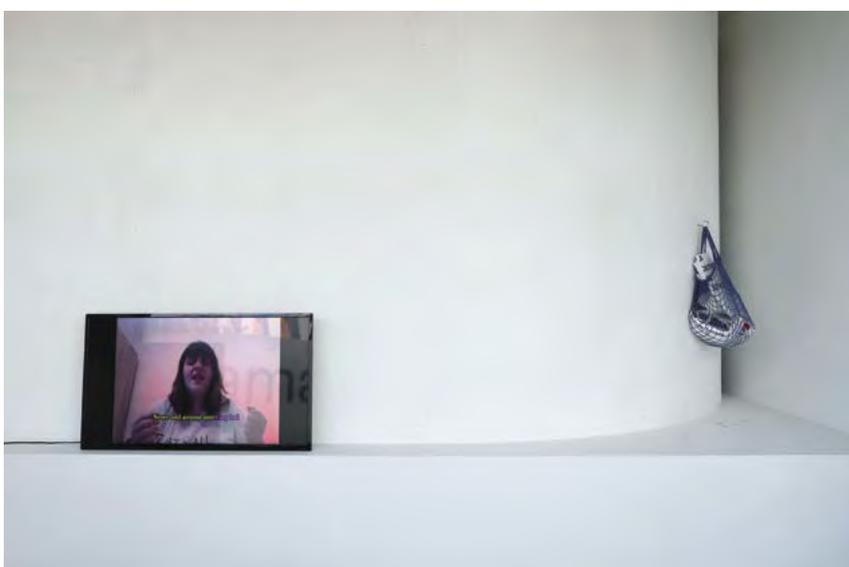
qu'une critique institutionnelle de ses systèmes de validation. « À quel moment devient-on une marchandise comme une autre », semble être la question que Noémi Lancelot se pose dans une série où d'autres artistes connu-e-s deviennent elles-eux-mêmes des œuvres : *Felix Gonzalez Torres* (2019), *Sans titre* (Ursula K. Le Guin) (2022), *Andrea Zittel* (2021), *Nam June Paik* (2017).

Et si l'on ne faisait rien ? Fascinée par Charlotte Posenenske, Julien Crépieux et, surtout, Lee Lozano, artistes qui se sont retiré-es du monde de l'art et de sa production, dans le film *En finir avec l'art – Director's Cut* (2022) — un faux documentaire sur la préparation d'une fausse conférence —, Noémi Lancelot s'est lancée dans une tentative de comprendre les raisons économiques, historiques et sociétales qui poussent les artistes, souvent des femmes, à tout arrêter. En fin de compte, peut-être que ne rien faire, ne rien produire, vaut plus que tout le reste ■

Noémi Lancelot was born in 1995. She works in Rennes. She graduated from École supérieure des beaux-arts of Montpellier.

How do you position yourself as an artist? As a woman? How should you work? Or not work? Should I go on? How? Why should I? For whom? How should I live? How will I survive? Wouldn't it be better just to leave everything behind? Leave art behind? This incomplete list highlights the questions that constantly cross Noémi Lancelot's mind, driven by the simple but no less anarchic conviction that being an artist is a posture like any other.

Through publishing, film and performance, using "poor" objects and materials, Lancelot takes a stance — political, poetic, feminist — that denounces the current state of things in a society obsessed with notions of success, value and fame. Retaining an almost burlesque sense of humor that gives her practice (or rather her "anti-practice") its strength, she does this through turning her gaze to other models of artistic insurrection built on pastiche, refusal, rejection and withdrawal.



Adieux à la littérature !, 2024

Vidéo, 18 min, crédit photo : Lucille Saillant, production : Generator/40mcube.

Farewells to Literature! 2024

Vidéo, 18 min, photo credit: Lucille Saillant, production: Generator/40mcube.

In a nod to the *Drinking Pieces* series (1972–73) by the British artist duo Gilbert & George, — photographic documentation of their inebriation in a London bar —, Lancelot films herself at the same state of drunkenness (*Performing White Wine Makes Me Drunk at Moly-Sabata on 09/27/22 (unprofessional)*, 2022). If we celebrate and idealize the image of the bad-boy male artist prone to excess, why not make art out of it? But is that enough? *The Film alimentaire [Food Film]* (2022–23), also filmed during her residency at Moly-Sabata, continually shows, over and over again, that survival isn't as

romantic as it seems. We see the artist burning an Urssaf document, smoking and eating an ice-cream next to works in an exhibition, eating a macaroon in front of the camera and, in the extract *La Daube 2*, showering with a cask of red wine. Behind the simplistic appearance of these performances lies a serious interrogation of the status of the artist, the value we place on art, its narratives, its rules, the reigning precariousness, as well as an institutional critique of its systems of validation. "At what point do we become a commodity like any other?" seems to be the question Lancelot asks herself in a series in which other well-known artists become works themselves: *Felix Gonzalez Torres* (2019), *Untitled* (Ursula K. Le Guin) (2022), *Andrea Zittel* (2021), *Nam June Paik* (2017).

What if we didn't do anything? Fascinated by Charlotte Posenenske, Julien Crépieux and, above all, Lee Lozano — artists who have all withdrawn from the art world and its cycles of production — Lancelot, in her mockumentary *En finir avec l'art - Director's Cut* (2022) in which she prepares for a fake conference, set out to understand the economic, historical and societal reasons that push artists, often women, to stop everything. In the end, perhaps doing nothing, producing nothing, is worth more than anything else ■

Louis LANNE

Par / By **Andréanne Béguin**

**Louis Lanne est né en 1995.
Il travaille à Aubervilliers.
Il est diplômé de L'École nationale
supérieure des beaux-arts de Paris.**

Du feutre, de la peinture à l'huile, de l'acrylique, du goudron... Autant de matières et de reliefs déposés sur une surface Velleda, puis encapsulés dans de la résine, du vernis ou des laques automobiles. Presque chimiste, résolument peintre, Louis Lanne a délaissé la toile pour ne travailler que sur ce support glissant, d'une blancheur miroitante, réservé en principe à des usages scolaires ou bureaucratiques. Écrire, puis effacer pour réécrire à nouveau. Mais, ici, jamais de texte, tout au plus de la calligraphie aphasique. Un griffonnage que l'artiste remplace par des dessins automatiques, abstraits ou figuratifs, qui parfois disparaissent sous les couches suivantes de peinture. L'éphémère est saisi sur le vif, figé. On y devine des petits personnages loufoques, lancés sur des trottinettes, ou portant sur la tête divers objets, comme dans le conte des *Musiciens de Brême*. D'une peinture à une autre, il faut les chercher dans des panoramas saturés, à la manière de « Où est Charlie ? ». Restreint d'abord par les cadres en aluminium et les formats standards industrialisés, puis par des formes plus organiques de bois découpé et marouflé, l'œil se perd ensuite dans les détails d'un foisonnement qui rappelle les toiles de Bruegel. Mais un Bruegel qui, en chemin, aurait rencontré Raoul Dufy, puis Sir Quentin Blake, tout en allant jusqu'au Japon et ses mangas kitsch pour revenir en Europe avec ses BD franco-belges.

Louis Lanne se situe au croisement de tous ces mondes, qui ont baigné son enfance et tapissent son imaginaire. Il y trace un passage propre et singulier, et le suit au gré d'immersions créatrices et d'un travail sériel. Les éléments d'une peinture servent à lancer la suivante, et ainsi de suite. Il n'y a pas, pourtant, de narration à déceler ni de sens de lecture à respecter, mais bien un brouhaha dans lequel se fondre. Le peintre nous donne à voir des fragments de paysages hallucinés et fantasmagoriques. Vus de loin, il faut s'imaginer ce que ces hublots ne montrent pas, le hors-champ caché derrière le blanc du mur ; tandis que de près, certains endroits appellent, par leur densité, au rapprochement physique jusqu'à l'obstruction de notre champ de vision.



***Le Flûtiste au regard fuyant*, 2023**

Techniques mixtes sur tableau blanc magnétique,
60 x 40 cm,
courtesy of l'artiste.

***Flautist with an Elusive Gaze*, 2023**

Mixed media on magnetic whiteboard, 60 x 40 cm,
courtesy of the artist.

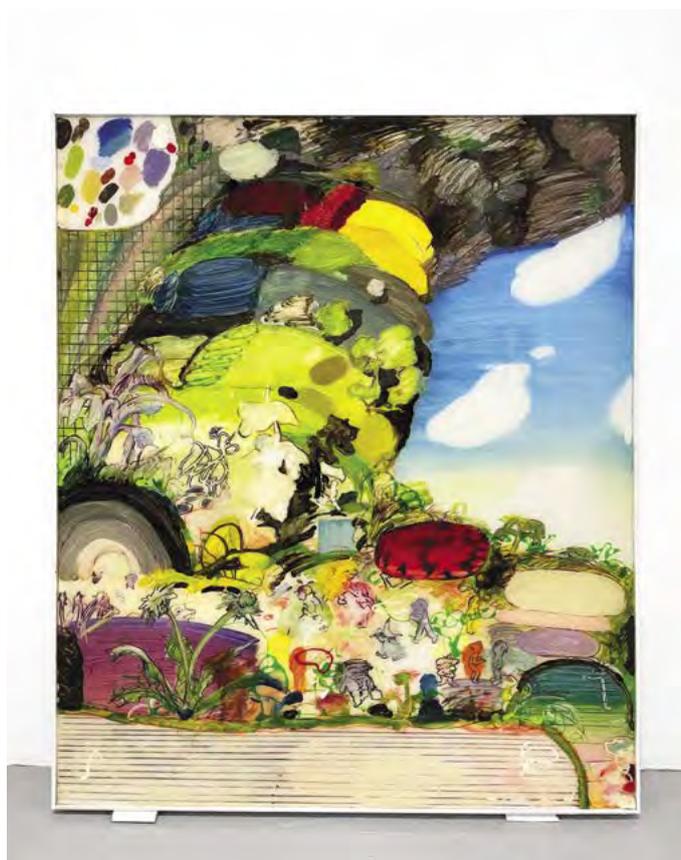
Inspirés des dessins botaniques de Francis Hallé, ces paysages sont riches d'une végétation luxuriante : fleurs ou plantes carnivores, rendues étranges et délirantes par une croissance expansive et indomptable. Parfois zébrée de lignes, comme les portées d'une partition, la peinture de Louis Lanne est empreinte d'une grande musicalité. Les jaillissements de couleurs et de motifs sont à l'image d'une improvisation, qui s'amplifie au fur et à mesure : de croches et doubles croches que sont toutes ces touches de couleurs variées ; de staccato que sont ces gros points rouges qui rythment le tempo pictural.

La pulsation des traits vifs et névrotiques est tempérée par des aplats en dégradé comme pourrait en produire la pédale sustain d'un piano, formant des zones de flou, telles des nappes sonores ■

**Louis Lanne was born in 1995.
He works in Aubervilliers.
He graduated from École nationale
supérieure des beaux-arts, Paris.**

Felt, oil paint, acrylic, tar... So many materials are deposited onto the surfaces of whiteboards, creating reliefs that are then coated in resin, varnish or automotive lacquers. Almost a chemist, resolutely a painter, Louis Lanne has abandoned canvas to work exclusively on this slippery, shimmering-white support, normally reserved for school or bureaucratic use. Write, then erase, then write again. But there's no text here, just aphasic calligraphy. The artist replaces the scribble with automatic drawings, both abstract and figurative, which sometimes disappear under subsequent layers of paint. The ephemeral is captured on the spot, frozen. We can make out zany little characters, flying past on scooters, or carrying various objects on their heads, as in the tale of *The Town Musicians of Bremen*. From one painting to the next, you can look for them within the saturated panoramas, like in a *Where's Wally?* book. Restricted at first by aluminum frames and industrialized standard formats, then by more the organic forms of smoothed, shaped wood, the eye loses itself in the details of a profusion reminiscent of Bruegel's canvases. But a Bruegel who, along the way, would have met Raoul Dufy, then Sir Quentin Blake, passing through Japan and its kitschy mangas before returning to Europe with his Franco-Belgian comics.

Louis Lanne stands at the crossroads of all these worlds, which were part of his childhood and form the backdrop of his imagination. He traces his own singular path, following it through creative immersion and serial work. The elements of one painting are used to launch the next, and so on. Yet there is no narrative to be discerned nor sense of reading to be respected, just a melting, visual hubbub. The painter presents us with fragments of hallucinatory, phantasmagorical landscapes. Seen from afar, we have to imagine what these portholes don't show, what is hidden out-of-field behind the white wall; while up-close, certain particularly dense parts of the painting draw us in, so close that they obstruct our field of vision.



Ici, on peut voir le ciel n. 2, 2024
Techniques mixtes sur tableau blanc
magnétique, 120 x 100 cm,
courtesy de l'artiste.

Here We Can See The Sky, 2024
Mixed media on magnetic whiteboard,
120 x 100 cm, courtesy of the artist.

Inspired by Francis Hallé's botanical drawings, these landscapes are rich in lush vegetation: flowers or carnivorous plants, made strange and delirious through their expansive, untamable growth. Sometimes streaked with lines like the staves of a score, Louis Lanne's painting is imbued with great musicality. His outbursts of colour and motif are like improvisations, growing louder as they go along: the quavers and semi-quavers of the variously coloured strokes; the staccato of the large red dots that punctuate the pictorial tempo. The pulsation of the vivid, neurotic mark-making is tempered by graduated flat hues, like the sustain pedal on a piano, forming zones of blur, like layers of sound ■

Sehyoung LEE

Par / By Léa Bismuth

Sehyoung Lee est né en 1993. Il travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.



L'intensité des collisions

Tout jeune diplômé de l'école des beaux-arts de Paris (atelier Petrit Halilaj et Alvaro Urbano), Sehyoung Lee développe une pratique de la performance très engagée, tant du point de vue du contenu, en se confrontant aux violences territoriales de notre monde, que des morceaux chorégraphiques qu'il écrit et met en espace.

Son geste d'artiste trouve son origine dans des textes, des poèmes qu'il écrit le plus souvent sur son téléphone portable, comme des épiphanies répondant à un stimulus cérébral. Dès le départ, cette situation d'écriture est une danse. Imaginons : l'auteur se trouve captif du métro parisien, en situation de blocage physique, et pourtant immergé dans une certaine ambiance (la rame, est-elle pleine, ou au contraire complètement vide ?), dans un lieu fixe qui est en mouvement paradoxal et permanent, favorisant également les échanges et une mise en contact entre les corps anonymes. Ces poèmes, comme autant de questions, sont fondateurs : ils témoignent de la nécessité de décoder une position de frottement, et parfois de conflit, entre l'Orient et l'Occident, entre la Corée du Sud dont est originaire l'artiste et la ville dans laquelle il vit désormais, Paris. Une fois ces poèmes composés, ils constituent la trame d'un « processus de schématisation », c'est-à-dire d'un système de croquis et de notes qui deviennent la base d'une spatialisation sculpturale et performative. Tout est ici affaire de langage et de traduction : d'une langue à une autre (entre le coréen, le français et l'anglais), d'un espace à un autre, et, ajoutons, du cérébral au physique, de la tête au cœur.

Gyemyeon, 2024

Performance, installation, son, 80 min, crédit photo : Sinae Lee.

Gyemyeon, 2024

Performance, installation, sound, 80 min, photo credit: Sinae Lee.



Dès son diplôme de 3^e année, avec la pièce *[ici]divague* (2021), il s'agissait déjà de créer une tension entre des territoires qui se rencontrent, se frôlent, entrent en contact, avec différents degrés de sismicité, de subtilité, et de violence contenue. Deux ans plus tard, avec *Gyemyeon* (2023), les corps assument complètement leur fonction d'écriture spatiale. *Gyemyeon* est un mot coréen qui signifie l'interface et la frontière, et qui exprime donc la notion de limite entre deux entités. À partir de là, six performeur-euses activent la notion bouddhiste de *samsāra*, celle de cycle infini dans lequel des êtres naissent et meurent perpétuellement. Les énergies circulent entre les corps et les identités se démultiplient. C'est pour Sehyoung Lee une recherche de ce qu'il appelle la « violence chaleureuse », la chaleur produite entre deux corps qui ne cessent de se percuter et de se séparer, de jouer de la distance et de la collision. Plus récemment, l'artiste a performé seul, avec *Fail me softly* (2024) jusqu'à l'épuisement, en mettant en jeu une question de genre qui le traverse personnellement : celle de la violence dominatrice et masculiniste exercée sur les corps. En détournant les codes du CrossFit, une pratique mêlant haltérophilie et gymnastique, il s'agit d'incarner cette fois, dans son propre corps, les zones d'intensité et l'extrême de la limite ■



Sehyoung Lee was born in 1993. He works in Paris. He graduated from École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

***Fantasy (Shadow)*, 2024**
Performance, 30 min, crédit photo : Sinae Lee, co-création: Yeongseo Jee.

***Fantasy (Shadow)*, 2024**
Performance, 30 min, photo credit: Sinae Lee, co-creation: Yeongseo Jee.

Collision intensity

A recent graduate of the École des Beaux-Arts in Paris (in the studio of Petrit Halilaj and Alvaro Urbano), Sehyoung Lee's performance practice is deeply political, both in terms of the content (confronting the territorial violence of our world) and form of his choreographic pieces that he writes and stages.

His artistic gesture is rooted in the texts and poems that he usually writes on his phone, epiphanies that respond to cerebral stimuli. From the outset, writing is a dance. Let's imagine: the author finds himself captive in the Paris metro, physically stuck, yet immersed in a certain atmosphere (is the train full, or on the contrary, completely empty?), still in place of constant, paradoxical movement, that favors exchanges and contact between anonymous bodies. These poems, like so many questions, are the foundations of his work: they attest the need to decode a certain kind of friction, and sometimes conflict, between East and West, between the artist's native South Korea and the city in which he now lives, Paris. Once these poems have been composed, they form the framework for a "schematization process", i.e. a system of sketches and notes that become the basis for a sculptural and performative spatialization. Everything here is a matter of language and translation: from one language to another (between Korean, French and English), from one space to another, and, let's not forget, from the cerebral to the physical, from the head to the heart.

As early as his third-year diploma, with the piece *[ici]divague* (2021), he was already creating tension between territories that meet, brush against each other, come into contact, with varying degrees of seismicity, subtlety and contained violence. Two years later, with *Gyemyeon* (2023), bodies fully assume their function as spatial writing. *Gyemyeon* is a Korean word meaning interface and border, expressing the notion of a boundary between two entities. From there, six performers activate the Buddhist notion of *saṃsāra*, an infinite cycle in which beings are perpetually born and die. Energies circulate between bodies and identities multiply. For Lee, he is searching for what he calls "warm violence", the heat produced between two bodies that are constantly bumping into each other and separating, playing with distance and collision. More recently, the artist has performed *Fail me softly* (2024) alone, to the point of exhaustion, bringing into play the gender issues that run through him personally: notably the effect of domineering, masculinist violence exerted on bodies. By hijacking the codes of CrossFit, a practice combining weightlifting and gymnastics, this time the intention is to embody, in his own body, zones of intensity, the edge of the extreme ■

Luna MAHOUX

Par / By Chris Cyrille

Luna Mahoux est née en 1996.
Elle travaille entre Paris et Bruxelles.
Elle est diplômée de La Cambre, Bruxelles.
Elle étudie actuellement au Fresnoy – studio national des arts contemporains, Tourcoing.

My and my Boo, 2022
 Bâche de construction, 220 x 120 cm, solo show LOGOBI JTM', Cherish, Genève.

My and my Boo, 2022
 Tarpaulin, 220 x 120 cm, solo show LOGOBI JTM', Cherish, Geneva.



Une nouvelle archiviste est nommée dans la ville. Elle récolte, amasse, capte toutes les images qui nous tombent dessus, celles qui apparaissent sur nos écrans depuis une vingtaine d'années : l'expression de l'athlète africaine-américaine Sha'Carri Richardson après une course, des images pixelisées du clip *Die Young* de Roddy Ricch, *Les Jaloux vont maigrir* du chanteur Mokobé ; des vidéos YouTube de collectifs qui dansent le *logobi* (danse et musique ivoirienne née à Abidjan dans les années 1980).

Quel rapport entre ces images si différentes ? Nous, déjà — par « nous », j'entends la communauté afro-diasporique française ou francophone, dont je fais aussi partie. Et puis la culture internet (celle des années 2000) qui raconte toute une histoire du régime post-internet et diasporique des images. Ces images sont avant tout les traces des circulations locale et globale des productions noires.

Luna, en regardant tes captures d'écrans, on a l'impression que tu cherches à *relever* ces traces : à les amasser, à les mettre droites, à leur rendre leur dignité. Si elles ont contribué à nous construire en tant que sujets afro-diasporiques, elles ont surtout participé à la construction de la culture internet — ainsi, leur rendre leur dignité, c'est aussi les remettre à leur juste place dans l'histoire de cette culture.

Parfois, tu sembles vouloir saisir un geste, une expression, une manière d'être — on pense alors à l'artiste africain-américain Arthur Jafa — qui, malgré les vertiges de l'Histoire, continuent de relier les diasporas malgré tout. Ton œuvre est une anthropologie d'un « nous ». Et ces images amassées, qui ont saisi nos joies, nos pleurs, nos douleurs, sont à leur tour ressaisies par ton geste. Elles nous racontent, comme des spectres que nous laissons derrière nous — parfois sans vigilance — sur la route des retours ■



**Luna Mahoux was born in 1996.
She works between Paris and Brussels.
She graduated from La Cambre, Brussels.
She is studying at Le Fresnoy – studio
national des arts contemporains,
Tourcoing.**

A new archivist is appointed to the city. She collects, amasses and captures all the images that inundate us, those that have appeared on our screens over the last twenty years: the facial expression of African-American athlete Sha'Carri Richardson after a race; pixelated images from Roddy Ricch's *Die Young* video clip, *Les Jaloux vont maigrir* [*Jealous People Are Going to Lose Weight*] by singer Mokobé; YouTube videos of *logobi* collectives dancing (Ivorian dance and music born in Abidjan in the 1980s).

What's the connection between these very different images? What is the connection between us — by "us", I mean the French or French-speaking Afro-diasporic community, of which I'm also a member — and the internet culture (that of the 2000s), which of course includes the post-Internet, diasporic regime of images? These images are above all traces of the local and global circulation of black production.

Luna, when we look at your screenshots, we get the impression that you're trying to *pick up* these traces: to collect them, to set them straight, to give them back their dignity. If they have contributed to our construction

***Nous sommes à la 34^e rue, et aujourd'hui un enfant est mort*, 2022**
Bâche de construction, 240 x 120 cm, vue de l'exposition collective
Dossier attaché à Treize Paris.

***We Are on 34th Street, and Today a Child Has Died*, 2022**
Tarpaulin, 240 x 120 cm, view of the group exhibition
Dossier attaché à Treize, Paris.

as Afro-diasporic subjects, they have above all participated in the construction of Internet culture — so restoring their dignity also means putting them back in their rightful place within the history of this culture.

At times, you seem to want to capture a gesture, an expression, a way of being — we're thinking here of the African-American artist Arthur Jafa — which, despite the dizziness of history, continues to link diasporas despite everything. Your work is an anthropology of "us". And these images, which have captured our joy, our tears and our pain, are in turn captured by your gesture. They tell us stories, like spectres that we leave behind — sometimes without intention — on the way back ■

Charlotte MALPHETTES

Par / By Licia Demuro

Charlotte Malphettes est née en 2001. Elle travaille en région parisienne. Elle est diplômée de la Haute école des arts du Rhin, Mulhouse. Elle étudie actuellement à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Pendant que les philosophes, poussé-e-s par une crise climatique grandissante, s'attellent à repenser notre conception du vivant, les artistes, de leur côté, questionnent la manière de le regarder et de le percevoir. C'est cette intention que poursuit Charlotte Malphettes en développant une pratique au croisement de la vidéo, de la céramique et de l'installation qui l'amène à décortiquer le regard porté sur l'altérité animale. Que nous racontent toutes ces images d'animaux, prises sur le vif, que ce soit par des touristes en vacances, des amateur-rices dans leur salon ou des scientifiques dans le huis clos de leurs laboratoires, et qui prolifèrent ensuite sur nos écrans ? De quelle humanité sont-elles le fruit — se demande l'artiste derrière le viseur de son caméscope.

De son enfance passée sur les rives du bassin d'Arcachon, Charlotte Malphettes garde intacte sa fascination pour les textures de chair animale lorsque certaines espèces échouent sur les plages, se retrouvent écrasées au bord des routes ou sont dépecées par sa grand-mère dans la maison familiale. Héritière des avancées technologiques des années 2000, elle explore, à travers l'image filmée, ce sentiment paradoxal, fait à la fois d'attraction et de répulsion. Loin de cultiver une esthétisation de son environnement, elle s'empare de la caméra comme d'un prolongement immédiat de son œil afin de retranscrire l'enregistrement brut de ses expériences menées au contact du vivant. Depuis 2021, elle se prend d'obsession pour le lièvre noir de mer, un mollusque aux membranes ondulantes présent dans les eaux du bassin d'Arcachon. Dans son œuvre vidéo *Wisdom of the Salt* (2021-2022), l'artiste part de ses rencontres avec cette créature marine pour investiguer, dans un style oscillant entre le documentaire et la science-fiction, sur ce que nos deux espèces ont en commun : d'incroyables terminaisons nerveuses — qui attirent depuis peu l'attention des chercheur-euses en neurosciences —, mais aussi le sel et l'eau dont nous sommes fait-es.

Wisdom of the Salt #2 (détail), 2022
Vidéo, 3 min, courtesy de l'artiste.

Wisdom of the Salt #2 (détail), 2022
Vidéo, 3 min, courtesy of the artist.



De cette exploration se dégage une dimension hallucinatoire que l'artiste aime emprunter aux films de Pipilotti Rist. Elle la cultive notamment par des plans rapprochés à l'enchaînement chaotique et des prolongements matériels de l'image filmée, réalisés en céramique, qui semblent sortir de l'écran. Ses retranscriptions du réel débordent ainsi systématiquement vers la fiction.

De même, son installation *After Darwin* donne à voir un règne animal sous surveillance, dans lequel les nombreuses espèces vivant dans les îles Galapagos sont filmées la nuit lorsque l'agitation humaine se tasse. Aux images capturées par les touristes succèdent, alors, les vues infrarouges d'hypothétiques caméras disséminées dans l'espace public, révélatrices d'un certain voyeurisme et d'une volonté de contrôle exacerbée.

« *Nous sommes devenu-es hors-sol* » se désolait le biologiste et océanographe François Sarano dans une récente interview sur France Inter. « *Pour retrouver [la vie sauvage, ndlr], il faut juste porter attention* », ajoutait-il. Mais pratiquer et approfondir notre *Umwelt*¹ pour reconnecter avec le vivant n'est pas une mince affaire dans un monde où le réel succombe de plus en plus au virtuel. Jeter un regard critique sur les images qui émanent de nos espaces perceptifs tout en les conditionnant, devient l'enjeu à partir duquel Charlotte Malphettes tente de repenser ses relations à la matière organique ■

¹ Terme allemand désignant l'environnement sensoriel propre à une espèce ou à un individu.

Charlotte Malphettes was born in 2001. She works in the Paris region. She graduated from Haute école des arts du Rhin, Mulhouse. She is studying at École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.



After Darwin (détail), 2024
Court métrage, 4 min, courtesy de l'artiste.

After Darwin (détail), 2024
Short film, 4 min, courtesy of the artist.

While philosophers, spurred on by a growing climate crisis, are busy rethinking our conception of living things, artists are questioning the way we look at and perceive them. Charlotte Malphettes pursues this intention through a practice at the crossroads of video, ceramics and installation, leading her to dissect the way we look at animal otherness. What do all these snapshots of animals, whether taken by tourists on vacation, amateurs in their living rooms or scientists in the confines of their laboratories, tell us as they proliferate across our screens? What kind of humanity is responsible for their production — asks the artist behind her camcorder's viewfinder.

From her childhood on the shores of the Arcachon Basin, Malphettes' fascination for the textures of animal flesh — washed up on beaches, crushed on roadsides or butchered by her grandmother in the family home — has stayed intact. Inheriting the technological advances of the 2000s, through filmed images, she explores this paradoxical feeling of both attraction and repulsion. Far from aestheticizing her environment, she uses the camera as an immediate extension of her eye, transcribing the raw record of her experiences of coming in contact with living things. Since 2021, she has been obsessed with the black sea hare, a sea slug with undulating membranes found in the waters of the Arcachon basin. In her video work *Wisdom of the Salt* (2021-2022), the artist uses her encounters with this marine creature as a starting point to investigate, in a style oscillating between documentary and science fiction, what our two species have in common: incredible nerve endings — recently



Wisdom of the Salt #1, 2022
Installation vidéo (céramique, écran),
dimensions variables, courtesy de l'artiste.

Wisdom of the Salt #1, 2022
Video installation (ceramic, screen),
dimensions variable, courtesy of the artist.

attracting the attention of neuroscience researchers — as well as the salt and water from which we are made.

This exploration gives rise to a hallucinatory dimension that the artist borrows from Pipilotti Rist's films. In particular, she cultivates it through chaotically sequenced close-ups and material extensions of the filmed image, made in ceramic, which seem to emerge from the screen. In this way, her retranscriptions of reality systematically spill over into fiction.

Similarly, her installation *After Darwin* shows the animal kingdom under surveillance, the many species living in the Galapagos Islands filmed at night, when human agitation subsides. These found images captured by tourists are followed by infrared views from hypothetical cameras scattered around

public spaces, revealing a certain voyeurism and a heightened desire for control.

In a recent interview on France Inter, biologist and oceanographer François Sarano lamented: "We've become above-ground." "To recover [wild life, editor's note], we just need to pay attention", he added. But practicing and deepening our *Umwelt*² to reconnect with the living is no small feat in a world where the real increasingly succumbs to the virtual. Taking a critical look at the images that both emanate from, and condition our spaces of perception, becomes Malphettes' challenge, attempting to rethink her relationship with organic matter ■

² German term for the sensory environment specific to a species or an individual.

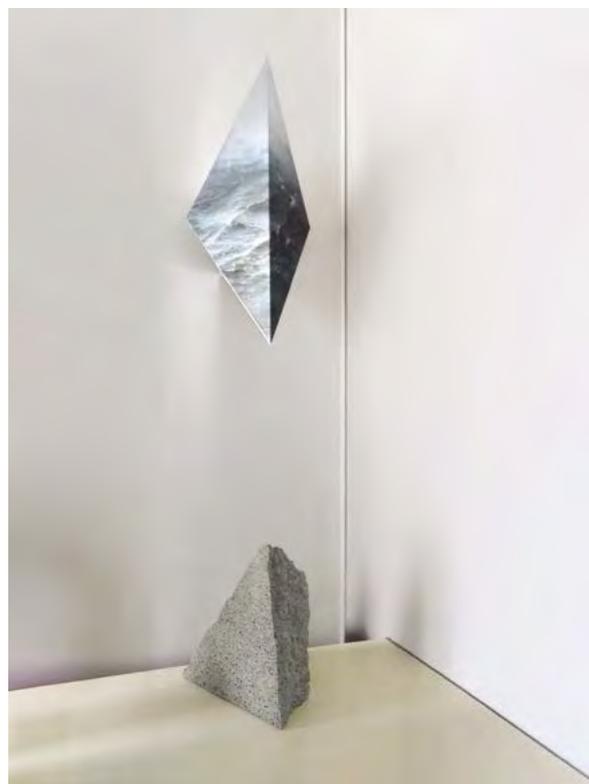
Sandra MATAMOROS

Par / By Anne-Charlotte Michaut

Sandra Matamoros est née en 1974. Elle travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

« Au sein de la modernité, nous sommes héritier-ères d'une tradition dans laquelle rêve et réalité ont progressivement été conçus comme deux sphères bien séparées, hiérarchisables en importance. Si les images nocturnes, apparentées au phantasia, étaient déjà considérées comme de pâles reflets du monde par Aristote, cette conception ne fera que se durcir au fil du temps, le travail de distinction entre réel diurne (l'original) et illusoire nocturne (la projection) devenant le point nodal et donateur de cette conception », écrit l'anthropologue française Nastassja Martin dans *À l'est des rêves* (2022), le livre que Sandra Matamoros était en train de lire au moment où nous nous sommes rencontrés. À rebours de cette vision dichotomique, et inspirée à la fois par la psychanalyse et le chamanisme, l'artiste cherche à réinvestir, voire à réactiver l'onirisme. *La Géographie des rêves*, un projet participatif encore en cours, en témoigne : des visiteur-ses lui racontent leurs rêves et échangent avec elle pendant une heure, avant de prendre place sur un lit, installés dans un espace d'exposition ou dans l'atelier, pour une séance photo. De ce moment découlent des photographies de rêveur-euses sur fond noir, qui semblent flotter dans un espace à la fois intérieur et intemporel. Si l'on ne peut jamais se défaire de l'intime, on peut toutefois le transcender. Pour l'artiste, le rêve est « un espace sans discrimination, où le mensonge n'existe pas », ainsi qu'un lieu où s'épanouit notre « cosmogonie personnelle ». Le travail de Sandra Matamoros est tout entier tourné vers une quête spirituelle et existentielle qu'elle souhaite détachée des contingences matérielles, des traumatismes et des différences culturelles. Mue par une insatiable curiosité pour les questions métaphysiques, elle s'intéresse autant à la philosophie antique, à l'astrophysique et à l'anthropologie qu'aux mythologies, aux rites spirituels et à la science-fiction.

La seconde orientation de son travail actuel est née d'une réflexion autour des quatre éléments, et se déploie notamment dans plusieurs projets autour du cube, solide qui représente l'élément terre chez Platon. Depuis 2019, elle développe des séries photographiques mettant en scène un cube de miroirs dans des paysages naturels. Nourrie par une pensée



Capsule temporelle, 2024

Photographie, sculpture, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

Time Capsule, 2024

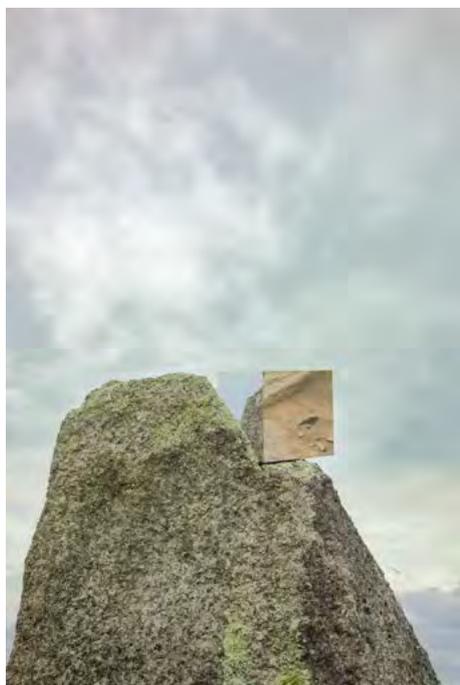
Photograph, sculpture, dimensions variable, courtesy of the artist.

écosophique, Sandra Matamoros aime à penser que cet objet – à la fois inerte et réflexif, qui diffracte notre perception du paysage, de l'espace et de nous-mêmes – porte en lui une conscience autre, qui nous serait inaccessible.

Si elle aime la « force émotionnelle » de la photographie, l'artiste pousse ce médium à ses limites et réalise des installations dans lesquelles il n'est plus qu'un élément parmi d'autres, voire disparaît complètement. En témoigne *Back Home*, une œuvre immersive présentée dans l'église Saint-Ambroise (Paris) pour la Nuit blanche 2023 : un cube de miroirs d'environ un mètre de côté était installé dans l'obscurité sur un banc de sel en forme de cercle. Une lumière jaillissait de ses arêtes tandis que résonnait une bande sonore méditative dans l'espace sacré.

Pour Sandra Matamoros, les théories scientifiques et les concepts philosophiques sont des points de départ pour déployer des œuvres poétiques, méditatives et spirituelles qui nous invitent à (re)penser notre rapport au monde, à la nature et au cosmos ■

Sandra Matamoros was born in 1974. She works in Paris. She graduated from École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.



Odysée 05, 2023

Photographie, 120 x 80 x 4 cm, courtesy de l'artiste.

Odyssey 05, 2023

Photograph, 120 x 80 x 4 cm, courtesy of the artist.

“Within modernity, we are heirs to a tradition in which dreams and reality have progressively been conceived as two separate spheres, hierarchised according to importance. If nocturnal images, akin to phantasia, were already considered pale reflections of the world by Aristotle, this conception would only harden over time, with the work of distinguishing between diurnal reality (the original) and nocturnal illusion (the projection) becoming both the node and source of this conception,” writes French anthropologist Nastassja Martin in *À l’est des rêves [East of Dreams]* (2022). This was the book Sandra Matamoros was reading at the time we met. Contrary to this dichotomous vision, and inspired by both psychoanalysis and shamanism, the artist seeks to reinvest and even reactivate onirism. *La Géographie des rêves [The Geography of Dreams]*, a participatory project still in progress, bears witness to this: visitors tell her about their dreams and talk with her for an hour, before taking their place on a bed, installed in an exhibition space or in the studio, for a photo session. The result is a series of photographs of dreamers against a black background, seemingly floating in a space that is both interior and timeless. We can never get rid of the intimate, but we can transcend it. For the artist, the dream is *“a space without discrimination, where lies do not exist,”* as well as a place where our *“personal cosmogony”* blossoms. Matamoros’ work is entirely focused on a spiritual and existential quest that she wishes to be detached from material contingencies, traumas and cultural differences. Driven by an insatiable curiosity for metaphysical questions, she is as interested in ancient philosophy, astrophysics and anthropology as she is in mythology, spiritual rites and science fiction.

The second orientation of her current work is born of a reflection on the four elements, unfolding across several projects around the cube, the solid object that represents the element earth for Plato. Since 2019, she has been working on different series of photographs that feature a mirror cube in natural landscapes. Nurtured by ecosophical thinking, Matamoros likes to think that this object – at once inert and reflexive, diffracting our perception of landscape, space and ourselves – carries within it another consciousness, inaccessible to us.

While she loves the “emotional power” of photography, the artist pushes this medium to its limits, creating installations in which it is only one element among others, sometimes disappearing altogether. A case in point is *Back Home*, an immersive work presented in the Saint-Ambroise Church (Paris) for the Nuit Blanche 2023: a one-metre mirror cube was installed on a salt bench in the shape of a circle. Displayed in the dark, with light streaming from its edges, a meditative soundtrack echoed through the sacred space.

For Matamoros, scientific theories and philosophical concepts are the starting points for poetic, meditative and spiritual works that invite us to (re)think our relationship with the world, nature and the cosmos ■

Julia MORLOT

Par / By Anne-Charlotte Michaut

Julia Morlot est née en 1985.
Elle travaille à Panges, en région
Bourgogne-Franche-Comté.
Elle est diplômée de l'École nationale
supérieure d'arts de Bourges.

Face à *Dentelle*, un grand bas-relief en plâtre, on perçoit d'abord des motifs fleuris répétitifs qui évoquent la finesse des ouvrages de dentelle. En y prêtant plus d'attention, on découvre que ces éléments ornementaux sont en réalité des agencements réguliers de plusieurs moulages de dents. D'apparence décorative, les œuvres de Julia Morlot se révèlent toujours ambiguës, voire déroutantes. On trouve dans *Dentelle* certaines constantes du travail de l'artiste : la monochromie blanche qui instaure une dimension spectrale à la lisière de l'irréel ; une porosité voire une hybridité entre l'humain et le vivant non humain ; ainsi qu'une dimension mémorielle, fil rouge de ses créations. Réalisée en 2012, *Dentelle* témoigne également de l'appétence de l'artiste pour l'artisanat et se situe à la jonction de deux phases de sa création : celle du textile à la céramique. Inspirée par des techniques traditionnelles et ancestrales transmises par les femmes de sa famille ou découvertes au gré de rencontres et de voyages, Julia Morlot a donc commencé par travailler le textile avant de découvrir la céramique. Motivée par les challenges techniques, elle ne cesse depuis d'explorer toutes les potentialités du médium, qui lui a ouvert un immense champ des possibles pour travailler la matière en volume.

Mêlant l'intime à l'organique, le décoratif au symbolique, le travail de Julia Morlot est toujours empreint d'une charge mémorielle, que ce soit par les matériaux, les formes, les motifs ou les titres. Les *Camées* (2018-2021) sont des médaillons de faïence en bas-relief associant des fragments de corps humains, certains immédiatement reconnaissables, d'autres plutôt de l'ordre de la suggestion, à une masse proliférante de filaments organiques. Un jeu d'apparition-disparition est à l'œuvre dans ces rencontres inattendues : tantôt les éléments fusionnent en une forme hybride, tantôt les filaments ondoyants semblent parasiter, voire englober les empreintes humaines. Sa série de céramiques *Fruits de mères* (2021-2024) va plus loin encore dans la représentation de la mutation : des formes organiques semblent être en mouvement, et même



Fruits de mère, 2024

Modelages en faïence, dimensions variables, crédit photo : Vincent Arbelet. © ADAGP, 2024.

Mother Fruits, 2024

Earthenware models, dimensions variable, photo credit: Vincent Arbelet. © ADAGP, 2024.

en pleine métamorphose. Ces œuvres rendent également compte des avancées techniques de l'artiste qui joue davantage avec la texture, les ombres et les reflets, brouillant ainsi les frontières entre sensualité et étrangeté.

Mue par une insatiable curiosité pour la matière, Julia Morlot va à la rencontre de géologues et de sédimentologues pour parfaire sa compréhension de l'argile — sa composition, sa provenance, son histoire ainsi que les enjeux de son utilisation. Passionnée par les savoir-faire artisanaux et la culture paysanne, c'est en tissant du lien avec des artisan-es, des scientifiques ou des agriculteur-rices qu'elle fait évoluer son travail. Installée en milieu rural et proche de paysan-es engagé-es, Julia Morlot conçoit sa pratique artistique en relation avec sa vie et ses préoccupations quotidiennes. À sa soif d'apprendre s'allie un véritable désir de transmission, qu'elle concrétise notamment dans des projets de co-création. Ainsi, en collaboration avec la compagnie de théâtre Mélampo, son œuvre *Regain*, faite d'épis de blé recouverts de barbotine et flottant dans l'espace, se mue en une installation performative et évolutive à laquelle les tout-petits peuvent participer ■



Regain, 2022
Blés et barbotine, dimensions variables, crédit photo : D. Allisy.
© ADAGP, 2024.

Regain, 2022
Wheat and slip, dimensions variable, photo credit: D. Allisy.
© ADAGP, 2024.

Julia Morlot was born in 1985.
She works in Panges, in the region of Bourgogne-Franche-Comté.
She graduated from École nationale supérieure d'arts of Bourges.

In front of *Dentelle [Lace]*, a large plaster bas-relief, one's first impression is of repetitive floral motifs evoking the finesse of lacework. Closer inspection reveals that these ornamental elements are actually regular arrangements of several cast teeth. Seemingly decorative, Julia Morlot's works are always ambiguous, even disconcerting. In *Dentelle [Lace]*, we recognise certain aspects of the artist's work: the white monochrome, establishing a spectral dimension that tips into the unreal; a porosity, or even hybridity, between human and non-human; and a memorial dimension, a common thread that runs through all her creations. Made in 2012, *Dentelle [Lace]* also demonstrates the artist's affinity for craft, occurring at the junction of two phases of her creation: textiles and ceramics. Inspired by both traditional and ancestral techniques, handed down by the women in her family or discovered through encounters and travel, Julia Morlot first worked with textiles before discovering ceramics. Motivated by the technical challenges involved, she has never ceased to explore the full potential of the medium, opening up an immense range of spatial possibilities for this material.

Blending the intimate with the organic, the decorative with the symbolic, Julia Morlot's work is always imbued with a memorial charge, whether through the materials, forms, motifs or titles she uses. *Les Camées [Cameos]* (2018-2021) are bas-relief earthenware medallions, combining fragments of the human body — some immediately recognizable, others more

ambiguous — with a proliferating mass of organic filaments. A game of appearance-disappearance is at work in these unexpected encounters: sometimes the elements merge into a hybrid form, sometimes the undulating filaments seem to parasite or even engulf the human presence. Her ceramic series *Fruits de mères [Mother Fruits]* (2021-2024) takes the representation of mutation even further: organic forms seem to be in motion, even undergoing metamorphosis. These works also reflect the artist's technical progress, as she plays with texture, shadows and reflections, blurring the boundaries between sensuality and strangeness.

Driven by an insatiable curiosity for the material, Julia Morlot meets with geologists and sedimentologists to perfect her understanding of clay — its composition, provenance, history and the issues surrounding its use. Passionate about craftsmanship and farming culture, she forges links with craftspeople, scientists and farmers through her work. Based in a rural environment and close to politically-minded farmers, Julia Morlot sees her artistic practice in relation to her daily life and concerns. Her thirst for learning is matched by a genuine desire to pass on her knowledge, which she puts into practice through projects of co-creation. Thus, in collaboration with the Mélémpo Theatre Company, her work *Regain*, made of wheat bushels covered in slip and floating in space, is transformed into a performative, evolving installation that toddlers can interact with ■

Lou MOTIN

Par / By Léa Bismuth

Lou Motin est né·e en 1996. Iel travaille à Romainville. Iel est diplômé·e de l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art, Paris.

Des tablettes sumériennes au rapport du GIEC

D'abord artisan·e d'art, Lou Motin a pratiqué la taille de pierre et la fonderie. Iel met désormais ce savoir-faire au service d'une pratique artistique. En regardant ses œuvres, on pense à des tablettes mésopotamiennes d'il y a 5 000 ans. Des pierres laissent deviner des inscriptions qui semblent cryptiques : une suite de chiffres — des 1 et des 0. Ce n'est autre qu'un code binaire, un système de numérotation universel et combinatoire utilisé dans le langage informatique afin de traduire les données numériquement. Opérant par déplacement, Lou Motin s'est ainsi donné pour mission de traduire en code binaire le rapport du GIEC (Groupe d'experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat) de l'année 2022, autrement dit un texte fondamental pour saisir les enjeux du réchauffement climatique dans lequel notre Terre est désormais prise. À ces fins, iel décide de graver — au moyen d'un poinçon et d'un marteau — des morceaux de pierre de récupération qui prennent alors la forme de bribes archéologiques, et dont la présentation se joue également des codes de monstration muséale des fragments épigraphiques et autres stèles gravées.

Pourquoi traduire ? Si, comme le rappelle Walter Benjamin, la traduction est bel et bien une « forme » (on ne le démentira pas dans ce contexte), ce dernier en vient à se demander : « *Une traduction vaut-elle pour les lecteur·rices qui ne comprennent pas l'original ?* »¹. Lou Motin lui emboîte ici le pas, car l'entreprise vise peut-être à signaler un défaut : qui a réellement lu en intégralité ce fameux rapport, et qui en a tiré suffisamment de leçons pour mettre en application un plan de sauvetage planétaire ? *Fragments du GIEC* deviendrait ainsi le fruit d'un geste paradoxal, la fabrication d'une archive impossible à lire pour les futures lecteur·rices, une sorte de Pierre de Rosette spéculative qui pourrait bien devenir la



Fragment du GIEC – S2-2.1, 2023
Gravure sur enduit et béton, 48 x 51 x 30 cm.
© ADAGP, 2024.

Fragment of the IPCC – S2-2.1, 2023
Etching on plaster and concrete, 48 x 51 x 30 cm.
© ADAGP, 2024.

seule trace du rapport en cas de panne généralisée des serveurs informatiques. De plus, l'opération de transcription, ou plutôt de translation, d'un langage dans un autre permet certes d'obtenir une simplification du texte source, mais multiplie également par huit sa longueur. Autrement dit, voilà que l'artiste se retrouve face à une tâche interminable. Au prix de milliers d'heures méditatives, peut-être un jour arrivera-t-on à la traduction de ce texte, menacé par sa date de péremption.

Jouant également sur le terrain d'une archéologie du futur, la série *Question de points de vue*, initiée en 2024, met en tension l'esthétique des parcs à fabriques et autres jardins anglo-chinois, en déployant des pupitres dans des environnements naturels, afin de signaler des vestiges par anticipation. Ces derniers ne désignent pas des ruines millénaires, mais bien des espèces naturelles qui n'existent pas encore et qui pourtant auront sans doute disparu dans un avenir proche. On parlera alors d'une fiction biologique au futur antérieur, ouverte sur l'incertitude et la mésinterprétation ■

¹ Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », in *Œuvres I, Folio Essais*, Éditions Gallimard, 2000, p. 244

Lou Motin was born in 1996.
They work in Romainville.
They graduated from *École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art*, Paris.

From Sumerian tablets to the IPCC report

Originally a craftsperson, Lou Motin practised stone-carving and foundry. They now apply this know-how to their artistic practice. Looking at their works, one thinks of Mesopotamian tablets from 5,000 years ago. Stones hint at cryptic inscriptions: a sequence of numbers — zeroes and ones. This is none other than binary code, a universal, combinatorial numbering system used in computer language to translate data numerically. Operating by displacement, Motin set themselves the task of translating the 2022 IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) report into binary code, a fundamental text for understanding the issues around global warming that weigh down upon our Earth. To this end, they decided to engrave — using a punch and a hammer — pieces of salvaged stone, which then take on the form of archaeological rubble, their presentation playing with the conventions of museological display for epigraphic fragments and other engraved steles.



Fragments du GIEC – INT (détail), 2024
Installation, brique, béton, enduit, terre,
dimensions variables. © ADAGP, 2024.

Fragments of the IPCC – INT (detail), 2024
Installation, brick, concrete, plaster, earth,
dimensions variable. © ADAGP, 2024.

Why translate? If, as Walter Benjamin reminds us, translation is indeed a “form” (we won’t deny it in this context), their works reply with another question: “*Is a translation worthwhile for readers who don’t understand the original?*”². Following Benjamin, Motin’s work is perhaps intended to point out a flaw: who has actually read this famous report in its entirety, and who has learned enough from it to implement a plan to save the planet? *Fragments of the IPCC* thus becomes the outcome of a paradoxical gesture, the creation of an illegible archive for future readers, a kind of speculative

Rosetta Stone that could well become the only trace of the report in the event of a widespread computer server breakdown. What’s more, the operation of transcribing, or rather translating, from one language into another, not only simplifies the source text, but also increases its length by a factor of eight. In other words, the artist is faced with a never-ending task. Only after thousands of costly, meditative hours, might this text one day be translated, threatened by its expiration date.

Also playing with the idea of an archaeology of the future, their series *A Question of Points of View*, initiated in 2024, contrasts the aesthetics of factory parks with Anglo-Chinese gardens, through setting up desks in natural environments, in order to anticipate future archeological finds. What they are referring to are not millennia-old ruins, but rather natural species that do not yet exist, undoubtedly disappearing in the near future. This is biological fiction in the future tense, open to uncertainty and misinterpretation ■

² Walter Benjamin, “The Translator’s Task”, in *Œuvres I, Folio Essais*, Éditions Gallimard, 2000, p. 244

Elijah NDOUMBE

Par / By Matthieu Lelièvre

Elijah Ndoumbe est né·e en 1994.
Iel travaille entre Marseille et Paris.
Iel est diplômé·e de l'université
de Stanford, en Californie.

Fortement marqué·e par l'enseignement d'Angela Davis, Jakeya Caruthers, Jamil Hellu, et bien d'autres, Elijah Ndoumbe a exprimé très tôt dans son travail, par la force du témoignage et de l'action, le caractère structurel des injustices. Iel a, dès lors, entendu l'expression artistique comme un instrument de visibilité des personnes confrontées aux discriminations de genre, de racisme, de misogynie et de transphobie.

Le film et la photographie sont les médias qui lui ont permis, dans un premier temps, de documenter et de restituer les parcours de vie de personnes en situation de précarité, connues dans le cadre de son engagement associatif, notamment au sein de The Sex Workers' Education and Advocacy Taskforce (SWEAT). Si dans le film intitulé *Prayers for Sweet Waters* (qui consacre en 2021 le véritable début de Ndoumbe en tant que réalisateur), l'image à la dynamique presque documentaire semble prévaloir, ce n'est pas pour autant que l'artiste livre une capture spontanée et intrusive des parcours et de la psychologie de ses modèles. Quand iel réalise des portraits de personnes en cours de transition (*Try a Little Tenderness*), rencontrées à Paris ou à San Francisco, iel aspire à offrir une plateforme de représentation respectueuse mais aussi sincère de ces échanges, afin de rendre visibles les corps queer dans leurs diversités et leurs fragilités, autant que dans leurs forces. Si Ndoumbe évoque ces espaces à partir desquels iel prend la parole, c'est qu'iel a conscience que les luttes n'affrontent jamais un seul problème à la fois, mais sont la plupart du temps le fruit d'oppressions combinées.

Plus récemment, l'artiste a commencé à explorer d'autres formes de narration pour restituer ces histoires (qui s'expriment tout aussi bien, mais avec une profondeur différente) à travers les archives, qu'il s'agisse de textes, de notes ou d'images, lui permettant cette fois-ci de revenir sur son propre cheminement. Avec le projet protéiforme et ouvert qu'il a intitulé *Flower Was My First Word* (*Fleur a été mon premier mot*), iel a choisi pour le Salon de Montrouge de révéler une nouvelle facette de son travail, plus intime et personnelle. En croisant la citation et l'écriture ont émergé des documents originaux qui représentent autant de



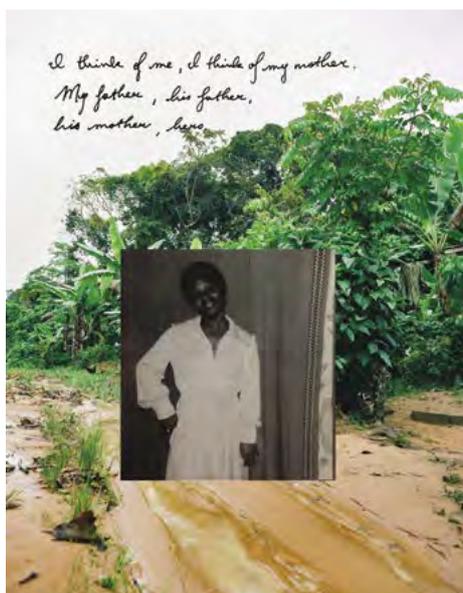
Sans titre, autoportrait chez le père de Freddy, Bonamoussadi 2023, Douala, Cameroon (Flower Was My First Word), 2024
Moyen format, encre sur bambou mat, 40 x 50 cm,
courtesy de l'artiste.

Untitled, Self-Portrait at Freddy's Father's Home, Bonamoussadi 2023, Douala, Cameroon (Flower Was My First Word), 2024
Medium format photograph, ink on matt bamboo, 40 x 50 cm,
courtesy of the artist.

traces laissées par celles et ceux qui l'ont précédé, dans sa famille ou dans son entourage, ainsi que des œuvres nouvelles. Cette coexistence de l'intime et du public, du passé et du présent permet de créer une distance salutaire pour prendre le temps de revenir sur son identité et peut-être même de partager son expérience. Iel crée et occupe ainsi des espaces de représentation qui ne répondent pas à des codes définis et normalisant, mais qui sont, selon ses mots, « dédiés à l'imagination de réseaux locaux de parenté, de foyer, d'identité de soi en communauté, et d'identité de soi en transit ».

Historien·ne du genre et artiste à la pratique forgée à la mesure de l'urgence ressentie à recueillir, préserver et transmettre ces extraits de vies courageuses et hors du commun, Elijah Ndoumbe nous livre, grâce à sa propre histoire, une œuvre unique dotée d'une force cathartique, particulièrement vibrante ■

Elijah Ndoumbe was born in 1994. They work in Marseille and Paris. They graduated from Stanford University in California.



I Think of My Mother, Flower Was My First Word, 2024. Collage numérique de photo d'archive familiale, photo argentique moyen-format, écriture, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

I Think of My Mother, Flower Was My First Word, 2024. Digital collage of a family archive, medium-format silver print, writing, dimensions variable, courtesy of the artist.



Sans titre, série « Prophesying Ghosts », 2022
Édition unique tirage argentique, 24 x 30 cm,
courtesy de l'artiste.

Untitled, Prophesying Ghosts' series, 2022
Single edition silver print, 24 x 30 cm,
courtesy of the artist.

Strongly influenced by the teachings of Angela Davis, Jakeya Caruthers, Jamil Hellu and many others, Elijah Ndoumbe has been expressing the structural nature of injustice from the beginning of their work, through the power of testimony and action. From the outset, they have understood artistic expression as a mean of bringing visibility to people facing gender discrimination, racism, misogyny and transphobia.

Film and photography were the first media that enabled them to document and share the lives of people in precarious situations who they have come to know through their involvement with organisations such as The Sex Workers' Education and Advocacy Taskforce (SWEAT). In the film *Prayers for Sweet Waters* (which, in 2021, marked Ndoumbe's real debut as a filmmaker), we are struck by the almost documentary-like dynamic of the footage, without this dimming the spontaneous and in-depth rendering of the film's subjects' life stories and psychology. When they create portraits of people in transition (*Try a Little Tenderness*), whom they have met in Paris or San Francisco, their aim is to offer a platform for representing these exchanges in a respectful yet sincere way, making queer bodies visible in all their diversity and fragility, as well as in all their strength. If Ndoumbe evokes the different positions from which they speak, it is because they are aware that struggles are never confronted with one single problem, but are more often the result of combined oppressions.

More recently, the artist has begun to explore other forms of narrative in order to tell these stories (which express themselves just as well, but with a different depth) through archives, be they texts, notes or images, this time looking back on their own journey. With the variable and open-ended project entitled *Flower Was My First Word*, they have chosen to reveal a new, more intimate and personal aspect of their work for the Salon de Montrouge. Combining quotes with writing, original documents have been created, representing the traces left by those who came before them, be this in their family or in their circle of friends, shown alongside new works. This coexistence of the private and the public, the past and the present, creates a healing distance that allows them to take the time to reflect on their identity, and to perhaps even share their experience. In this way, they create and occupy spaces of representation that do not respond to defined, normalizing codes, but are, in their words, '*dedicated to the imagination of local networks of kinship, home, self-identity in community, and self-identity in transit*'.

Ndoumbe is a historian of gender and an artist whose practice has been shaped by the urgency of collecting, preserving and sharing these extracts from courageous, extraordinary lives. Through their own story, they have created a unique body of work with a special vibrating, cathartic force ■

Lê Hoàng NGUYÊN

Par / By Chris Cyrille

Lê Hoàng Nguyễn est né·e en 1996.
 Il·elle travaille à Pantin.
 Il·elle est diplômé·e de l'École
 nationale supérieure des
 beaux-arts de Paris.

From One Essence to Another, I Came to Fetch You, 2021
 Installation, dimensions variables,
 crédit photo : Esteban Neveu Ponce.

From One Essence to Another, I Came to Fetch You, 2021
 Installation, dimensions variable,
 photo credit: Esteban Neveu Ponce.



Lê Hoàng, tu as longtemps interrogé la signification de ces objets représentant Bouddha, et que certains achètent pour des raisons décoratives — je pense à ton installation *From One Essence to Another, I Came to Fetch You* (2021). Tu t'es souvent méfié·e de ce folklorisme qui enferme des corps complexes dans un ensemble de traits stéréotypés, et de ces regards qui t'encapsulent dans une différence absorbable. Tu t'es aussi méfié·e de celles et ceux qui te parlent d'authenticité. Tout ce cannibalisme culturel masque une violence très réelle : celle des rapports Nord-Sud.

Alors, tu descends cette pente infinie, faite de trous et de cahots, qu'on appelle la mémoire, pour chercher à te ressaisir contre toute forme de dépossession. Premiers gestes : tu interrogues la famille, confrontes l'origine qui fut, dès le départ, coupée. L'origine est

une violence qui a voulu taire son nom. *Agent Orange*, *Agar Wood*. Ces mots frappent dans une mémoire qui résiste comme un touffeur, un taillis ; il y a, là, une part d'indicible. La violence suspend toute énonciation.

Mais, au bout d'un moment, la mémoire arrive à s'exprimer, elle trouve les sentes pour se raconter. Au bout d'un moment, la colère succède à la mélancolie, et des corps parviennent à retrouver une dignité en se réinventant comme dans ta série photographique *Present Forms / Absent Souls* (2023). Alors, tu n'as pas peur d'inventer des généalogies qui te réinsèrent dans un passé prophétique.

Te voilà qui renais, cuir noir à l'image de ton œuvre monochrome *They Do Cry* (2021), ton nom ayant retrouvé ses signes dérobés ■



***Present Forms / Absent Souls, Haunting the Monster*, 2023**
Photographie, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

***Present Forms / Absent Souls, Haunting the Monster*, 2023**
Photograph, dimensions variable, courtesy of the artist.

Lê Hoàng Nguyễn was born in 1996. They work in Pantin. They graduated from École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Lê Hoàng, you've long questioned the significance of those objects that represent Buddha, bought by some for decorative reasons — I'm thinking about your installation *From One Essence to Another, I Came to Fetch You* (2021). You've often mistrusted the folklorism that encapsulates complex bodies in a set of stereotyped features, and the gaze that encapsulates you in absorbable difference. You've also distrusted those who talk to you about authenticity. All this cultural cannibalism masks a very real violence: North-South relations.

So, you slide down this infinite slope, made of holes and bumps, called memory, trying to get a hold of yourself, free from all forms of dispossession. You begin by questioning your family, confronting the origin that was cut off from the start. Origins are violence that wanted to keep its name silent. *Agent Orange, Agar Wood*. These words strike at a memory that resists in the thickets, in the undergrowth; there's something unspeakable here. Violence suspends all enunciation.

But, after a while, the memory manages to express itself, it finds a way to tell its story. After a while, anger takes over from melancholy, and bodies manage to regain their dignity by reinventing themselves, as in your photographic series *Present Forms / Absent Souls* (2023). So you're not afraid to invent genealogies, reintegrating yourself into a prophetic past.

Here you are, reborn, black leather to match your monochrome work *They Do Cry* (2021), your name having rediscovered its stolen signs ■

Ludovic NINO

Par / By Chris Cyrille

Ludovic Nino est né en 1990.
Il travaille à Paris. Il est diplômé
de l'École nationale supérieure
des beaux-arts de Paris.



Tout commence par la marche, mais pas n'importe laquelle. Ludovic, tu traverses des paysages ici et là, soupèses chaque plante ici et là. Tu cherches à te perdre pour *tomber* sur un motif que tu relèveras grâce à ton procédé pictural que tu aimes le plus simple possible : quelques pigments qu'un professeur de fresques t'a donnés, un jour, et une encre de Chine qu'un autre t'a offerte lors de ton séjour au Japon.

Tu marches sans savoir où tu vas, mais tu vas, tu erres même, sans te perdre. Car l'errance est *motivée*, c'est-à-dire qu'elle sait qu'au bout elle s'enracinera, mais différemment (appelons ça un *éracinement*).

Tu n'es donc ni un flâneur, ni même un promeneur. Ces manières, très modernes, de marcher ne conviennent plus au maelström qu'est notre monde. L'Occident n'est plus le centre, et sa manière de mettre un pied devant l'autre ne convient plus.

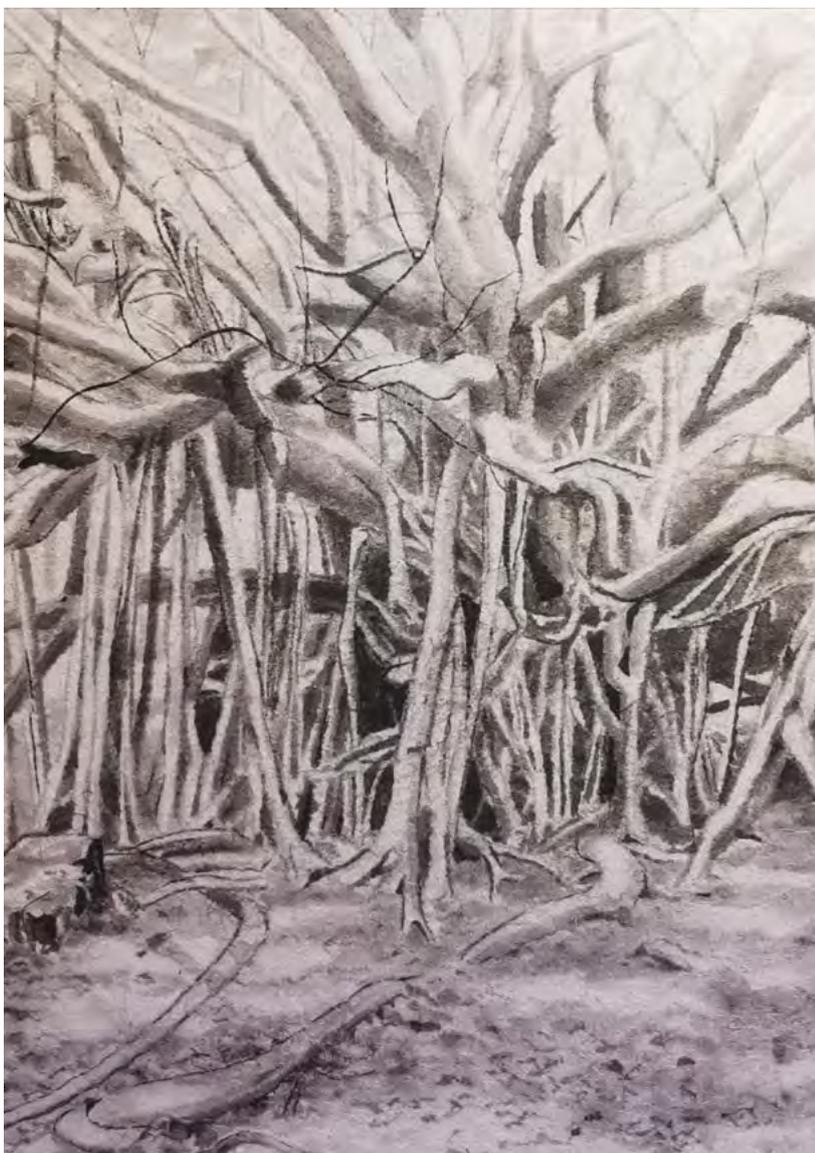
Ficus citrifolia, 2021

Encre sur papier, 19 x 12 cm, courtesy de l'artiste.

Ficus Citrifolia, 2021

Ink on paper, 19 x 12 cm, courtesy of the artist.

Si depuis quelques années, tu erres ou titubes jusqu'à Taïwan pour composer un jardin créole fait de toutes les plantes, de tous les vivants et de tous les morts, si tu erres ou trébuches jusqu'à l'Ouest (la Martinique) pour retrouver l'Est, comme dans la toile *Instant chimérique* (2020), c'est pour saisir (en bon *amarreur*) notre tumulte terrestre qui mêle et entremêle tout, partout, tout le temps, sans qu'on puisse préjuger d'un centre. En regardant ta peinture, on comprend qu'il n'existe pas un seul lieu au monde qui n'entretienne, d'une manière ou d'une autre, une relation, fût-elle infime, avec tous les autres lieux du monde — il n'y a plus de paysage élu, plus de terre promise ■



01:00 âme captive / scène, 2024
Encre sur papier, 41 x 60 cm,
courtesy de l'artiste.

01:00 Captive Soul / Scene, 2024
Ink on paper, 41 x 60 cm,
courtesy of the artist.

Ludovic Nino was born in 1990.
He works in Paris.
He graduated from École
nationale supérieure des
beaux-arts, Paris.

It all starts with a walk, but not just any walk. Ludovic, you cross landscapes here and there, examining every plant, here and there. You try to lose yourself, only to come across a motif that you'll record thanks to your pictorial precedent, which you like to keep as simple as possible: a few pigments given one day to you by a fresco teacher, and some Indian ink given to you by another during your stay in Japan.

You walk without knowing where you're going, but you go, you even wander, without getting lost. Because the wandering is *motivated*, which means it knows that in the end it will take root, but in a different way (let's call it *grounding*).

So you're not a stroller, not even a walker. These very modern ways of walking no longer suit the maelstrom that is our world. The West is no longer the center, and its way of putting one foot in front of the other is no longer appropriate.

If, over the past few years, you've wandered or stumbled to Taiwan to compose a Creole garden made up of every plant, living and dead, if you've wandered or stumbled to the West (Martinique) to find the East, like in the painting *Instant chimérique [Chimerical Moment]* (2020), it was to capture (as though you were the anchor) our earthly tumult that mixes and intertwines everything, everywhere, all the time, without us being able to predetermine a centre. Looking at your painting, we realize that there's not a single place in the world that doesn't maintain, in one way or another, a relationship, however minute, with all the other places in the world — there's no longer a chosen landscape, no longer a promised land ■

duo ORAN

Par / By Licia Demuro

Morgane Clerc est née en 1994, Flo-re Clerc est née en 1993. Iels travaillent à Lille. Iels sont diplômé-es du master Design d'espace et alternatives urbaines, Vitry-sur-Seine.

Si le collectif Claire Fontaine transforme la devise « Étranger partout » en signalétique lumineuse, le duo ORAN, lui, la met directement en acte dans l'espace public et intime. En allant « là où il ne comprend pas », il jette un regard neuf sur les normes et leurs constructions sociétales, tout en repensant leur portée politique. C'est à cet endroit, où nos zones de confort sont réduites à néant, que le duo vient travailler le partage humain comme un matériau à part entière. Pour cela, chacune de ses œuvres se déploie dans une totalité situationnelle : à partir des ressources endogènes, se dessine une action collective qui se traduit par des échanges, des créations culinaires ou la production d'objets pouvant contribuer au bien commun.

Dans une démarche proche de l'anthropologie, le duo explore de nouveaux territoires en portant son attention sur tout ce qui relève du langage : des appellations, des expressions, des croyances, des jeux de mots et autres formes de récits puisés dans le contexte d'intervention. Questionnés dans leur sens littéral ou symbolique, ces éléments deviennent le déclencheur d'initiatives joyeuses à réaliser à plusieurs. Mais pour ça, il faut des allié-e-s.

Inscrit dans une démarche d'art socialement engagé, telle que celle définie par Pablo Helguera dans son ouvrage *Education for Socially Engaged Art* (2011), ORAN embarque des communautés dans l'expérience de sa propre création. C'est ainsi que le duo propose, par exemple, à des collégien-nes, dont les préoccupations tournent souvent autour de la réussite économique, de « faire du beurre » auprès d'agriculteur-rices du Nord, ou alors qu'il convainc des résident-e-s d'Uzès, en Occitanie, de faire des frites à l'huile d'olive endémique.

La Nappe rose, 2022

Performance collective, 60 min, courtesy des artistes.

The Pink Tablecloth, 2022

Group performance, 60 min, courtesy of the artists.



Dans chacune de ces propositions, la notion de valeur est défilée pour être appréhendée par le prisme social des relations et du « faire ensemble ». Pour s'aider, le duo s'empare également, sur un ton décalé et farceur, des outils et des formats de la sociologie, tels que l'enquête, le bureau d'étude ou le formulaire. Entre 2020 et 2022, il lance l'*Observatoire des excès et des pénuries*, un cycle de recherche et de création comportant l'activation de cinq protocoles artistiques correspondant à des missions à accomplir au sein de territoires spécifiques. Dans ce cadre, il imagine « L'Équipe de valorisation des torchons et des paillassons » qui, dotée de questionnaires et de combinaisons de travail, est partie toquer aux portes des habitant-es des trois barres d'immeubles du quartier du Grand Parc à Landrecies, dans le Nord, afin de recenser les goûts en matière de torchons et de tapis. À partir des données recueillies lors de l'inspection, le duo a conçu une série de six paillassons pour l'espace commun des halls d'entrée sur lesquels viennent se croiser les motifs domestiques et les histoires personnelles des voisin-es. Conçus comme des cadeaux ou des souvenirs, les objets travaillés collectivement lors de leurs actions viennent révéler « le potentiel de fictionnalité présent en chaque lieu ». Systématiquement réinjectés dans l'espace commun, ces objets incarnent aussi une trace narrative et poétique pouvant susciter de nouvelles aspirations émancipatrices ■

ORAN duo. Morgane Clerc was born in 1994, Flo·re Clerc was born in 1993. They work in Lille. They have master's degrees from Spatial Design and Urban Alternatives, Vitry-sur-Seine.



***Un'altra repubblica*, 2023**
 Protocole, série de pierres gravées,
 dimensions variables, courtesy des artistes.

***Another Republic*, 2023**
 Protocol, series of engraved stones,
 dimensions variable, courtesy of the artists.



***Les Déclassé-es*, 2024**
 Céramique, dimensions variables,
 courtesy des artistes.

***The Declassified*, 2024**
 Ceramic, dimensions variable,
 courtesy of the artists.

While the collective Claire Fontaine transforms the motto "Foreigners everywhere" into illuminated signage, the ORAN duo puts it directly into action in both public and intimate spaces. Attracted to that which "*they don't understand*," they take a fresh look at norms and their societal constructs, while rethinking their political significance. It's in these places, where our comfort zones are reduced to nothing, that the duo works on the human act of sharing as a material in its own right. To this end, each of their works, based on endogenous resources, unfolds within a situational totality that takes the form of a collective action: exchanges, culinary creations or the production of objects that can contribute to the common good.

In an approach akin to anthropology, the duo explores new territories by focusing on everything to do with language: names, expressions, beliefs, puns and other forms of storytelling drawn from the context of intervention. Questioned in both their literal or symbolic sense, these elements become the trigger for joyful initiatives to be carried out by several people. But for that, you need allies.

Working within the lineage of socially engaged art, as defined by Pablo Helguera in his book *Education for Socially Engaged Art* (2011), ORAN involves communities in the experience of its own creation. For example, the duo invited high-school students, whose preoccupations often revolve around economic success, to "make butter" [French expression to say "make money"] with farmers in the north of France, or persuaded residents of Uzès, in Occitanie, to make fries with local olive oil.

In each of these proposals, the notion of value is unraveled, apprehended through the social prism of relationships and "working together". To help them do so, the duo also uses the research tools and methodology of sociology, such as surveys, research studies and forms, with an offbeat, farcical tone. Between 2020 and 2022, they launched the *Observatoire des excès et des pénuries* [*The Observatory of Excesses and Shortages*], a cycle of research and creation involving the activation of five artistic protocols corresponding to missions to be accomplished within specific territories. As part of this project, they created the "Tea Towel and Doormat Recovery Team" a team equipped with questionnaires and uniforms, who knocked on the doors of residents living in three blocks of flats in the Grand Parc district of Landrecies, in a northern region of France, to find out their tastes in tea towels and doormats. Based on the data gathered during the inspection, the duo designed a series of six doormats for the communal space of the entrance halls, on which domestic motifs and the personal stories of neighbors intersect. Conceived as gifts or souvenirs, these collectively conceived objects reveal "*the potential for fictionality to be present everywhere*". Systematically reinserted into common space, the duo's objects embody both a narrative and poetic trace that are capable of sparking new emancipatory aspirations ■

Pauline PASTRY

Par / By Licia Demuro

Pauline Pastry est née en 1992. Elle travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Les Ateliers du diable, 2024
Vidéo HD. © ADAGP, 2024.

Devil's Workshops, 2024
HD video. © ADAGP, 2024.

Dès l'enfance, Pauline Pastry se nourrit des récits de lutte et de mobilisation qui ont forgé son identité familiale. Le constat d'un monde ouvrier en proie à une érosion sociale et politique, l'amène à s'intéresser aux réalités contemporaines du travail en usine, partant à leur découverte directement sur le terrain. C'est précisément dans les collaborations nouées avec les salarié-es du secteur industriel et dans ses recherches sur l'histoire prolétarienne qu'elle vient puiser les sujets, les techniques et les motifs formels qui traversent ses installations et ses vidéos. Il en résulte une œuvre engagée qui vise à réenchanter l'univers solidaire et émancipateur produit par la culture ouvrière tout en la remettant à l'ordre du jour.



Son dernier projet, *Les Ateliers du diable*, revisite certaines sources héritées des prémices de l'éducation populaire dans le milieu ouvrier français. On y découvre un univers nocturne, car la révolution intellectuelle se préparait après les dures journées de labeur, lors de longues « *nuits d'étude et d'ivresse* ». Sous le ciel étoilé, l'astronomie s'affirme comme la matière phare de ces cours du soir. D'autant plus que, pour la première fois, des leçons d'astronomie sont publiquement dispensées par Auguste Comte à la mairie du 3^e arrondissement de Paris à partir de 1830, nourrissant ainsi la soif de connaissances des classes plus populaires. Guidée par ces découvertes, l'artiste imagine un autel votif à la gloire de ces infatigables. Elle élabore ainsi un ensemble sculptural à l'esthétique occulte, entièrement composé en aluminium de récupération, coulé dans la fonderie artisanale fabriquée avec son père. L'ensemble reproduit une structure de cabane d'observation – ancêtre de l'observatoire astronomique –, ornée de bas-reliefs d'où se détachent des figures d'outils et de corps au travail, surmontés d'une iconographie cosmique.

De ces recherches, naît l'envie de superposer les époques : que reste-t-il des rêves d'antan et des énergies collectives insufflées par l'asservissement des corps ? Dans le cadre d'un projet performatif et vidéo, l'artiste propose alors à des employés de Bernard Controls – usine de servomoteurs électriques – de se réapproprier les archives du journal *L'Atelier*, fondé par les travailleur-euses en 1840. Les participant-es au projet sont les mêmes que celles et ceux ayant contribué à un précédent film, intitulé *6DDL*, conçu pendant une résidence artistique au sein de ce même établissement. L'œuvre retranscrit, à travers l'œil inquisiteur des caméras de surveillance placées sur le parking, les gestes de travail qu'enchaînent quotidiennement les salarié-es, révélant une chorégraphie saccadée et austère. En évacuant tout productivisme, Pauline Pastry replace le corps et son énergie physique au centre de lui-même, le réaffirmant ainsi en levier incontournable de désaliénation.

Force est d'admettre que le renouvellement générationnel au sein des usines, combiné aux changements sociétaux et à la pression de l'économie néolibérale, ont conduit à la disparition de la culture ouvrière pour laisser place à un populisme grandissant. Lui rendre hommage revient à inverser cette tendance en incarnant sa présence dans les mémoires et à élever ainsi la transmission de son héritage en outil de résistance ■

Pauline Pastry was born in 1992. She works in Paris. She graduated from École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Since childhood, Pauline Pastry is nourished by the stories of struggle and mobilization that forged her family identity. Her observation of a working-class world in the grip of social and political erosion led her to take an interest in the contemporary realities of factory work, setting out to investigate directly in the field. In this way, she draws the subjects, techniques and formal motifs that run through her installations and videos from her collaborations with industrial workers and her research into the history of the proletariat. The result is a political body of work that aims to re-enchant the imaginary of solidarity and emancipation produced by working-class culture, while also putting it back on the agenda.



Les Ateliers du diable (détail), 2024
Bas reliefs en aluminium, 120 x 80 x 80 cm.
Fondation des artistes, DRAC.
© ADAGP, 2024.

Devil's Workshops (detail), 2024
Aluminum reliefs, 120 x 80 x 80 cm.
Fondation des artistes, DRAC.
© ADAGP, 2024.

Her latest project, *Les Ateliers du diable* [*The Devil's Workshops*], revisits certain sources inherited from the early days of popular education in the French working-class milieu. We discover a nocturnal universe, as the intellectual revolution was prepared only after the hard working day was done, during long “nights of study and intoxication”. Under the starry sky, astronomy was the star subject of these evening classes. All the more so since, for the first time, astronomy lessons were publicly given by Auguste Comte in the town hall of the 3rd arrondissement in Paris from 1830 onwards, feeding the working-class’ thirst for knowledge. Guided by these discoveries, the artist imagined a votive altar to the glory of these tireless men. She created a sculptural ensemble with an occult aesthetic, made entirely of recycled aluminum, cast in the foundry she had built with her father. The sculpture reproduces the structure of an observation hut — the ancestor of the astronomical observatory — adorned with bas-reliefs featuring figures of tools and bodies at work, overlaid with cosmic iconography.

This research gave rise to the desire to superimpose eras: What remains of the dreams of yesteryear and the collective energies inspired by the enslavement of bodies? As part of a performance and video project, the artist invited employees of Bernard Controls — an electric servomotor factory — to reappropriate the archives of the newspaper *L’Atelier*, founded by the workers in 1840. The participants in the project are the same as those who contributed to a previous film, entitled *6DDL*, conceived during an artistic residency at the same establishment. Through the inquisitive eyes of the surveillance cameras installed in the building’s parking lot, the repetitive gestures performed by the employees on a daily basis are transcribed, revealing a jerky, austere choreography. By evacuating all productivism, Pastry puts the body and its physical energy back at the centre of her work, reaffirming it as an essential lever towards disalienation.

The generational turnover in factories, combined with societal changes and the pressure of neoliberal economics, have undeniably led to the disappearance of working-class culture, giving way to a growing populism. Paying it tribute, Pastry’s work reverses this trend by embodying its presence in our memories, elevating the transmission of its heritage into a tool of resistance ■

Josefina PAZ

Par / By Matthieu Lelièvre

**Josefina Paz est née en 1991.
Elle travaille à Montreuil.
Elle est doctorante en arts
plastiques, esthétique et sciences
de l'art à l'université Paris 1
Panthéon-Sorbonne.**

La frontière est la manifestation éminemment concrète d'angoisses collectives relevant du nationalisme, de la propriété, de différences politiques, religieuses, linguistiques, administratives et de tant d'autres enjeux générateurs de violences. Ceci pourrait n'être qu'une évidence pour Josefina Paz, si elle n'avait pas elle-même fait l'expérience du déplacement, notamment en quittant son pays natal, le Salvador, pour venir vivre en Europe. Une raison parmi d'autres qui l'ont déterminée à y consacrer une part importante de ses recherches plastiques et théoriques. À travers ses différents projets, Josefina Paz s'est intéressée à l'abstraction de la frontière dessinée, tracé cartographique établi à force de conflits et de conquêtes. Ces lignes qui, mises bout à bout, semblent construire des méandres où s'exprime une forme d'absurde et d'arbitraire. La conscience de la gravité de ces enjeux développée par l'artiste, l'a cependant amenée à s'interroger sur son propre positionnement quant à la façon dont l'art peut, avec distance et respect, prétendre à témoigner, commenter et analyser, ce que ce phénomène représente aujourd'hui, pour la société en général, mais surtout pour celles et ceux qui sont amenés à en faire l'expérience, parfois au risque de leurs vies.

En partant de l'idée que la frontière existe parce que des corps la traversent, au-delà des cartographies implacablement froides et désincarnées, Josefina Paz s'est attachée à en concevoir d'autres formes d'évocations.

La démarche qu'elle a ainsi développée œuvre à renouveler l'approche de ce sujet en essayant d'en traduire d'autres matérialisations plus symboliques, phénoménologiques, voire psychologiques, à travers la mise en place d'un projet au long cours. Intitulé *Entendre la frontière*, celui-ci représente une tentative d'exprimer ce phénomène autrement que par la trace,



Mundi (Fall to Gravity), 2023

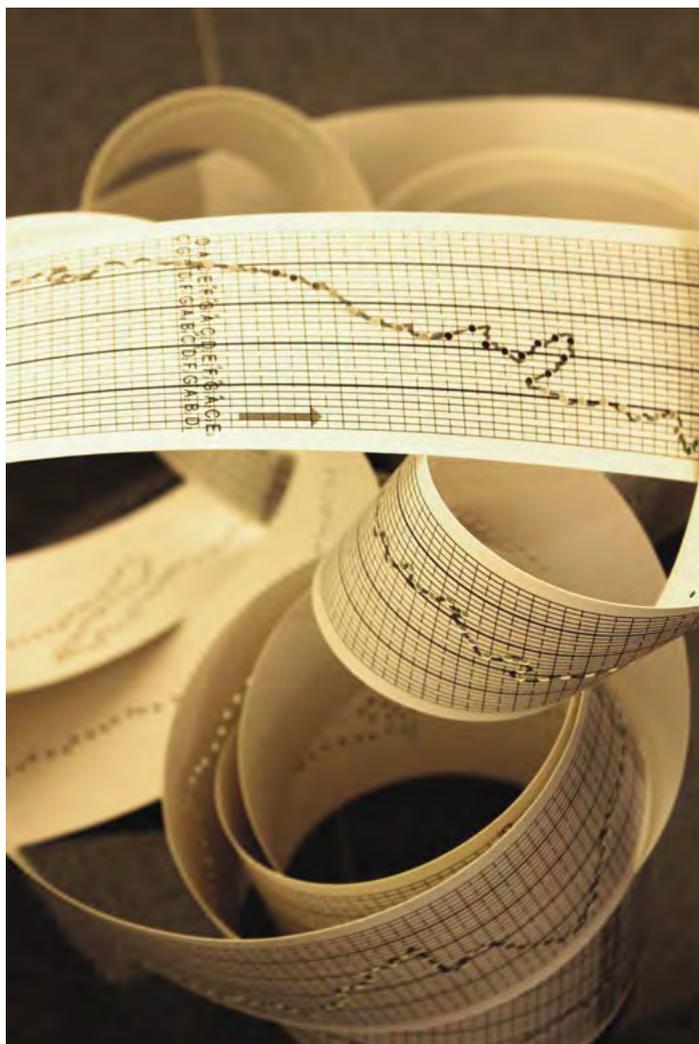
Installation textile, tissu rétro réfléchissant découpé, 90 x 150 cm, courtesy de l'artiste.

Mundi (Fall to Gravity), 2023

Textile installation, cut-out on retro-reflective fabric, 90 x 150 cm, courtesy of the artist.

la mémoire, l'architecture ou l'administration. Après cinq années de recherches, elle a conçu une installation qui permet de produire, grâce à un ensemble de boîtes à musique, des formes de vibrations sonores aux tonalités arbitraires, dans lesquelles les possibilités harmoniques sont livrées au hasard. Actionnées par la main des visiteur-euses, ces boîtes à musique suivent le tracé de frontières reconstituées sur un ruban perforé, qui, produisant une sonorité a priori aléatoire, invite à expérimenter le temps par le biais du mouvement. C'est ainsi que Josefina Paz introduit la notion de « tempologie » qui l'occupe aujourd'hui, en s'intéressant à cette dimension temporelle de la frontière qu'elle explore par la performance. Cette expérience phénoménologique – et les manifestations qui en découlent –, elle tente également de l'analyser à travers le son.

La frontière est matérialisée par les corps qui la traversent, avons-nous dit, mais aussi par les corps qui ne la traversent pas, pour des raisons politiques ou historiques, générant de nombreuses inégalités parmi les humains. La musicalité de la frontière orchestrée par Josefina Paz nous invite ici à en faire l'expérience de façon, certes, performée, mais aussi collective ■



Entendre la frontière (détail), 2019-2024
Installation interactive, 250 mètres de rouleau à notation musicale, 5 boîtes à musique, bois, dimensions variables, crédit photo : Ingrid Legleye, courtesy de l'artiste.

Listening to Borders (detail), 2019-2024
Interactive installation, 250 meters of music notation roll, 5 music boxes, wood, dimensions variable, photo credit: Ingrid Legleye, courtesy of the artist.

Josefina Paz was born in 1991. She works in Montreuil. She is a current PhD student in Visual Art, Aesthetics and Art Sciences at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

The border is the eminently concrete manifestation of collective anxieties about nationalism, property, political, religious, linguistic and administrative differences, and so many other issues generators of violence. This would be an evidence for Josefina Paz, had she not herself experienced displacement, notably by leaving her native El Salvador to come and live in Europe. One reason between others which determined her to devote it so much of her plastic and theoretical researches. Through her various projects, Josefina Paz has taken an interest in the abstraction of the drawn border, a cartographic line established through conflict and conquest. These lines, placed end to end, seem to construct meanders expressing a form of absurdity and arbitrariness. The artist's awareness of the seriousness of these issues led her to question her own position on how art can, with distance and respect, claim to bear witness to, comment on and analyze what this phenomenon represents today, for society in general, but especially for those who experience it, sometimes at the risk of their lives.

Based on the idea that borders exist because bodies cross them, Josefina Paz went beyond the implacably cold and disembodied cartography of borders to devise other ways of evoking them.

The method she has developed aims to renew the approach to this subject, by attempting to translate it into other, more symbolic, phenomenological or even psychological materializations, through the implementation of a long-term project. Entitled *Entendre la frontière [Listening to Borders]*, it represents an attempt to express this phenomenon in ways other than through traces, memory, architecture or administration. After five years of research, she has designed an installation that uses a set of music boxes to produce forms of sound vibration with arbitrary tonalities, in which harmonic possibilities are left to chance. Operated by the visitor's hand, these music boxes follow the line of borders reconstituted on a perforated ribbon, which, producing seemingly random sound, invites us to experience time through movement. This is how Josefina Paz introduces the notion of "tempology" that occupies her today, by focusing on the temporal dimension of the border that she explores through performance. She also attempts to analyze this phenomenological experience — and the manifestations that arise from it — through sound.

The border is materialized by the bodies that cross it, as was said, but also by the bodies that don't cross it, for political or historical reasons, generating numerous inequalities among human beings. The musicality of the border orchestrated by Josefina Paz invites us to experience it in a way that is performed, but also collective ■

Noémie PILO

Par / By Licia Demuro

Noémie Pilo est née en 1997.
Elle travaille à Aubervilliers.
Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Comme un-e poète-sse qui soupèse la justesse et la puissance de chaque mot avant de les laisser se poser sur le papier, Noémie Pilo déploie un geste sobre, précis et minimal dans le calcul intuitif de ses compositions. Délicatement, elle déchiffre le lyrisme des formes et des textures qui ponctuent son environnement immédiat, pour le recomposer au gré des sensations et en révéler le langage graphique. Le *modus operandi* consiste à agencer un minimum d'objets et de matières à la simplicité désarmante de façon à ce que puisse surgir une métaphore visuelle. Fruits, insectes, fluides, pierres, vieux cahiers, éponges, journaux et plaques de verre se retrouvent associés à la manière d'un rébus afin d'incarner des concepts sensibles. La combinaison fragile et éphémère qui en résulte semble alors renfermer de mystérieuses vérités fondamentales.

C'est à l'occasion d'un semestre d'étude réalisé au Japon en 2019 que l'artiste jette les bases de cet univers esthétique empreint de philosophie orientale et d'arts traditionnels japonais, au sein duquel le haïku vient assumer une place particulière. Cet « *art de la juxtaposition d'images non-logiques, guidée par l'émotion, n'exclut pas la réminiscence de souvenirs ou l'expression de la durée* », selon la définition du poète Seegan Mabeoone, et s'implante progressivement dans ses œuvres jusqu'à en devenir le véritable fil rouge. On y retrouve aussi le *tokonoma*, cette petite alcôve domestique servant d'espace d'exposition intérieur qui accueille temporairement, au gré des saisons, des calligraphies, des estampes, des plantes et des objets d'art.

Autant d'influences que l'artiste synthétise dans son installation *Bibliothèques de saison*, dont les recoins abritent tantôt une pierre blanche et un os disposés en miroir sur une plaque de verre bleue, tantôt une couverture de livre décolorée par le soleil sur laquelle sont délicatement posées une clémentine séchée et une cétoine dorée à la carapace luisante.

En jouant avec les échelles et les formats, Noémie Pilo s'amuse du pouvoir sémiotique inhérent à tous les fragments du réel. Que nous raconte ce monde, par ses couleurs, ses textures, ses rythmes, ses lumières et ses formes, semble-t-elle s'interroger. La réponse

n'est pas dans les livres, mais est le livre lui-même si l'on en croit ses installations minimalistes. Dans son œuvre intitulée *Amour dépeupleur*, l'ouvrage *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett, privé de sa couverture et suspendu au mur, entrelace ses pages avec celles de *L'Amour* de Marguerite Duras en le retenant au-dessus du vide par la force du frottement. Une physicalité présente également dans l'œuvre *Ulysse*, où deux rangées de livres de poche dévoilent un paysage de papier scandé par le jaunissement des pages et les différences de hauteur. Si les mots restent latents, enveloppés par la matière végétale, ils peuvent aussi apparaître de manière inattendue comme dans l'installation *OUTIL* où les formats de profilé en tube, en U, en T, en méplat et en L se font support d'écriture dès lors qu'on change de perspective.

Dans l'essai *La Vie sensible*, Emanuele Coccia souligne que « *les choses en elles-mêmes ne sont pas perceptibles. Elles ont besoin de le devenir* ». Noémie Pilo pratique cet art de composer des images à partir de la vulnérabilité et de l'évanescence du réel, jouant de ce basculement parfois subtil et inattendu où la réalité se mue en phénomène ■



Analogies, 2024

Verre, citron, éponge, pierre, os, 5 x 35 x 17 cm,
crédit photo : Siouzie Albiach, dotation prise de
vue d'œuvres. © ADAGP, 2024.

Analogies, 2024

Glass, lemon, sponge, stone, bone, 5 x 35 x 17 cm,
photo credit: Siouzie Albiach, grant for
the documentation of artworks. © ADAGP, 2024.

Noémie Pilo was born in 1997.
She works in Aubervilliers.
She graduated from École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.



Bibliographie, 2021

Livres, 21 x 15 x 15 cm, crédit photo : Siouzie Albiach, dotation prise de vue d'œuvres. © ADAGP, 2024.

Bibliography, 2021

Books, 21 x 15 x 15 cm, photo credit: Siouzie Albiach, grant for the documentation of artworks. © ADAGP, 2024.



Bibliothèques de saison (détail), 2024

Techniques mixtes, dimensions variables, crédit photo : Siouzie Albiach, dotation prise de vue d'œuvres. © ADAGP, 2024.

Seasonal libraries (détail), 2024

Mixed media, dimensions variable, photo credit: Siouzie Albiach, grant for the documentation of artworks. © ADAGP, 2024.

Like a poet who evaluates the accuracy and the power of each word before letting it settle on the page, Noémie Pilo deploys understated, precise and minimal gestures in the intuitive calculation of her compositions. She delicately deciphers the lyricism of the shapes and textures that punctuate her immediate environment, recomposing them according to her sensations in order to reveal their graphic language. Her *modus operandi* consists of combining a minimum of disarmingly simple materials and objects so that a visual metaphor can emerge. Fruits, insects, fluids, stones, old notebooks, sponges, newspapers and glass plates become associated in a rebus-like manner, embodying tangible concepts. The resulting fragile and ephemeral combinations seem to contain mysterious fundamental truths.

It was during a semester abroad in Japan, in 2019, that the artist laid the foundations for her aesthetic universe steeped in Eastern philosophy and traditional Japanese art, in which haiku plays a special role. This "art of juxtaposing non-logical images, guided by emotion," says the poet Seegan Mabesoone, "does not exclude the recollection of memories nor the expression of duration," a definition that gradually takes root in Pilo's work until it becomes the common thread. The *tokonoma* is also often featured, a small domestic alcove that serves as an indoor exhibition space, temporarily housing calligraphy, prints, plants and art objects as the seasons change.

The artist synthesizes all these influences in her installation *Bibliothèques de saison* [Seasonal libraries], whose nooks and crannies sometimes house a white stone and a bone mirroring one another, placed on a blue glass plate, alongside a sun-bleached book cover on which a dried clementine and a shiny, golden-shelled beetle are delicately placed.

Playing with scale and format, Noémie Pilo plays with the semiotic power inherent in all fragments of reality. What does this world tell us, through its colours, textures, rhythms, lights and shapes? The answer is not to be found in books, but is the book itself according to her minimalist installations. In her work *Amour dépeupleur* [Love and lost ones], Samuel Beckett's *Le Dépeupleur* [Lost ones], stripped of its cover and hung on the wall, interweaves its pages with those of Marguerite Duras' *L'Amour* [Love], keeping it from falling through the force of friction. This physicality is also present in *Ulysse*, where two rows of paperbacks reveal a paper landscape punctuated by yellowing pages of differing heights. If words remain latent, enveloped by organic material, they can also appear in unexpected ways, as in the installation *OUTIL* [TOOL], where readymade lengths of shaped metal in U, T, L, flat and round shapes become writing supports as soon as you change perspective.

In his essay *La Vie sensible*, Emanuele Coccia points out that, "Things in themselves are not perceptible. They need to become so." Noémie Pilo practises this art of composing images from the vulnerability and evanescence of reality, playing on the sometimes subtle and unexpected shift between reality and phenomenon ■

Anastasia SIMONIN Kazuo MARSDEN

Par / By Sophie Lapalu

Anastasia Simonin est née en 1996 et Kazuo Marsden est né en 1995. Iels travaillent à Marseille.

Anastasia Simonin est diplômée de l'École supérieure d'art et de design d'Angers. Kazuo Marsden est diplômé de l'École des beaux-arts de Marseille.

Les enfants du compost

Le sourire aux lèvres grises, le duo pose. Anastasia Simonin porte dans ses bras un petit chihuahua, Kazuo Marsden berce une chrysalide colossale et jaunâtre. Celle-ci s'avère être leur première sculpture : une énorme tubercule moulée en latex et remplie de béton. Ironisant sur le couple hétérosexuel qu'ils forment, la photographie pourrait dresser le portrait de membres de la « communauté du compost » imaginée par Donna Haraway. Les parentèles dépareillées y sont encouragées grâce à la mise en relation de nourrissons et de symbiotes animaux, afin que la sensibilité de ces derniers soit perçue de manière plus vive par l'humain (*We Love Each Other So Much*, 2022).

Avant de suivre un master à l'EHESS sur la relation que nous entretenons avec les pigeons, Anastasia Simonin est diplômée des beaux-arts d'Angers. Kazuo Marsden a, quant à lui, suivi un cursus à l'école d'art de Marseille après deux années de médecine. Leur rencontre donne lieu à une collaboration fructueuse ; iels travaillent le bois jusqu'à le rendre sensuel comme l'est la surface de la peau, cherchant à provoquer « une démangeaison tactile ». *Sharing A Bee's Wet Dream* (2022) est constitué de deux objets en pin à caresser, entre l'objet transitionnel et le joystick, énigmatiques et ergonomiques. Placés sur un banc, ils invitent à la prise en main avant

de s'asseoir face à un écran. Là, une orchidée est filmée à la focale ; l'image floutée se précise, devient plus nette et disparaît à nouveau.

Charles Darwin était passionné par ces fleurs « sexuelles à l'absurde » ; il a longuement analysé leurs stratagèmes destinés à attirer les insectes pollinisateurs. Mais il a négligé « tout ce qu'il y a de sensuel, de savoureux [...] » ; car les abeilles ne se contentent pas de transporter du pollen, elles font littéralement

« jouir » les orchidées, comme les « bâtons de joie » sculptés par le duo cherchent à procurer un réel plaisir charnel. Depuis, il a été démontré l'interdépendance entre espèces : arbres et champignons, humains et bactéries, tous-tes sont nécessaires les un-es aux autres. La théorie endosymbiotique propose d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle des bactéries auraient été incorporées à certains micro-organismes unicellulaires, donnant naissance aux mitochondries, « centrales énergétiques » de nos cellules. Les deux artistes resserrent alors encore l'échelle : *Mitochondrial Park* (2024) ressemble à une grande cuiller en bois que l'on imagine plongée dans la soupe primordiale. Le cuilleron est creusé de circonvolutions, telles les membranes internes de l'organite, tandis que le manche s'allonge tout en sinuosités. Un sillon creusé accueille une bille, renvoyant tout



Basicus Fitalis, 2023
Techniques mixtes, dimensions variables,
courtesy de l'artiste.

Basicus Fitalis, 2023
Mixed media, variable dimensions,
courtesy of the artist.

à coup aux jeux de labyrinthe pour enfants. L'identification à des formes connues échappe en permanence : focales sur la peau comme corps célestes lointains (*Core*, 2024), empreintes digitales en sudation comme vues de la Voie lactée (*Touchy Subject*, 2023), les échelles grandissent et rétrécissent à la fois. Les œuvres, organiques et suggestives, toujours équivoques, provoquent sans cesse le glissement de leur attribution ■



Sharing A Bee's Wet Dream, 2023
Techniques mixtes, dimensions variables,
courtesy de l'artiste.

Sharing A Bee's Wet Dream, 2023
Mixed media, variable dimensions,
courtesy of the artist.

Anastasia Simonin was born in 1996 and Kazuo Marsden was born in 1995. They work in Marseille. Anastasia Simonin graduated from École supérieure d'art et de design in Angers. Kazuo Marsden graduated from École des beaux-arts in Marseille.

Children of compost

With smiles on their grey lips, the duo pose. Anastasia Simonin carries a small chihuahua in her arms, while Kazuo Marsden cradles a colossal, yellowish chrysalis. This turns out to be their first sculpture: a huge root vegetable cast in latex and filled with concrete. Ironizing on the heterosexual couple they form, the photograph could be a members' portrait of Donna Haraway's "compost community". Here, mismatched kin are encouraged by bringing together infants and animal symbionts, so that the latter's sensitivity can be perceived more vividly by humans (*We Love Each Other So Much*, 2022).

Before completing a master's degree at the EHESS on humanity's relationship with pigeons, Anastasia Simonin graduated from the Beaux-Arts d'Angers. Kazuo Marsden, meanwhile, went to art school in Marseille after two years studying medicine. Their meeting gave rise to a fruitful collaboration; they work with wood until it becomes as sensual as the surface of skin, seeking to provoke "a tactile itch". *Sharing A Bee's Wet Dream* (2022) consists of two pinewood objects made to be caressed, somewhere between a transitional object and a joystick, both enigmatic and ergonomic. Placed on a bench, they invite

viewers to hold them before sitting down in front of a screen. Here, an orchid is filmed at focal length; the blurred image sharpens, becomes sharper then disappears again.

Charles Darwin was fascinated by these "absurdly sexual" flowers; he analyzed their stratagems for attracting pollinating insects at length. But he overlooked "everything sensual, everything tasty [...]", for bees don't just carry pollen, they literally make orchids "come", just as the duo's "joystick" sculptures seek to provide real physical pleasure. Since then, the interspecies interdependence has been demonstrated: trees and fungi, humans and bacteria, everything has a necessary role to play. In fact, endosymbiotic theory proposes that bacteria were incorporated into certain single-cell microorganisms, giving rise to mitochondria, the "energy powerhouses" of our cells. The two artists then tighten the scale even further: *Mitochondrial Park* (2024) resembles a large wooden spoon plunged into a primordial soup. The spoon is hollowed out with convolutions, like the organelle's internal membranes, while the handle is elongated with sinuosities. A hollowed-out groove accommodates a marble, bringing to mind children's labyrinth games. Their works constantly elude identification with familiar forms: focal points on the skin become distant celestial bodies (*Core*, 2024), sweating fingerprints become glimpses of the Milky Way (*Touchy Subject*, 2023), scales both grow and shrink. The works, organic and suggestive, always ambiguous, constantly provoke shifting forms of classification ■

Chloé VITON

Par / By Sophie Lapalu

Chloé Viton est née en 1993.
Elle travaille à Montpellier.
Elle est diplômée de l'École supérieure
des beaux-arts de Montpellier.

Se perdre dans les méandres de l'esprit

Une nuit, Chloé Viton rêve qu'une vieille femme sort de l'eau pour la prévenir de ne pas se perdre dans les méandres de son esprit. Qui est-elle ? Lors d'un voyage de recherche au Japon, l'artiste découvre Onibaba, *yōkai* le plus redouté, sorcière ayant perdu la raison après avoir tué sa propre fille enceinte. Ce songe inspire alors à l'artiste une gigantesque statue rouge sang, vêtue de satin moiré, le visage habité de purulences pâles et de rides créées par des fronces de tissu, le cou serti de tiges rouges telles les étamines des lycoris, la fleur des morts, déposée sur les tombes au Pays du Soleil Levant. À l'intérieur de la sculpture, un thérémine capte les mouvements des visiteur-se-s et fait entendre son timbre, si proche d'une voix humaine, en écho au premier souvenir de Léon Thérémine – à savoir la voix de sa mère alors qu'il est encore dans son utérus (*Hématie, The Birth of Oni Baba*, 2023). Onibaba a été invoquée lors d'une performance où Chloé Viton émerge de la sculpture et déroule un long cordon ombilical, jusqu'à s'endormir au creux des jambes. Voilà l'artiste engendrée par son propre ouvrage.

Généalogie et descendance matrilinéaire sont au cœur de ses œuvres ; s'y côtoient des cocons prêts à se transformer en chrysalides, des œufs sur le point d'éclore – tout ce qui contient un potentiel de gestation. *Babas* (installation, performance, 2021) s'inspire du comportement matriphage de certaines araignées qui, à la naissance, se nourrissent des fluides corporels de leur mère, jusqu'à la tuer. *The Song of Moïra* (vidéo, 2022) présente des êtres à tête de lambi, dotés de mains aux ongles de moules, en train de manipuler des œufs tachetés. Les Moires, des divinités grecques, ont d'ailleurs la charge dans *La République* de Platon de l'équilibre général du vivant, de la naissance à la mort.

Cosmic Soup (installation performance, 2023) et *Midnight Blue, Limestones* (vidéo, 2024) s'inspirent de la théorie de la soupe primordiale, scénario scientifique qui cherche à modéliser les origines de la vie sur terre. La présence concomitante d'une grande diversité d'éléments chimiques (carbone, hydrogène,



Hématie, The Birth of Oni Baba, 2023

Installation activée par une performance, tissus, latex, résine, cheveux synthétiques, algues funori, bois, thérémine. 200 x 200 x 200 cm, crédit photo : Pauline Rosen-Cros, produit par le MO.CO pour Sol ! La Biennale du territoire # 2 : soleil triste, courtesy de l'artiste.

Hématie, The Birth of Oni Baba, 2023

Performance-activated installation, fabric, latex, resin, synthetic hair, funori seaweed, wood, theremin. 200 x 200 x 200 cm, photo credit: Pauline Rosen-Cros, produced by MO.CO for Sol ! La Biennale du territoire # 2: soleil triste, courtesy of the artist.

potassium, etc.), essentiels à la vie, aurait augmenté les chances de création du premier organisme. Avec Chloé Viton, ces atomes deviennent autant de personnages et forment une grande famille mythologique. *Oxygène* (installation performance, 2022) fume depuis les artères d'un organe, le visage dissimulé sous d'épais cheveux noir de jais aux pointes bleues, alanguiné dans une robe de velours. Les entités présentes dans la vidéo, coiffées de cornes ou de pyramides bourrelées en latex, de perruques synthétiques, de poils d'animaux ou de franges, couvertes de longues parures chatoyantes, se côtoient dans d'obscurs rituels. Si les gestes sont précis, ils restent impossibles à déchiffrer : l'une caresse la surface de l'eau, une autre tresse des herbes... Le son est omniprésent ; enveloppant, il rythme les actions. Cet étrange panthéon dessine ainsi des formes de filiations entre humains et non-humains, croyances archaïques et féminisme troisième génération, bestiaire folklorique et science-fiction ■



**Chloé Viton was born in 1993.
She works in Montpellier.
She graduated from École
supérieure des beaux-arts
in Montpellier.**

Getting lost in the meanders of the mind

One night, Chloé Viton dreamt that an old woman emerged from the water to warn her not to get lost in the meanders of her mind. But who was she? During a research trip to Japan, the artist discovered Onibaba, the most feared *yōkai*, a witch who lost her mind after killing her own pregnant daughter. This dream inspired the artist to create a gigantic, blood-red statue, clad in moiré satin, the sculpture's face marked with wrinkles and pale, weeping pus created from gathered fabric, its neck inlaid with red stems that evoke the stamens of the lycoris, the flower of the dead, placed on tombs in the Land of the Rising Sun. Inside the sculpture, a theremin detects viewer's movements and emits its sound that is so close to a human voice, echoing Léon Thérémine's first memory – his mother's voice while still in the womb (*Hématie, The Birth of Oni Baba*, 2023). Onibaba was summoned during a performance in which Viton emerges from the sculpture, unwinding the long umbilical cord until she falls asleep in the hollow of the witch's legs. Here, the artist was birthed by her own work.

Genealogy and matrilineal lineage are at the heart of Viton's work, with cocoons transforming into chrysalises, eggs about to hatch – anything that contains the potential for gestation. *Babas* (installation, performance, 2021) is inspired by the matrophagous behavior of certain spiders, which, after birth, feed on their mother's bodily fluids, even to the point of killing her. *The Song of Moira* (video, 2022) shows beings with

Midnight Blue, Limestones, 2024
Film, 16:9 Full HD, 24 min, aide à la production : DRAC Occitanie
et Région Occitanie, courtesy de l'artiste.

Midnight Blue, Limestones, 2024
Film, 16:9 Full HD, 24 min, production assistance: DRAC
Occitanie and Région Occitanie, courtesy of the artist.

conch shells for faces and mussels on their nails handling spotted eggs. In Plato's *Republic*, the Greek divinities the Moirai, or The Fates, are responsible for the general balance of life, from birth to death.

Cosmic Soup (performance installation, 2023) and *Midnight Blue, Limestones* (video, 2024) are inspired by the primordial soup theory, a scientific scenario that seeks to model the origins of life on Earth. The concomitant presence of a wide variety of chemical elements essential for life (carbon, hydrogen, potassium, etc.), would have increased the chances of creating the first organism. With Viton, these atoms become characters in a mythological family. *Oxygène* (performance installation, 2022), languid in a velvet dress, smokes a cigarette inside the arteries of an organ, its face hidden beneath thick, blue-tipped, jet-black hair. The entities in the video, coiffed with horns or rippling latex pyramids, synthetic wigs, animal fur or fringing, and dressed in long, shimmering robes, rub shoulders in obscure rituals. Although the gestures are precise, they are impossible to decipher: one of them caresses the surface of the water, another braids grass... the omnipresent soundtrack enveloping and pacing their actions. This strange pantheon thus draws filial relations between humans and non-humans, archaic beliefs and third-wave feminism, folk bestiary and science fiction ■

Janna ZHIRI

Par / By Sophie Lapalu

Janna Zhiri est née en 1992.
Elle travaille à Noisy-le-Sec.
Elle est diplômée de la Villa Arson,
Nice.

Flirter avec l'invisible

Les pastels secs de Janna Zhiri font voler des œufs au plat telles des soucoupes au pied de volutes rougeoyantes d'un coucher de soleil ; ils proposent aux vaches de nager et aux corps de léviter les bras en l'air ; ils font laper une horde de langues s'apparentant à des feuilles vertes et flotter une demi-lune grotesque au long nez, encadrée de serpents dalmatiens. L'artiste appréhende le monde au regard de son vécu : à 23 ans, à cause d'une hémorragie cérébrale, elle est hospitalisée de jour pendant une année entière. Les histoires que son père lui racontait au téléphone étaient son exutoire. Renvoyée à la solitude, à la finitude des corps et à l'inquiétante possibilité que tout peut arriver — puisque ce qu'elle a vécu est très rare —, l'art devient la possibilité d'étirer l'espace. Si la réalité est brutale, si l'exceptionnel peut débarquer dans le quotidien sans crier gare, alors le dessin doit être un enchantement — Arcadie, où l'on flirte avec l'invisible. Les pigments se mêlent comme autant d'odes à l'amour pour offrir une hypnose sensuelle dont on se repaît à volonté. On explore les couleurs comme on plongerait les doigts dans la chantilly, avec délectation et culpabilité. Engagée dans les enjeux politiques queer, Janna Zhiri avoue que ce plaisir du dessin est presque interdit puisqu'il se fait au détriment d'une activité militante plus directe. Mais la vie est trop terre-à-terre et l'arabesque réjouissante. Aussi, chaque personnage glisse vers un autre, tout est fluide, en écho à la non-assignation fixe des genres ; se cachent toujours dans la chimère plusieurs êtres merveilleux qui semblent surgir pour disparaître aussitôt. Délicieusement suggestives, des « *sculptures de fesses en plâtre des personnes sans pudeur* » accompagnent le dessin et diffusent un manifeste chuchoté. Pour l'entendre, il faut glisser sa tête dans le postérieur moulé (*Manifeste Sourire, Les Vaches roses en dalmatien*, 2022). Le long pastel *PQuoicoubeh* (2023), carnet de paroles aux étoiles filantes et visages rieurs, évoque lui aussi la caresse de notre intimité : il se déroule depuis un porte papier WC...

Ainsi le dessin serait spontané, quand l'écrit se voudrait conscientisé ; il permettrait d'accéder plus directement aux enjeux sociaux. Mais c'est toujours avec beaucoup



Les Six Cochonnes, Manifeste, Mon collectif imaginaire, 2023

Mains en silicones, bague au pouce, fanzine, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

The Six Sows, Manifesto, My Imaginary Collective, 2023

Silicon hands, thumb ring, fanzine, dimensions variable, courtesy of the artist.

de malice que l'artiste nous conte les « rigola-ha ha ha-des » de six cochonnes dont la « queue est une boule fumée vapeur qui flanche d'envie » et dont on peut lire les péripéties dans une édition coincée entre les doigts d'une main violette en silicone (*Les Six Cochonnes, Manifeste, Mon collectif imaginaire*, 2021). L'érotisme est puissant, rieur. « *Pour se repérer nouz les zouz tpg, on se met une glace boule sur la tête renversée et le cornet en gouffre croustillante dentelée / est un couvre-chef. Mangue, citron, pastèque, quoiqu'est-ce / la glace de chaud dégouline-visage, la langue curieuse, on s'auto-érotise franchement.* » (*La Route à pdex*, 2023). Les mots, comme les corps, s'échangent et créent des images aussi facétieuses et jouissives que celles sur papier ■



Les Vâches roses en dalmatien, manifeste sourire, 2023

Pastel sec, mixte, fesses en plâtre, manifeste chuchoté, 1000 x 180 cm, crédit photo : Robin Plus, courtesy de l'artiste.

The Pink Dalmatian Cows, Smiling Manifesto, 2023

Dry pastel, mixed media, plaster buttocks, whispered manifesto, 1000 x 180 cm, photo credit: Robin Plus, courtesy of the artist.



PQuoicoubeh, 2023

Pastel sec, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

PQuoicoubeh, 2023

Dry pastel, variable dimensions, courtesy of the artist.

**Janna Zhiri was born in 1992.
She works in Noisy-le-Sec.
She graduated from The Villa Arson,
Nice.**

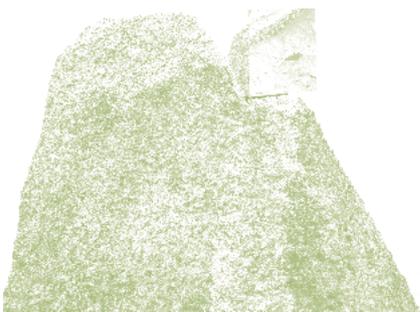
Flirting with the invisible

Janna Zhiri's dry pastels make fried eggs fly like saucers across glowing sunset swirls; they invite cows to swim and arms to levitate in the air; they create hordes of slurping tongues that look like green leaves, and a grotesque, long-nosed, floating half-moon, framed by Dalmatian-spotted snakes. The artist sees the world through the eyes of her own experience: at the age of 23, she was hospitalised for a whole year due to a cerebral haemorrhage. The stories her father would tell her on the phone were her outlet. Constrained by solitude, the finitude of bodies and the worrying possibility that anything can

happen — since what she experienced was so rare — art for Zhiri becomes the possibility of stretching space. If reality is brutal, if the exceptional can barge into the everyday without warning, then drawing must be an enchantment — Arcadia, where we flirt with the invisible. Pigments blend like so many amorous odes, offering a sensual hypnosis that we savour at will. Exploring Zhiri's colours is like dipping our fingers in whipped cream, delightful and decadent. Involved in queer politics, Janna Zhiri admits that the pleasure of drawing is almost forbidden, since it comes at the expense of more direct activism. But life is too sensual and the arabesque too pleasurable. Each character slips towards another, everything is fluid, gender is malleable; several fantastic creatures are always lurking in the shadows, emerging to only disappear immediately. Deliciously suggestive sculptures of "plaster buttocks of people without modesty" accompany a drawing and broadcast a whispered manifesto. To hear it, you have to slide your head into the molded posteriors (*Manifeste Sourire, Les Vâches roses en dalmatien [The Pink Dalmatian Cows, Smile Manifesto]*, 2022). The long pastel *PQuoicoubeh* (2023), a diary of dialogue with shooting stars and laughing faces, also evokes an intimate caress: it unrolls from a toilet paper holder...

In this way, the drawings are spontaneous, while the written word wants to be more conscientious, providing direct access to social issues. But this is always accompanied by a lot of mischief, the artist recounting the "rigola-ha ha ha ha-des [jo-ho-ho-ho-kes]" of six sows whose "tails are a steaming balls of smoke flinching with envy", their adventures published in a zine wedged between the violet fingers of silicone hand (*Les Six Cochonnes, Manifeste, Mon collectif imaginaire [The Six Sows, Manifesto, My Imaginary Collective]*, 2021). The eroticism is powerful, cheerful. "For us LGBT babes to find our way, we put an ice cream scoop on our upside-down heads and the crunchy, waffle cone / is our headgear. Mango, lemon, watermelon, whatever / the hot ice-cream drips down our faces, our curious tongues, we auto-eroticize ourselves without shame." (*La Route à pdex [The Road to pdex]*, 2023). Words, like bodies, are fluid, creating images as facetious and pleasurable as those on paper ■





Léa BISMUTH*

Docteure en théorie de l'art de l'EHESS, Léa Bismuth est autrice, critique d'art et commissaire d'exposition : on peut citer notamment le programme de recherche curatoriale *La Traversée des inquiétudes* (Labanque à Béthune, 2016-2019), le livre collectif *La Besogne des images* (Éd. Filigranes, 2019), *L'Éternité par les astres* (Les Tanneries, 2017), *Fous de Proust* (Château de Montsoreau, 2022), ou *À nos élans* (Labanque, 2023).

Elle enseigne la philosophie, les pratiques contemporaines et l'histoire de l'art à l'université d'Amiens. En 2024, elle fait paraître l'essai *L'Art de passer à l'acte* (Éd. des Presses universitaires de France, Coll. Perspectives critiques). Ses travaux actuels portent sur l'écologie politique et l'imagination spatiale.

With a PhD in art theory from the EHESS, Léa Bismuth is an author, art critic and curator: her work includes the curatorial research program *La Traversée des inquiétudes* (Labanque in Béthune, 2016-2019), the collective book *La Besogne des images* (Éd. Filigranes, 2019), *L'Éternité par les astres* (Les Tanneries, 2017), *Fous de Proust* (Château de Montsoreau, 2022), and *À nos élans* (Labanque, 2023). She teaches philosophy, contemporary practice and art history at Amiens University. In 2024, she published the essay *L'Art de passer à l'acte* (published by Les Presses universitaires de France, Coll. Perspectives critiques). Her current research focuses on political ecology and spatial imagination.

Chris CYRILLE*

Chris Cyrille est poète, critique d'art, commissaire d'exposition et chercheur en philosophie. Enseignant en théorie à l'École supérieure d'art de Clermont Métropole, il écrit pour différentes revues dont *Le Quotidien de l'art*. Il est le coauteur du livre *Mais le monde est une mangroviété. Premières propagules* (Rotolux Press, 2023). Fondateur de *Kimbé Podcast* ainsi que du projet transdisciplinaire *Mangroviété*, sa recherche porte sur les philosophies caribéennes, les mouvements de l'internationalisme noir et la littérature anticolonialiste. Il a curaté une réactivation du Second Congrès des écrivains et artistes noirs à la Villa Romana à Florence et il est membre du Comité scientifique du Édouard Glissant Art Fund et des Routes des personnes mises en esclavage de l'Unesco. Il a été lauréat en 2020 du prix AICA, en 2022 de la bourse Émergence de l'ADIAF et de la bourse curatoriale du Cnap. Il est aussi un ancien résident de la Villa Médicis dans le cadre d'un projet avec le chorégraphe et danseur Smaïl Kanouté, en partenariat avec les Ateliers Médicis.

Chris Cyrille is a poet, art critic, curator and philosophy researcher. He teaches theory at the École supérieure d'art de Clermont Métropole and writes for various magazines, including *Le Quotidien de l'art*. He is the co-author of *Mais le monde est une mangroviété. Premières propagules* (Rotolux Press, 2023). Founder of *Kimbé Podcast* and the transdisciplinary *Mangroviété* project, his research focuses on Caribbean philosophies, Black internationalist movements and anti-colonial literature.

He curated a revival of the Second Congress of Black Writers and Artists at the Villa Romana in Florence and is a member of the Scientific Committee of the Édouard Glissant Art Fund and UNESCO's Slave Routes. He was awarded the AICA prize in 2020, the ADIAF Emergence Grant in 2022 and the Cnap Curatorial Grant. He is also a former resident of the Villa Médicis as part of a project with choreographer and dancer Smaïl Kanouté, in partnership with the Ateliers Médicis.

Licia DEMURO*

Licia Demuro est critique d'art et curatrice indépendante. Elle collabore régulièrement avec plusieurs lieux culturels comme l'Usine Utopik, la Corderie royale et la Coopérative Octopus. Dans le cadre de ses projets d'écriture et d'exposition, elle développe une recherche fondée sur les répercussions du modèle productiviste dans le champ de l'art. Elle s'est ainsi intéressée aux influences du DIY, des tutoriels internet, des low-technologies et des organisations de travail collectif au sein des pratiques de l'art contemporain. Depuis 2023, elle réalise également des enquêtes pour l'hebdo du *Quotidien de l'art*. Elle est actuellement en résidence de pratiques curatoriales à l'École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen (ESADHaR).

Licia Demuro is an independent art critic and curator. She works regularly with a number of cultural venues including Usine Utopik, Corderie Royale and Coopérative Octopus. As part of her writing and exhibition projects, she is developing research based on the repercussions of the productivist model in the field of art. She is interested in the influences of DIY, lo-fi, internet tutorials and collective work organizations on contemporary art practices. Since 2023, she has also been carrying out surveys for the *Quotidien de l'art* weekly. She is currently in residence at the École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen (ESADHaR).

Anya HARRISON*

Anya Harrison est curatrice et critique d'art. Depuis 2019, elle est curatrice au MO.CO Montpellier Contemporain où elle a co-organisé des expositions de Max Hooper Schneider, Marilyn Minter et Betty Tompkins, ainsi que des expositions collectives parmi lesquelles SOL ! La Biennale du territoire. En 2017-2018, elle a fait partie de l'équipe curatoriale de la Baltic Triennial 13, sous la direction artistique de Vincent Honoré avec qui elle a également collaboré pour le Pavillon du Kosovo de la 58^e Biennale de Venise en 2019. En parallèle, elle mène des projets indépendants, comme l'exposition *X. A Capital Desire* (2023) au Bicolore — la Maison du Danemark à Paris.

Anya Harrison is a curator and art critic. Since 2019, she has been a curator at MO.CO Montpellier Contemporain where she has co-organised exhibitions by Max Hooper Schneider, Marilyn Minter and Betty Tompkins, as well as group exhibitions including SOL! La Biennale du territoire. In 2017-2018, she was part of the curatorial team for

Baltic Triennial 13, under the artistic direction of Vincent Honoré, with whom she also collaborated for the Kosovo Pavilion at the 58th Venice Biennale in 2019. During this time, she has also worked on independent projects, such as the exhibition *X. A Capital Desire* (2023) at Bicolore – la Maison du Danemark in Paris.

Sophie LAPALU*

Les recherches de Sophie Lapalu posent les questions de légitimation et de visibilité. Critique d'art, curatrice, elle est membre du comité de rédaction de *La Belle Revue*, docteure en esthétique et sciences de l'art, enseignante à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, correspondante pour *Duuu Radio, présidente de la Compagnie. Elle a publié plusieurs ouvrages : *Pour des écoles d'art féministes* (Tombolo Presses, 2024), *[embed]* (Around Press, 2021), *Street Works, New York, 1969* (Presses universitaires de Vincennes, 2020).

Sophie Lapalu's research raises questions around legitimacy and visibility. An art critic and curator, she is a member of the editorial committee of *La Belle Revue*, holds a doctorate in aesthetics and art sciences, teaches at the École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, is a correspondent for *Duuu Radio, and is President of La Compagnie. She has published several books: *Pour des écoles d'art féministes* (Tombolo Presses, 2024), *[embed]* (Around Press, 2021), *Street Works, New York, 1969* (Presses universitaires de Vincennes, 2020).

Matthieu LELIÈVRE*

Diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine, Matthieu Lelièvre est historien de l'art et curateur. Il a été responsable de collections pour des galeries et des musées, entre Paris et Berlin, notamment en tant que responsable du cabinet des dessins des musées des Arts décoratifs, commissaire à la Galerie Thaddaeus Ropac, au Palais de Tokyo et actuellement au musée d'Art contemporain de Lyon où il dirige le service des collections. Il a été l'un des cocurateur·rices de la dernière Biennale de Belgrade, en octobre 2024.

A graduate of the École du Louvre and the Institut national du patrimoine, Matthieu Lelièvre is an art historian and curator. He has held the role of collection manager for galleries and museums between Paris and Berlin, notably as Head of the Drawings at The Musée des Arts Décoratifs, curator at the Galerie Thaddaeus Ropac and the Palais de Tokyo, and currently at the Musée d'Art Contemporain de Lyon, where he is Heads of Collections. He was one of the co-curators of the last Belgrade Biennial, in October 2024.

Frédéric LORIN

Juriste financier, Frédéric Lorin est collectionneur et mécène. Il est investi dans plusieurs associations d'amis d'artistes soutenant l'art contemporain et participe à de nombreuses rencontres artistiques, comme celles de

Carré sur Seine, des Rencontres photographiques de Boulogne–Billancourt ou des Amis d'Albert Kahn.

En juin 2020, il crée CulturFoundry, une association de collectionneur·euses philanthropes qui monte et finance des expositions d'art contemporain afin de donner une autre visibilité aux artistes se trouvant à un moment charnière de leur carrière. Il est également membre actif de l'association franco-britannique Fluxus Art Projects dont l'objectif est de promouvoir les artistes français·es auprès des institutions britanniques et réciproquement.

A financial lawyer, Frédéric Lorin is a collector and patron of the arts. He is involved in several philanthropic associations supporting contemporary art, and takes part in a number of artistic gatherings, including Carré sur Seine, Rencontres photographiques de Boulogne–Billancourt and Amis d'Albert Kahn.

In June 2020, he set up CulturFoundry, an association of philanthropic collectors that organises and finances contemporary art exhibitions to give new visibility to artists at a turning point in their careers. He is also an active member of the Franco-British association Fluxus Art Projects, which aims to promote French artists within British institutions and vice versa.

Henri VAN MELLE

Licencié en histoire de l'art de la Sorbonne et ancien élève de l'ICART, Henri van Melle a débuté sa carrière comme galeriste en 1989 à Paris en présentant plusieurs grands noms du design contemporain ainsi que des jeunes espoirs de la photographie. En 2000, il crée la société Division créative, agence d'ingénierie culturelle et de production événementielle qui fut chargée de la programmation de Paris Plages lors des deux premières éditions (2002 et 2003), et de nombreuses expositions à l'international. De 2011 à 2017, il rejoint la maison Hermès en tant que directeur international des événements et des expositions, où il a contribué à la production de plus de 1 500 événements et 150 expositions à travers le monde. Il est actuellement président du tiers-lieu artistique Les Jardiniers, ouvert à Montrouge depuis juin 2024.

With a degree in art history from Sorbonne University and an alumnus of ICART, Henri van Melle began his career as a gallerist in 1989 in Paris, presenting a number of big names in contemporary design as well as up-and-coming photographers. In 2000, he set up Division créative, a cultural engineering and event production agency that was responsible for programming the first two editions of Paris Plages (2002 and 2003), as well as numerous international exhibitions. From 2011 to 2017, he joined Hermès as International Director of Events and Exhibitions, where he contributed to the production of more than 1,500 events and 150 exhibitions worldwide. He is currently the president of the art centre Les Jardiniers, which opened in Montrouge in June 2024.

*également auteurs / also an author

Andréanne BÉGUIN

Curatrice et critique d'art, Andréanne Béguin a été invitée à Gasworks (Londres, 2021), au CEAAC (Strasbourg, 2021), au Centre Tignous (Montreuil, 2023), à la Graineterie (Houilles, 2024), à l'Espace Le Carré (Lille, 2024), à Mécènes du Sud (Montpellier, 2024), à la Maison du Danemark (Paris, 2024). Elle a été en résidence aux Beaux-Arts de Paris (2022-2023), à la Maison populaire à Montreuil (2024), à 40mcube à Rennes (2024). Elle est lauréate du programme CURA du Cnap avec la Scène nationale Carré-Colonnes (2024-2025), du programme Nouveau Grand Tour de l'Institut français des Pays-Bas (2024). Elle collabore régulièrement avec la revue *Zérodeux*. Elle bénéficie du soutien à la recherche en théorie et critique du Cnap.

Curator and art critic Andréanne Béguin has been invited to Gasworks (London, 2021), CEAAC (Strasbourg, 2021), Centre Tignous (Montreuil, 2023), la Graineterie (Houilles, 2024), Espace Le Carré (Lille, 2024), Mécènes du Sud (Montpellier, 2024), Maison du Danemark (Paris, 2024). She has been in residence at the Beaux-Arts de Paris (2022-2023), at the Maison Populaire in Montreuil (2024), at 40mcube in Rennes (2024). She is the laureate of the Cnap CURA program with the Scène nationale Carré-Colonnes (2024-2025), and of the Institut français des Pays-Bas' Nouveau Grand Tour program (2024). She is a regular contributor to *Zérodeux* magazine. She has received research grant for theory and criticism from the Cnap.

Alexandra GOULLIER LHOMME

Alexandra Goullier Lhomme est commissaire d'exposition indépendante. Ses recherches portent sur la porosité des frontières, qu'elles soient d'ordre géographique, social, temporel ou langagier. Ses réflexions l'ont amenée à s'intéresser au médium de la performance, dans sa capacité à glisser entre les catégories. Commissaire associée et responsable des expositions de la Bally Foundation de 2022 à 2023, elle a également travaillé au Palais de Tokyo (2017 – 2018) et sur le programme d'art contemporain du château de Versailles (2018-2019). Enfin, elle a collaboré, entre autres, avec la fondation d'entreprise Ricard, le MAMAC de Nice, la Villa Belleville, le DOC!, la Cité internationale des arts, KADIST et l'IAC de Villeurbanne. Elle est actuellement cocuratrice de la saison 2024 d'Orange Rouge et codirectrice de *Liquid Ground // Swapping Tongues*, une initiative curatoriale qui a pour ambition de promouvoir les arts éphémères et de publier des écrits d'artistes.

Alexandra Goullier Lhomme is an independent exhibition curator. Her research focuses on the porosity of borders, whether they be geographical, social, temporal or linguistic. Her reflections have led her to take an interest in the medium of performance, and its capacity to slip between categories. Associate Curator and Head of Exhibitions at the Bally Foundation from 2022 to 2023, she has also worked at the Palais de Tokyo (2017 – 2018) and on the contemporary art program at the Château de Versailles (2018-2019). She has also worked with La

Fondation d'entreprise Ricard, MAMAC Nice, Villa Belleville, DOC!, the Cité internationale des arts, KADIST and IAC Villeurbanne, among others. She is currently co-curator of Orange Rouge's 2024 season and co-director of *Liquid Ground // Swapping Tongues*, a curatorial initiative promoting ephemeral art and artists' writings.

Anne-Charlotte MICHAUT

Anne-Charlotte Michaut est critique et travailleuse de l'art. Depuis 2019, elle est journaliste pour le magazine *L'Œil* en art contemporain (expositions, portraits, marché de l'art). Au sein de *Manifesto XXI*, un média culturel indépendant, elle est éditrice et référente art, et a co-écrit des podcasts en partenariat avec le Palais de Tokyo. Elle a rejoint le bureau de l'AICA France en tant que trésorière en juin dernier. Anne-Charlotte Michaut a occupé divers postes (édition, recherche, communication...) dans des institutions culturelles d'art contemporain. Elle a notamment été codirectrice et coordinatrice éditoriale de la revue en ligne du CAC Brétigny. Depuis 2021, elle est chargée de recherches et commissaire associée des accrochages des collections du musée national d'Art moderne au Centre Pompidou de Malaga, en Espagne.

Anne-Charlotte Michaut is a critic and art worker. Since 2019, she has been a journalist for *L'Œil* magazine on contemporary art (exhibitions, portraits, art market). She is an editor and referent for art at *Manifesto XXI*, an independent cultural media, and has co-written podcasts in partnership with the Palais de Tokyo. She joined the AICA France board as Treasurer last June. Anne-Charlotte Michaut has held a variety of positions (publishing, research, communications, etc.) in contemporary art cultural institutions. In particular, she was Co-Director and Editorial Coordinator of the CAC Brétigny's online magazine. Since 2021, she has been an associate research curator at the Musée National d'Art Moderne collections at the Centre Pompidou in Malaga, Spain.

Clément RAVEU

Clément Raveu est curateur et auteur indépendant basé à Paris. Il est diplômé du Pavillon Bosio à Monaco et de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes. Il a étudié en parallèle la sociologie des politiques et institutions culturelles dans une perspective critique au sein du master Civilisations, cultures et sociétés, de l'université de Nantes. Il a travaillé avec l'équipe curatoriale du Palais de Tokyo à Paris sur plusieurs expositions et publications, dont les plus récentes sont *Exposé-es* (2023) avec Élisabeth Lebovici et François Piron, et *Hors de la nuit des normes, hors de l'énorme ennui* (2023) avec Valentina d'Avenia. Il est coéditeur de *Contre-Vents*, un livre sur l'histoire sociale, l'identité et les luttes environnementales en Bretagne et en Loire-Atlantique. Sa pratique curatoriale aborde les implications de l'indépendance et de l'autonomie des territoires colonisés, ainsi que les intersections entre les théories queer, les luttes d'émancipation et la critique institutionnelle. Il mène actuellement

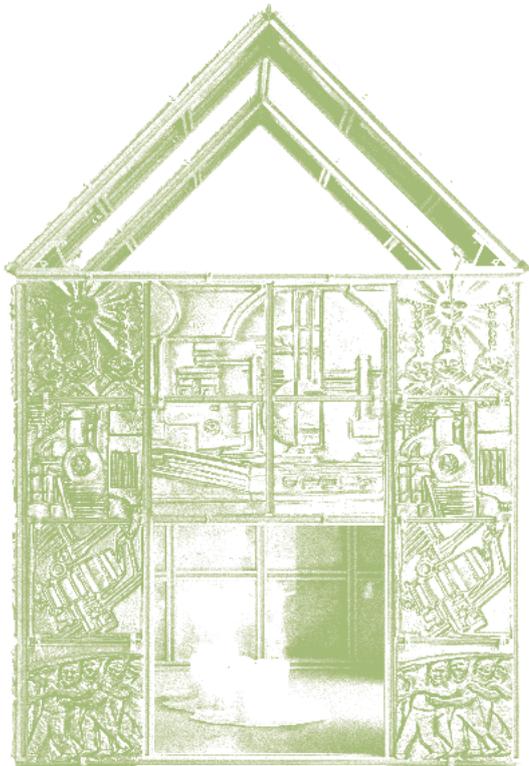
des recherches sur l'artiste Philippe Thomas (1951-1995) et sur l'histoire politique et sociale de la Kanaky (Nouvelle-Calédonie) des années 1980 à nos jours.

Clément Raveu is an independent curator and writer based in Paris. He is a graduate of the Pavillon Bosio in Monaco and the École supérieure des beaux-arts de Nantes. At the same time, he studied the sociology of cultural policies and institutions from a critical perspective in the Civilisations, Cultures et Societies master's program at the University of Nantes. He has worked with the curatorial team at the Palais de Tokyo in Paris on several exhibitions and publications, most recently *Exposé-es [Exposed]* (2023) with Élisabeth Lebovici and François Piron, and *Hors de la nuit des normes, hors de l'énorme ennui* (2023) with Valentina d'Avenia. He co-edited *Contre-Vents*, a book on social history, identity and environmental struggle in Brittany and Loire-Atlantique. His curatorial practice explores the implications of independence and autonomy for colonized territories, as well as the intersections between queer theory, emancipatory struggle and institutional critique. He is currently researching the artist Philippe Thomas (1951-1995) and the political and social history of Kanaky (New Caledonia) from the 1980s to the present day.

Et aussi...

Léa BISMUTH*, **Chris CYRILLE***,
Licia DEMURO*, **Anya HARRISON***,
Sophie LAPALU*, **Matthieu LELIÈVRE***
cf. pages 92-93







Catalogue édité à l'occasion du
68^e Salon de Montrouge
Catalogue published on the occasion of the
68th Salon de Montrouge

Le Beffroi
2, place Émile Cresp
92100 Montrouge

www.salondemontrouge.com

Suivez-nous sur



Imprimé par Imprimerie Grenier France,
à 800 exemplaires – février 2025
Dépôt légal : février 2025
Printed by Imprimerie Grenier France,
in 800 copies – February 2025.
Legal deposit: February 2025

© Ville de Montrouge, les auteurs
et les autrices.

Tous droits réservés. Reproduction intégrale
ou partielle interdite.

© City of Montrouge, the authors.

All rights reserved. All partial or total copies
are prohibited.

978-2-9556250-9-5

Étienne Lengereau

Maire de Montrouge
Mayor of Montrouge

Colette Aubry

Maire adjointe déléguée à la Culture
et au Patrimoine
Deputy Mayor in charge of Culture
and Heritage

Jean-Marc Lafont

Directeur des Affaires Culturelles
et de l'Événementiel
Director of Cultural Affairs and Events

Andrea Ponsini

Directeur artistique
Artistic Director

Marion Malissen

Coordinatrice artistique
Artistic Coordinator

Lucile Garcia Lopez

Chargée de production
Production Manager

Eva Foucault

Chargée de programmation
Cultural program Manager

Eva Benoist, Lison Clément & Nina Kinckel

Assistantes d'exposition
Assistant of Exhibitions

Victoria Frenak

Scénographie
Exhibition Design

Laura Buck

Directrice de la communication
et de l'information
Head of Communication
and Information

Irène Pucci

Chef du service de la communication
Head of Communication department

Maud Bourchenin

Création graphique
Graphic Design

Camille Genco

Directrice de la Démocratie participative
& communication numérique
Head of participatory democracy
& digital communication

Colin Thanasi & Sébastien Blanc

Webmaster & Community manager
Webmaster & Community manager

Christelle Maupetit

Responsable médias
Head of Media relations

Licia Demuro

Coordination éditoriale
Editorial coordination

Marion Lucas & Aodhan Madden

Relecture
Proofreading

Olivia Baes

Traduction
Translation

Remerciements / Acknowledgments

Remerciements chaleureux à l'ensemble des artistes, aux autrices et aux auteurs du catalogue, aux membres du comité curatorial, aux équipes de la Ville de Montrouge, ainsi qu'à tous les partenaires du Salon de Montrouge : le ministère de la Culture, la Région Île-de-France, le Département des Hauts-de-Seine, Franco Suisse, Artagon, Carré sur Seine, Le Centre Pompidou-Metz, Chapelle XIV, Le Géant des Beaux-Arts, Julio artist-run space, KOMMET, Les Jardiniers, Orange Rouge, Therapiea Art Residency, Villa Belleville, Villa Mathilde.

Léna Aboukrat
Cindy Bannani
Amie Barouh
Clément Bataille
Fanny Béguély
Emma Ben Aziza
Jules Bourbon
Sacha Cambier de Montravel
Léonore Chastagner
Lou Chavepayre
Léa Collet
Cécile Cornet
Gwendal Coulon
Kim Doan Quoc
Nathan Ghali
Hendrik Elias Gonzalez Nuñez
Carla Gueye
Louis Guillaume
Zhuang Han
Hélène Hulak
Michel Jocaille

Julie Joubert
Noémi Lancelot
Louis Lanne
Sehyoung Lee
Luna Mahoux
Charlotte Malphettes
Sandra Matamoros
Julia Morlot
Lou Motin
Elijah Ndoumbe
Lê Hoàng Nguyễn
Ludovic Nino
duo ORAN
Pauline Pastry
Josefina Paz
Noémie Pilo
Anastasia Simonin
et Kazuo Marsden
Chloé Viton
Janna Zhiri

