

Julien Audebert

Revue de presse
Press review



Mars&Venus, opposition phases

Directed by Julien Audebert

Director of Photography Antoine Parouty

Choreographers Alice Renavand and Alexandre Gasse

Dancer Alice Renavand, principal dancer of the Paris Opera

Composers Kerwin Rolland and Julien Audebert

MARS & VENUS opposition phases, is a unique sequence-shot about the machinery of cinema and celestial mechanics. It is a sound film about appearances and reality, an experience about the place of the viewer. Beyond the geometric and scientific project basis, the film develops a tension between the relentless astronomical measurement, and the body of a dancer. The body and the machinery (incarnation of the celestial mechanics) are caught in a dialectical relationship of agreement and struggle.

Interview with Director **Julien Audebert**

Describe, in as many or as few words as you see fit, the genesis of or inspiration behind *Mars and Venus, Opposition Phases*?

Some sources of inspiration beyond Mars&Venus...

Astronomy, mythology, rites to seduce gods, running into somebody several times in the subway, dolly rails.

Interview with Director **Julien Audebert**

Describe, in as many or as few words as you see fit, the genesis of or inspiration behind *Mars and Venus, Opposition Phases*?

Some sources of inspiration beyond Mars&Venus...

Astronomy, mythology, rites to seduce gods, running into somebody several times in the subway, dolly rails.

How long did this project take to film? How long was post-production?

From the first drawing to the shooting, almost one year was necessary to turn the project into a film.

It required a narrow connection between calculation (scaling to human proportions the astronomic phenomenon), to realize the machinic device, create the choreography, find financing and partnerships and the right place (long space with columns...)

There is very little post-production because the film is a single shot. All the photographic work on colour variations, light flares... where made during the shooting, without any digital effects.

The main aspect of post prod was sound mixing (effects and mix on the different live mics) and colour timing.

What was the scientific process of depicting the pathways of Mars and Venus like?

All the technical aspect is about changing scale. In my film, the astronomical phenomenon is a kind of diagram, literally a floor plan for the dancer. But all the subject consists in translating it (in space and time) in the most direct human expression, and maybe the most ancient medium : dancing.

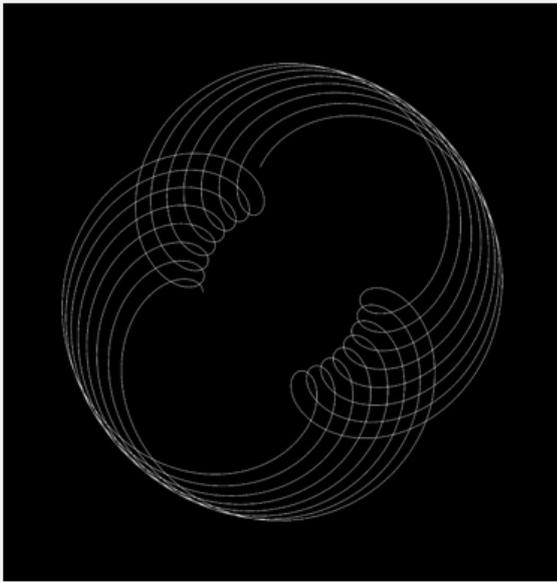
If this is your first dance for film production, what are a few things you learned about making a dance for film that surprised you? If this is not your first dance for film production, what are a few things that you are continually trying to refine or learn as you have sought to work thru this medium of dance and film together?

It is the first time I have explored dancing in my work, but surely not the last. I am currently working on a new project involving several dancers as actors, in a more narrative investigation. But the relation between camera and dancer will be the core of the subject once more.

The major challenge was to respect the timing imposed by celestial mechanics (camera speed and dancer speed) and create this gracious, sensual, « natural » choreography. It was a difficult challenge which only a truly great artist like Alice Renavand could perform. Giving the impression of a fluid, sensual dance while conforming with this very straight and metronomic timing imposed by planet trajectories. I asked Alice to dance while ignoring the camera, but, in the middle of the film, she/Venus realizes she's observed by Camera/Mars and her dance slightly changes, as it becomes more seductive and sensual. The only help for her was to map her moves onto the sound percussion, which marks a quarter division of her circle.

The movie is a single shot and, as regards the shooting conditions (very physical and mentally hard performance, with cold conditions in March) we were constrained in a unique shot with only two try outs. No room for mistakes, and very fine coordination between all the staff members (camera operators, technicians, sound engineer...)

In order to shoot the 'opposition phase' (the moment when Venus falls into line with Mars and the center (virtually the Sun) we needed to simulate more than one hour of cycle. We shot only a sequence of ten minutes when the phenomenon occurs 2 times (the first time at 5:07 min is a kind of « missed opportunity ». They don't fall in line perfectly, but we perceive Venus retrograde. The second time (at 7:40 min.) matches the perfect encounter where the 3 bodies fall in line perfectly.



Copyright with : J. Audebert/ IMCCE, P. Descamps

This is not a floor plan and it can be tricky to visualize as we need to project our mind into it so that our point of view (as a sitting still spectator) turn in the center (the loops are the moments when Venus comes closer to the camera (the camera's stand point which circularly moves in reality). It is the « third » movement cast on screen, what we perceive as a whole.

I wrote a little script with few indications of 'key moves' and showed Alice some paintings for the choreography, and I asked her to perform it freely, with her classical and contemporary register. The script is like a short narrative starting from the birth of Venus, (register of toilette and water, alone), then, in the second part, when she discovers she's observed, her dancing is more nervous and becomes more and more sensual. Something

between escape and seduction.

Tiziano was a major inspiration for photography, but above all, the famous painting from [Piero di Cosimo depicting Mars sleeping and Venus watching him](#). The movie reverses the iconography : here, Mars/camera is watching Venus – but Mars, as a mechanical eye / war eye, is like a sleeping eye...

What is interesting or intriguing to you about dance for film vs. dance for stage? Or, if you are coming from a film background and working with dance is a more new medium for you, what drew you to wanting to capture and work with dance?

My interest in dancing is recent, and started with a very cinematographic approach, because the camera is like a second « actor » or « dancer » for the eye we see from. It is the central aspect of my approach. Dancer and camera create a third movement, the very one the spectator can see.

The camera performs a kind of mechanical dance, with geometric and periodic movement (movement along the circular rail fixing the center and the second « pan » movement during the two 'opposition phases', when the camera seems to fix dead ahead (in reality it is only the few moments when the camera is moving on its axis /while turning on the rail). I conceived it as a dialogue between this « mechanical dance » and the human sensual dance, imposing a kind of struggle and/or harmony between each one.

Are there any projects, dance film or otherwise, that you are working on currently that you would like to share with our audience?

I am currently working on another project but it is too early to speak about it.

Julien Audebert – Interview by Art : Concept



Interview de Julien Audebert - Mars & Vénus

de Art:Concept





Julien Audebert, les aplats temporels © Tous droits réservés

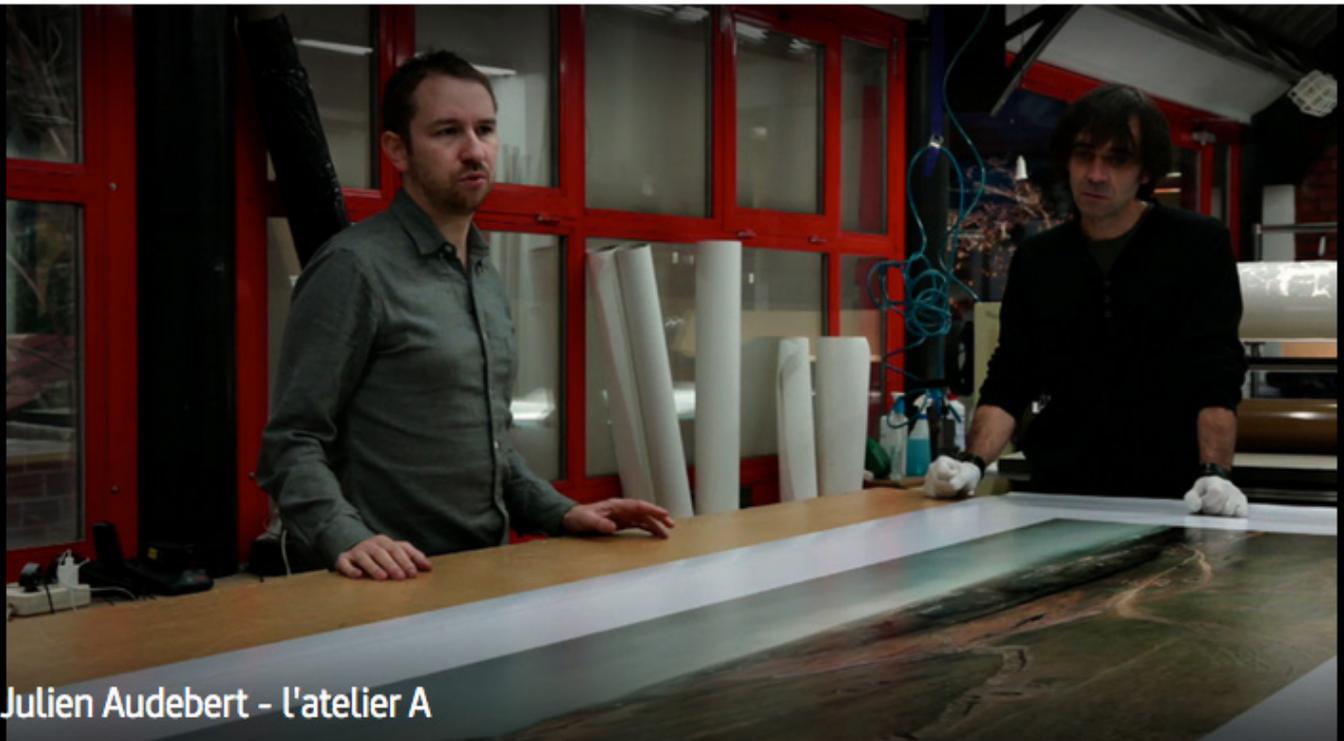


Le photographe aime à interroger la temporalité et les possibilités dans son travail photographique.

A l'aide de la photogravure, le photographe Julien Audebert a réalisé le rêve du philosophe Walter Benjamin, à savoir retranscrire un livre entier sur une feuille au format A4. L'homme a utilisé un négatif pour y accoler le texte brut sans mise en page avec le papier photo. Le texte devient alors "l'image du texte" puisque celui-ci est débarrassé de tous les attributs qui facilitent la lecture et cela devient une oeuvre, voire le fruit d'une vraie performance. Julien Audebert a voulu se réappropriier la photographie argentique et interroger les possibilités techniques, c'est d'ailleurs une vraie obsession chez lui.

“ Souvent mes pièces éprouvent les limites physiques de la perception. ”

Le jeune photographe n'est pas simplement dans l'image fait veur rendre son oeuvre objet de réflexion. Il donne une autre dimension à la photographie, comme avec ses collage d'images de films. Julien Audebert était dans l'Atelier A d'Arte pour expliquer ses techniques et sa démarche, et c'est fascinant.



Julien Audebert - l'atelier A



Julien Audebert, Mars et Vénus, phases d'opposition, 2016 Production ARTER VIVANTO 2016
Courtesy Art : Concept, Paris

Si la fiction est un trépan permettant de percer le réel, Julien Audebert s'attelle à cette tâche et crée des images impossibles, en attente de sens. Aussi le cinéma comme la littérature et la mythologie sont autant de sources dans lesquelles l'artiste puise pour œuvrer. *Tutto sta in un pugno* (2014) utilise les repérages que Pasolini a effectué pour *L'Évangile selon Matthieu* - projet avorté car le paysage avait bien trop évolué depuis l'antiquité jusqu'à la création de l'état d'Israël. Audebert s'empare des *screenshots* pour n'en faire qu'une seule et même image. Dans ce paysage halluciné, il n'a pas omis les paroles échangées ; petites écritures perdues dans le désert, elles inscrivent les récits tant géopolitiques que théologiques sur les collines desséchées. Les vues de *Nocturne (printemps 2016)* (2016) sont quant à elles hantées par des bestioles dont on devine le sang froid qui coule sous la peau visqueuse. Si elles ne sont pas sans évoquer les monstres qui hantent les flammes de l'enfer ou les plats de Palissy, le violent clair-obscur nous rappelle plutôt le traitement pictural des volumes du Caravage. Ces photographies, prises de nuit, présentent en vérité les stigmates que les bombardements de Verdun ont creusés dans la terre. L'artiste a éclairé à la torche les trous d'obus aujourd'hui gorgés d'eau et reconstitué une image conjuguant toutes ces mares dégueulant de vie.



Julien Audebert, Mars et Vénus, phases d'opposition, 2016 Production ARTER VIVANTO 2016 Courtesy Art : Concept, Paris

On ne sait pas bien si c'est de vie ou de mort dont il s'agit dans *Mars et Venus, phases d'opposition* (2016). Dans ce film, la guerre y observe l'amour, dans une chorégraphie millimétrée et rythmée par le mouvement des astres et les aboiements des chiens. Ici l'artiste révèle un phénomène que l'on ne peut appréhender avec nos outils de perception humains : la phase d'opposition des deux planètes lorsque celles-ci sont alignées. Dès l'antiquité, un phénomène de rétrogradation a interpellé les astrologues : pourquoi certaines planètes semblent effectuer une boucle ? Audebert, associé à un astronome de l'IMCCE, a réalisé un travail de calcul d'échelle afin de ramener le mouvement spatial à l'échelle humaine. Le film se construit sur un long travelling où la danseuse étoile Alice Renavand effectue sa rotation sous le regard médusé et menaçant de Mars, la caméra. Le corps humain se trouve, une fois encore, pris au piège de la mécanique céleste.

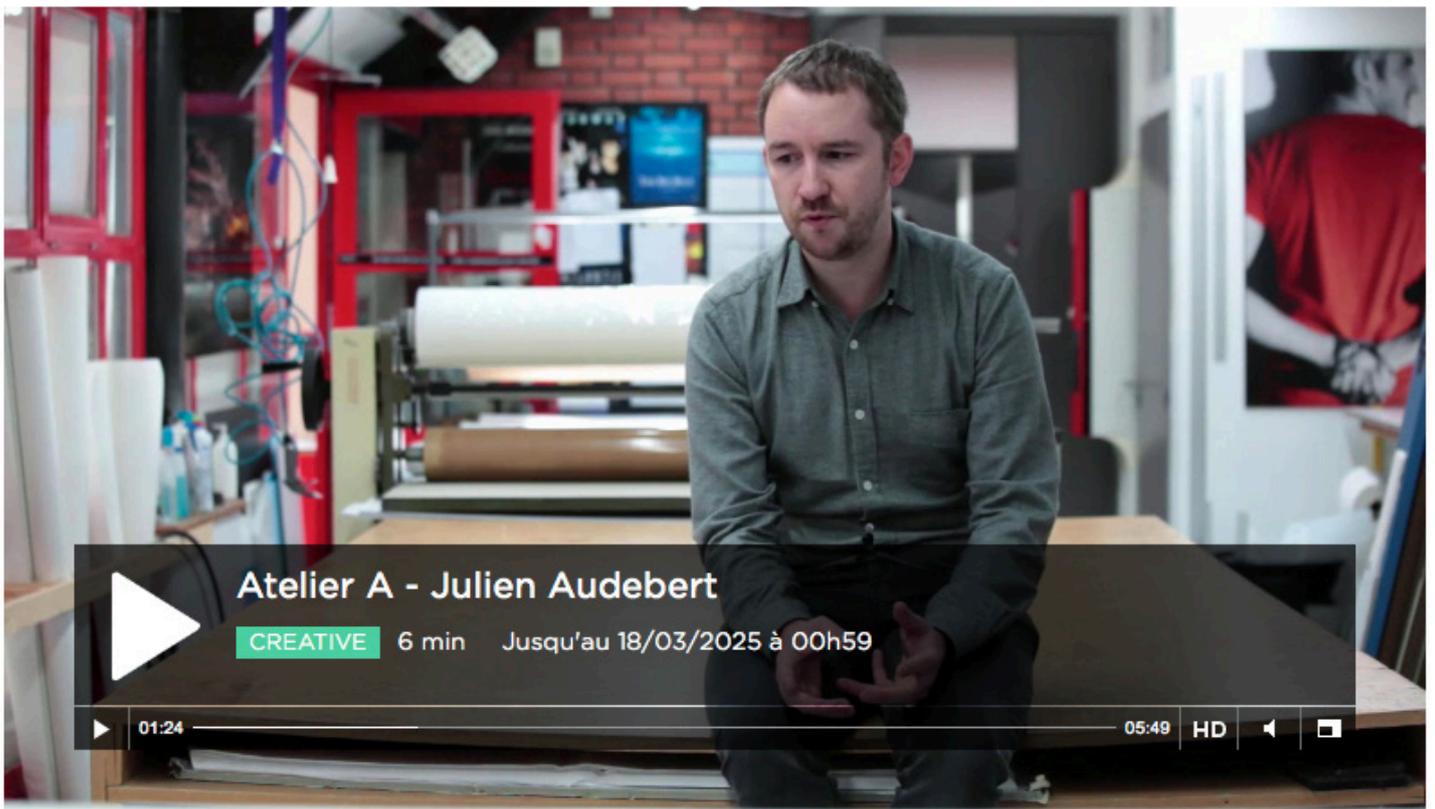


Julien Audebert, Mars et Vénus, phases d'opposition, 2016 Production ARTER VIVANTO 2016 Courtesy Art :
Concept, Paris

l'atelier **A.**

Adagp EN PARTENARIAT AVEC arte CREATIVE

LA RENCONTRE



Les expériences de Julien Audebert avec les techniques de reproductibilité et l'image photographique ne pouvaient trouver de meilleur allié que le philosophe Walter Benjamin. Un dialogue évoqué par l'artiste dans un laboratoire d'impression : retenir son souffle devant l'accouchement de l'image, avant que d'entrer en elle comme on arpente un territoire.



INTRODUCING

JULIEN AUDEBERT

Pedro Morais

Julien Audebert interroge le statut des images, qu'elles viennent du cinéma ou de la vie quotidienne. Il utilise l'histoire comme une construction qu'il démonte et remonte tour à tour dans un perpétuel questionnement du temps et de l'espace.

■ Parmi les débats qui ont traversé le cinéma expérimental de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, un courant radical s'est imposé, marxiste, réflexif et souvent aride du point de vue formel. Désigné par le nom de cinéma structurel ou matérialiste, empruntant ses termes de façon littérale au débat philosophique, il résultait d'un mélange de l'influence de l'art conceptuel (forme prédéterminée, sujet minimal, anti-expressionniste), du marxisme brechtien (refuser la position « passive » du spectateur)



et d'une méfiance vis-à-vis de la narration, considérée comme une dissimulation de la machinerie sous-jacente aux images. Il est arrivé que la caméra elle-même soit considérée comme bourgeoise du fait de sa tendance intrinsèque à enregistrer et reproduire le monde.

STRUCTURES

Les paradoxes de ce cinéma semblent à nouveau intéresser une génération de jeunes artistes. Dans le contexte actuel, radicalement différent concernant notre rapport aux images – converties en données et devenues un outil globalisé d'édition de la vie quotidienne –, resurgit la prégnance politique des images construites, conscientes de la façon dont la technique conditionne le regard et le message lui-même. Il y a quelque chose de post-structuraliste chez Julien Audebert, mais il serait aussi possible d'y trouver des éléments de la réflexion métaphysique proposée par le philosophe Quentin Meillassoux sur la structure cachée du texte matrice de la modernité, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1). Scénographie de la page, jeu sur la taille des caractères, récit rendu pratiquement illisible : Julien Audebert transforme le mot en signe en condensant sur une seule page le texte de livres entiers (respectant ponctuations et retours à la ligne). Faisant apparaître leur structure, soulignant leur « réalité physique et optique d'objet », l'artiste rappelle que le texte recèle une image, invisible à la lecture.

VISIBILITÉ

Les textes qu'il choisit sont des marqueurs sur le plan idéologique, à l'image de son exposition *nwsfrmnwhr* à la galerie Art: Concept en 2008 autour de la pensée utopique, de William Morris à Jules Verne en passant par Thomas More et Charles Fourier. Les textes ne sont plus lisibles mais deviennent visibles, chargés d'une aura paradoxale qui fait écho à l'écart entre leur force de frappe imaginaire et le nombre infiniment





plus réduit de personnes qui les ont effectivement lus. Ce qui est écrit existe au-delà de ce qui est lu, et les utopies sont certes des visions mais se construisent à partir de l'existant, pas forcément visible. Le devenir de ces textes, leur traduction et leur reconversion, ainsi que leurs effets, restent inachevés. Quand il s'empare de *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* de Walter Benjamin, selon ce même procédé de micrographie, devenu d'ailleurs courant au Moyen-Âge, Julien Audebert semble pourtant évoquer le mythe contemporain de la numérisation du livre. Dans le cas de *Chant 23 (La course de chars)* (2011), il inscrit à même la pellicule d'un film 35mm un passage de *l'Illiade* d'Homère, texte initiatique dont l'action semble donner la forme en spirale de l'œuvre. S'il était projeté à raison de 24 images par seconde, cela durerait quelques instants et rendrait le texte complètement illisible. Pour lire, il faudra donc se déplacer autour du texte, s'engager physiquement, « comme des chars dans l'arène », en suivant le déroulement de la pellicule.

DÉMONTAGE

Ce processus de contraction et dilatation, que Julien Audebert identifie comme un procédé de « démontage » par opposition au montage cinématographique, est analogue à ce qu'il emploie dans la construction de ses images. À partir d'un maximum de photos d'écrans d'un film, il reconstitue une seule image qui donne une vision panoptique de l'espace, recoupant les temporalités, associant des personnages qui ne l'étaient pas, reconstituant l'action en un seul plan ou introduisant des aberrations perspectives. Dans le cas du décor du film *The Searchers* (La prisonnière du désert, 1956) de John Ford, il recrée une vue panoramique du désert du Colorado en intégrant des clichés de tournage : la machine fictionnelle en train de se faire met en avant l'imaginaire collectif comme une fabrication. Tandis que la scène de panique de l'escalier d'Odessa, extraite

du *Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergeï Eisenstein, se trouve associée au tournage d'un autre film, *Soy Cuba* (1964) de Mikhaïl Kalatozov, explicitant l'effet de montage mental et soulignant l'ancrage historique des images.

Mais ces lieux existent-ils dans la réalité ? Pour recréer le Royal Albert Hall, célèbre théâtre à Londres, l'artiste utilise deux films, ou plutôt le même film tourné deux fois à vingt ans d'intervalle, *l'Homme qui en savait trop* d'Hitchcock, ayant pour point commun la scène d'assassinat raté d'un ministre (l'un tourné en 1934 en Angleterre, l'autre en 1956 à Hollywood, à la demande des studios). Si l'espace reste le même jusqu'à aujourd'hui, il existe avant tout comme lieu de fiction. À l'image d'un historien critique, Julien Audebert assume la participation de la fiction à la construction de la narrative du passé, dictée par la subjectivité de notre regard contemporain et conscient de l'impossibilité de recréer une réalité objective. De l'histoire comme un montage qui appelle à être en permanence déconstruit et amplifié. ■

(1) *Le Nombre et la Sirène - Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. Ouvertures, 2011.

Julien Audebert

Né en 1977 à Brive-la-Gaillarde
Vit et travaille à Paris
Expositions personnelles récentes
2011 *les Jeux Funéraires*, Art: Concept, Paris
2013 *l'Atelier fermé*, commande publique de la commune de Varengeville
2015 *Galerie Art: Concept, Paris*
Expositions de groupe récentes et à venir
2014 *Fernelmont Contemporary Art*, Château de Fernelmont, Belgique;
la Fureur de vivre, La Brasserie, Foncquevillers;
Bruno Peinado, L'écho/Ce qui sépare, HAB Galerie, Nantes & FRAC Pays de Loire, Carquefou
2015 *J'aime les panoramas*, Musée d'art et d'histoire de Genève, et Mucem, Marseille en 2016

Julien Audebert interrogates the status of images, whether they come from movies or daily life. He uses history as a construction to be alternately mounted and dismounted in a perpetual questioning of space and time.

During the debates that broke out in experimental cinema movie circles in the 1960s and 70s, the dominant current was radical, a knee-jerk Marxism that was often formally impoverished. Called structural or materialist cinema in France, it borrowed terms from philosophical disputes and applied them literally, producing a mix of influences from conceptual art (predetermined forms, minimal subjects, anti-expressionism), Brechtian Marxism (a rejection of any "passive" role for the audience) and a distrust of narrative, considered a way to hide the machinery at work behind images). The movie camera itself was sometimes considered bourgeois because of its intrinsic tendency to record and reproduce the world.

STRUCTURES

There seems to be a revival of interest in the paradoxes of that kind of cinema among young artists today. In the context of our radically different relationship with images, now converted into data and turned into a globalized tool for posting and reposting daily life, we are witnessing the return of the issue of the political import of constructed images, made with an understanding of the way technique conditions our eye and the

Ci-dessus/above: « The Searchers », 2009-2010. Impression digigraphie sur papier photo traditionnel contrecollé sur dibond sous diasec. 86 x 304 cm. (Tous les visuels/all images: court. Art: Concept, Paris; Ph. F. Gousset). Digigraphie printing on traditional photo paper pasted on dibond under diasec. Page de gauche/page left: « 1925-1964 », 2008. Tirage lambda contrecollé sur aluminium sous diasec. 123 x 143 cm. Lambda print pasted on aluminum under diasec.

message itself. There is something post-structuralist about the work of Julien Audebert, but it also contains elements of the metaphysical reflection proposed by the philosopher Quentin Meillassoux about the hidden structure of that foundational text of modernity, Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.⁽¹⁾ The arrangement of words on the paper, the use of varying type sizes, a practically invisible logical flow—Audebert transforms words into signifiers and condenses on a single page the texts of whole books (while respecting the original punctuation and line returns). By making the structure of texts visible, bringing out their “physical and optical reality as objects,” he reminds us that within the text there is an image, even if it is invisible to the reader.

The texts he selects are ideological markers, as was plain in his exhibition at the Art: Concept gallery in 2008, *nwsfrmnwhr*, tracing utopian thinking from William Morris, Thomas More and Charles Fourier to Jules Verne. These texts are no longer readable, but they become visible, freighted with a paradoxical aura that corresponds to the gap between their great imaginative power and the infinitely smaller number of people who have read them. Writings have an existence that extends far beyond their reading, and utopias are visions, of course, but constructed on the basis of what exists but is not necessarily visible. When Audebert takes up micrography and applies it to Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Its*

Mechanical Reproducibility, even though he is using techniques that became common during the Middle Ages he seems to be referencing the contemporary fantasy of digitized books. In *Chant 23 (La course de chars)* (2011), he inserts into a strip of 35mm film a passage from Homer's *Iliad*, a foundational epic in which the action seems to dictate the spiral form of the piece. If the film were projected at 24 frames a second, it would take only a few moments and the text would be totally unreadable. Thus to read it, visitors are obliged to move around the text themselves, following the film's twists and turns, engaging with it physically “like chariots in a colosseum.”

“DE-MONTAGE”

This process of contraction and dilatation, which Audebert calls “de-montage” in contrast to “montage,” the assembling of shots to make a movie, is analogous to the process he uses to construct his images. Using a large number of screen grabs from a movie, he puts together a single image giving a panoptic view of the space, interweaving the moments in time, bringing together characters that never were, reconstructing the action in a single shot and strangely distorting perspectives. In his revisiting of the 1956 John Ford movie *The Searchers*, we see a panoramic view of a Colorado desert with production stills inserted into this background. In other words, in seeing the fiction machine being constructed we realize how our entire collective imagination is manufac-

ured. He takes the panicky stairway scene in *Odessa* from Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925) and combines it with another film, *Soy Cuba* (1964) by Mikhail Kalatozov, thus making the effect of mental montage explicit and foregrounding the historical anchoring of images.

But did these links exist in reality? To recreate London's famous Royal Albert Hall, Audebert used two movies, or rather a movie and its remake, versions made two decades apart, Alfred Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much*, which he first shot in England in 1934 and later remade in 1956 in Hollywood. Central to the action is a failed assassination attempt on a minister. If the space remains the same, and has up to the present, it exists above all as a space of fiction. Like a critical historian, Audebert recognizes that fiction plays a role in constructing the past as narrative, dictated by the subjectivity of our contemporary gaze and aware of the impossibility of recreating an objective reality. History as montage, requiring constant deconstruction and amplification. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) *Le Nombre et la Sirène - Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.

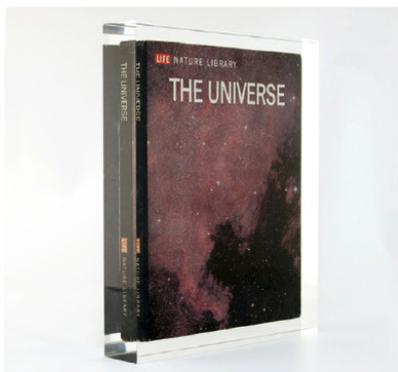
« Chant 23 (la course de chars) ». 2011
Film 15/70 mm (chant 23 de l'*Illiade* d'Homère),
disque en marbre de Thassos, socle en bois, Plexiglas.
H: 132 cm; diamètre: 67 cm
15/70 mm film (*Chant 23 in the Iliad of Homer*),
disc in Thassos marble, wooden base, Plexiglas



FRIEZE NEW YORK

PAS À PAS

PAR ROXANA AZIMI



Mungo Thomson, *Inclusion (THE UNIVERSE)*, 2014, pièce unique.
Courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris.



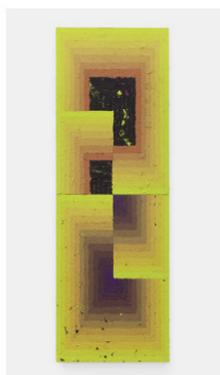
Guillaume Leblon, *Examen de minuit*, 2012, céramique, couverture recouverte de peinture blanche, pièce unique, 73 x 224 x 123 cm.
Photo : Guillaume Leblon. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris.



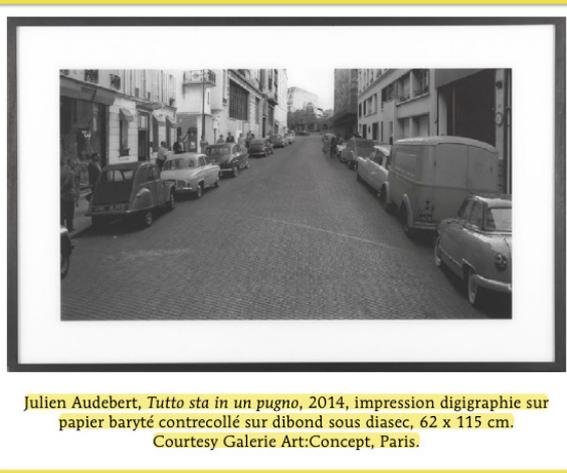
Július Koller, *Anti-Performance (U.F.O.)*, 1980, photographie noir et blanc, pièce unique, 40 x 60 cm. Courtesy Galerie gb agency, Paris.



Damien Deroubaix, *Sans titre AC*, 2014, bois gravé, encre et deux sculptures en fibre de verre, pièce unique, 250 x 244 cm.
Courtesy Galerie in situ- Fabienne Leclerc, Paris.



Julian Hoeber, *Execution Changes #88 A, B (CS, Q1, LRJ, DC, Q2, LLJ, DC, Q3, ULJ, DC, Q4, LRJ, DC)*, 2014, acrylique sur toile de lin, 183 x 61 cm.
Photo : Heather Rasmussen. © L'artiste & Praz-Delavallade, Paris.



Julien Audebert, *Tutto sta in un pugno*, 2014, impression digraphie sur papier baryté contrecollé sur dibond sous diasec, 62 x 115 cm.
Courtesy Galerie Art:Concept, Paris.

FIAC 2012: 12 Paris Gallerists Talk About Favorite Artworks (VIDEOS)

Art fairs, with exceptions like Documenta, have come to be judged in terms of money: What mega-sales were murmured down the aisles, to which high-profile collector or museum, and what might it all say about the state of the economy. At FIAC 2012 (the French acronym for the International Contemporary Art Fair), following in the wake of the more frenetic London Frieze, the talk was of a politician's proposal to tax art sales in France, which was mercifully killed. But many gallerists beamed about upbeat, recession-defiant sales. The only reason I care about galleries moving inventory at art fairs is that it probably means they will return next year and bring more stuff to look at. There are few cerebral pleasures as protracted and eclectic as strolling around the Grand Palais, with its glorious vaulted glass-and-steel canopy, looking at world-class art. For art fairs, architecture is destiny, and no big-top tent can match this Belle Epoque secular cathedral for display grandeur and meditative light, that increasingly lures the art world's heavy hitters.



Thus, FIAC has reclaimed its stellar position in the art world. This year, the fair attracted over 70,000 people, nearly 4% more than last year's total. As its global stature steadily rises under the shrewd command of director Jennifer Flay, it has become more selective as to which galleries it invites (I know at least one Los Angeles gallery that was not asked back this year), which ups the ante on the artworks' caliber and pedigree. The fair continues to spread to other parts of the city, from the Palais and its environs (the Esplanade at Les Invalides featured a colossal Stonehenge-motif inflatable open to bouncers of all ages) to the Tuileries and the Jardin des Plantes, inviting a scavenger hunt that showed off Paris' ample charms.

As expansively international as the roster is (25 countries were represented this year, including a greater number of Asian galleries), the majority, naturally, were based in Paris. So rather than attempt, as I did last year, to cull a geographic cross-section, I picked a dozen Paris gallerists and asked them to select a single work (though sometimes they slyly included a deuce) and discuss it for under two minutes. For those with the attention span to listen to art dealers explain the art they are purveying, these videos may offer a mini-tour of FIAC's home team. I think of these as portraits as much as art captions -- allowing us to meet a dozen art vendors whose passion for their wares transcends business as usual. Here also is a three-minute montage that will give those who weren't there a brisk reckoning of what FIAC brought on this year.



Michael Kurcfeld, «FIAC 2012: 12 Paris Gallerists talk about favorite artworks», in The Huffington Post, 6.11.2012

ART | CRITIQUES



[Julien Audebert](#)

Les Jeux funéraires

02 avril-30 avril 2011

[Paris 3e. Galerie Art: Concept](#)

«Jeux funéraires», ou l'art de témoigner d'une culture oubliée ou d'un événement passé. Julien Audebert expose trois œuvres associées à des faits et récits de l'histoire contemporaine, de la mythologie grecque, et de l'archéologie. Entre sculpture, cinéma et photographie, il interroge la représentation de l'Histoire.

■ Par Marie-Ange de Montesquieu

La vue panoramique d'un paysage désertique du Colorado montre en fait le décor du film *The Searchers* (La prisonnière du désert), de John Ford. Cette photographie de Julien Audebert a été conçue à partir de clichés de tournage du film. La photo montre à la fois le décor et son envers: d'un côté la fiction en train de se faire, et de l'autre côté la machinerie employée. En déconstruisant et reconstruisant le cinéma, l'artiste dissèque la fabrication d'un mythe, celui de l'imaginaire collectif américain.



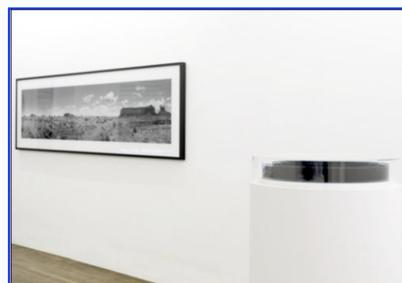
Sous la forme d'une spirale posée sur un socle en bois, la pellicule 70 mm à défilement horizontal recèle, inscrit à sa surface, *Chant 23 (La course de chars)*, un passage de *Illiade*. Faute d'être projeté, ce film sans image oblige, pour lire le texte, à suivre les méandres de la pellicule, et à déambuler comme les chars dans l'arène! Comme si le texte dictait à la pellicule sa forme en spirale et sa longueur. Julien Audebert avait déjà, avec *Inside the Letter* (2008), fait déambuler les visiteurs dans un labyrinthe dont la longueur totale des murs correspondait à celle du texte de *La Lettre volée* d'Edgar Poe.



Enfin, des sacs militaires remplis de sciure et de sable sont érigés le long d'un mur en forme de fortification militaire, à cette différence près qu'un motif de lion orne l'ensemble, et qu'il s'agit d'un détail de la célèbre Porte d'Ishtar commandée par Nabuchodonosor II pour sa cité de Babylone.

Julien Audebert veut manifestement évoquer là — avec humour — le site archéologique qui est aujourd'hui recouvert par une base militaire américaine en Irak; et évoquer un article du *Monde* qui rapportait, en 2007, que les militaires remplissaient des sacs de cette terre du site riche de vestiges archéologiques. Des sacs remplis des ruines de Babylone: un nouveau mélange de savoir et de fiction cher à Julien Audebert.

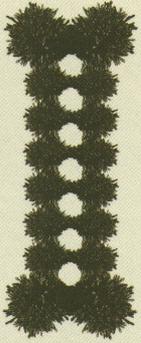
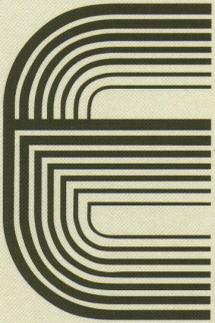
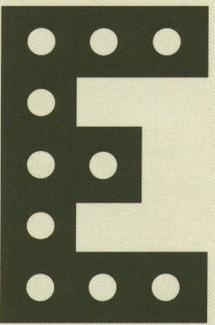
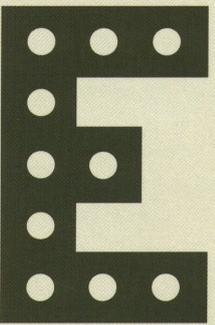
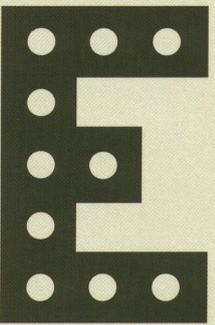
Entre Babylone, la Grèce antique et le Far West américain, Julien Audebert interroge les conditions de transmission l'Histoire: ses multiples déformations et oublis dus autant aux appareils de la société du spectacle qu'aux aléas du monde (les guerres et les catastrophes) et à l'ignorance...



Œuvres

- Julien Audebert, *Sandbagwal*, 2011, sacs militaires, sciure ou sable, dimensions variables
- Julien Audebert, *The Searchers*, 2009-2010. Impression digigraphie sur papier photo, contrecollé sur dibond sous diasec. 86 x 304 cm
- Julien Audebert, *Chant 23 (la course de chars)*, 2011. Film 15/70 mm (chant 23 de l'*Illiade* d'Homère), disque en marbre de Thassos, socle en bois, Plexiglas. haut: 132, diamètre : 67 cm

↔ **DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE CHAMARANDE** ↔
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

AUP 
EDD 
LAL 
T 
TR 
RE 

◀ **CONSEIL GÉNÉRAL DE L'ESSONNE** ▶

Julien Audebert

Qu'est-ce qu'un aphorisme ? Citation ou emblème d'une doctrine ou d'une éthique ? Un aphorisme tient-il à une généalogie d'auteurs ? Nietzsche, Novalis, Oscar Wilde, Roland Barthes sont-ils, en définitive, les *noms* de l'aphorisme qui en forment la signification et l'usage ? L'aphorisme apparaît, dans ses plus belles *journées*, comme une fulgurance de l'esprit vers les contrées que dévoilent et composent les mots, au rythme de leurs écarts (et d'une majuscule à un point final). Un aphorisme nous place toujours *déjà* dans un après-coup, dans une manière d'horizon, cet espace sans nom, sans définition, aux dimensions aléatoirement projetées par le point du jour où nous sommes. Un aphorisme crée des espaces de pensée disjoints, par où celle-ci reconfigure ses cheminements, d'un espace parfois très éloigné à un autre. Il ne se résout jamais au registre grammatical d'une phrase et lorsque nous voulons nous souvenir d'un aphorisme oublié, la situation mentale est davantage celle de replacer des villes sur une carte. L'aphorisme est à la fois *journey* dans la mémoire des concepts et *hiéroglyphe* dans la structure du sens.

*

Avec *Narcisse/Écho*, Julien Audebert accueille le spectateur, sinon dans une situation aphoristique, du moins dans un aphorisme d'espace. À commencer par celui-ci qui en marque l'aboutissement : *Rien n'est un meilleur substitut à l'amour que la représentation* (de l'à peine anonyme Karl Kraus). Énoncé d'une implicite éloquence pour autant qu'il fasse effraction à l'ensemble en diverses voies, mais en toute littéralité, et d'un mot commençant : d'une certaine *foi* dans l'image. Nous sommes tout d'abord face à un drapé divisant la pièce, tombant du plafond jusqu'à ras du sol, et frappé d'une carte postale qu'il nous présente monumentalisée. Il s'agit des escaliers d'Odessa, rendus célèbres par *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein, film sur le soulèvement de 1905 contre le régime tsariste. Lieu choisi pour la représentation d'un matage dans le sang, les coups de feu militaires sur le peuple qui dégringole à l'infini, cet escalier de 142 mètres jonché de ces corps, qui devaient entrer dans les annales du cinéma et devenir modèle pour un *montage des attractions*. Notre mémoire cinématographique à peine ravivée, Odessa est bien vide à présent, astreinte à son image *muette* (puisqu'elle répond au cinéma du même nom) et dépeuplée de son histoire politique. Mais cette histoire guetterait son propre lieu comme un oiseau de retour, symptôme de quelque chose qui dans l'image – tout comme un pli – fait retour et s'en extrait simultanément. Gilles Deleuze a bien dit ce pouvoir baroque du pli, résultant cette fois dans un *montage des arts* et que l'Odessa, dont la surface n'est que bordures et embrasures, montre : « peut-être la peinture a-t-elle besoin de sortir du tableau, et de devenir sculpture ».

Puis, le temps de contourner Odessa, nous découvrons un miroir ainsi que, braqué sur lui à quelques centimètres, un projecteur. Or, à peine cherchons-nous à y voir autre chose que notre propre image qu'apparaît dans ce reflet du drapé (désormais dans notre dos et vierge d'image en son verso) ledit aphorisme. *Rien est un meilleur substitut à l'amour que la représentation*. Chaque mot et chaque espace interfèrent différemment selon que notre regard, dans son papillonnement, se focalise sur l'aphorisme ou bien sur notre propre

image dans le miroir. Habilement Julien Audebert fait de nous un Narcisse qui s'abîme dans son propre reflet mais empêché d'y sombrer par le second abyme aphoristique s'interposant, entre le drapé et le miroir – deux lieux où la représentation s'abîme déjà –, entre le texte et l'image, entre je et l'autre auquel on aurait voulu trouver quelque *substitut*. Nous serions en quelque sorte revenus au cœur de la *tavoletta* avec laquelle Brunelleschi inventa la perspective ; en se plaçant au revers de la peinture, et s'effaçant derrière elle pour en viser le reflet dans un miroir, à ce tournant pour l'histoire du regard où il a pu être consigné d'un aphorisme tel : *Rien n'est un meilleur substitut au monde que la perspective*. À la nuance qu'ici nul point de fuite auquel notre présence de sujet assignerait la percée (nous ne sommes d'aucune manière plongés dans un dispositif de chambre optique) ; mais à tout le moins ce *point fou* dans lequel Pascal faisait provenir la fonction infinie de la perspective « de derrière la tête ». Le temps qu'il nous est proposé de partager n'est pas un temps de subjectivation au point souverain d'un regard qui se donne pour maîtrisé, mais plutôt un temps de retrait ou d'ellipse (d'une image pliée à un reflet biaisé) par lequel peut se construire une *mémoire de l'espace* – autrement dit, sublime subversion du musée en tant qu'espace mémoriel. Ce temps nous l'avons dépensé à nous rendre victimes de son ultime éliision, et sans doute la plus subtile des opérations psychovisuelles structurant notre expérience du dispositif. L'aphorisme de Karl Kraus *de derrière la tête* ne se lit en définitive qu'au prix de la disparition du « n' », d'où cette volte-face de l'expérience présente, non plus dévolue à la foi dans l'image mais à sa néantisation. Julien Audebert réussit le tour de force de nous faire éprouver physiquement l'expérience psychanalytique du lapsus, lorsque les trébuchements du langage ouvrent les lieux singuliers de la pensée, expérience de la lettre à la fois manquante et fondatrice, lettre-écran de la négation subvertie (« n' »), expérience du désir scopique qui retourne à son propre point aveugle. *Rien est un meilleur substitut à l'amour que la représentation*.

*

L'histoire de l'art, comme toute histoire, s'écrit avec des noms et surtout avec des dates. Mais qu'en est-il d'une œuvre qui consisterait plastiquement dans sa propre date et dans la matérialisation de sa propre disparition ? *Julius Magneticus (circa 2410)* se présente comme de la poudre de fer, destinée à s'effondrer un jour ou l'autre, une fois épuisé le magnétisme des aimants qui la maintiennent. Dans l'annonce de ce temps d'expiration de l'œuvre, s'évanouissent d'autant plus vite les réflexes de l'histoire de l'art : admirer une œuvre en vertu de l'éternité qui sommeille en elle et de son témoignage sur l'époque qui l'a vu naître. Aux premières heures des collages cubistes, que pouvait-on bien vouloir dater une œuvre qui portait en elle ses propres lacunes historiographiques ? Le dilemme pouvait en résulter de dater l'œuvre, conventionnellement, sur l'année de sa réalisation, ou bien de suivre la date inscrite sur le morceau de papier journal collé. Les choses ne gagnent pas toujours à être datées du moment où elles se réalisent, mais plutôt du moment où se manifestent les aspirations ou désillusions recelées en elles. Julien Audebert nous prend ainsi au jeu, non pas simplement de l'anachronisme – appuyé par la rencontre du fer et de l'aluminium avec ces lettrines qui rappellent l'onciale médiévale – mais plutôt d'une histoire de l'art entropique. Une histoire où les œuvres, tel ce *dressage* de poussière littéralement *post-mortem*, tendent au néant, ou « l'anéantissement du concept d'une chose pour arriver à la chose même » (Georges Braque).

*

On connaît la grande analogie médiévale entre le livre et le monde. Mais connaît-on celle que nous propose Julien Audebert, avec son *Odysée*, entre la pellicule cinématographique et le mythe ? De ce geste d'entomologiste, à transcrire l'intégralité d'Homère (en grec) sur une bobine 35 mm, n'est-ce pas un texte *fleuve* qu'il s'agit de faire couler tout du long, se destinant ainsi à la *boucle de l'histoire* ? Par-delà la possibilité ubuesque de projeter ce film pour assister aveuglément au défilement continu d'un texte, l'objet nous

met aux prises avec l'utopie cinématographique de faire revivre les événements (on pense bien entendu à Eisenstein). En soi l'*Odysée* ne tient donc plus de la traduction académique d'un texte auquel on aurait cherché, en l'occurrence, à redonner ses lettres grecques originales. Elle est plutôt l'effet de ses propres métamorphoses, la mémoire de sa propre genèse et de ses traces physiques. L'*Odysée* ne serait pas un mythe pur et simple, gravé dans le marbre de l'histoire, mais son propre devenir-texte, auquel Julien Audebert ajoute une couche, en l'inscrivant à la surface sensible d'un support de projection. Ainsi, la valeur immémoriale et culturelle du mythe est dévoyée vers son futur potentiel et sa valeur d'exposition. Quand bien même la pellicule du mythe viendrait à opérer son défilement, elle ne ressortirait plus d'une « version originale sous-titrée », mais d'une *version reproductible à l'infini surexposé*.

Julien Audebert

1. Sans titre

Impression sur maille drapeau.
Production spécifique pour
le Domaine départemental de
Chamarande.

2. Narcisse Echo (d'après K. Kraus)

Projection, diapositive. Production
spécifique pour le Domaine
départemental de Chamarande.

Y: 2009

D: 1. 400 × 300 cm

2. Variables

C: Galerie Art:Concept, Paris

P: Marc Damage



Clémont-de-Dôme ➔ Sortir

EXPOSITION ■ Un travail sur une lettre de Blanqui le révolutionnaire

Les « révélations » d'Audebert

Dans la pénombre de la galerie In Extenso, à Clermont, les œuvres de l'artiste Julien Audebert se révèlent jusqu'au 5 février, rue Gault-de-Saint-Germain.

Véronique Mettey

veronique.mettey@centrefrance.com

«**F**ort Taureau » n'est pas une exposition de photos, précise d'entrée l'artiste. Julien Audebert expose jusqu'à fin février à la galerie In Extenso à Clermont. Trois pièces, trois œuvres qui s'apparentent pourtant à l'art de l'image.

Prémonitoire

De *L'éternité par les astres*, texte écrit par le révolutionnaire Louis-Auguste Blanqui lors de son incarcération au château du Taureau, au large de Morlaix (Finistère), il a fabriqué une image. Une espèce d'électrocardiogramme qui n'en est pas un. Le texte, travaillé par un procédé photographique, est bien là, centré autour du cadre. Première œuvre d'une exposition qui en compte trois. Le lieu a été redessiné pour l'artiste. La petite galerie de la rue Gault-Saint-Germain à



N° 3. Un coup de fusil dans un rideau, dernière pièce d'une histoire en trois tableaux. PHOTO J-L GORCE

Clermont, entre la rue de la Coifferie et la rue des Gras, devient un décor blanc, claustrophobique et hypnotique, comme pour mieux laisser la place aux tableaux. « Comme si les murs se scindaient », pré-

cise Julien Audebert. Au bout du labyrinthe, dans l'alcôve, il y a la scène de chasse, représentation d'une image du film *La Règle du jeu*, de Jean Renoir. Les plans sont dissociés puis réassociés pour

mieux montrer ce que cette scène, en 1939, avait de prémonitoire. On en arrive alors au rideau, non pas déchiré mais atteint d'une balle. D'un fusil de chasse, encore. Comme une mise en lumière inédite de l'œuvre de Julien Audebert. ■



« La circulation entre les deux pièces donne une idée de la cellule de Blanqui ».

JULIEN AUDEBERT. Artiste

➔ **Dates.** Jusqu'au 5 février à la galerie In Extenso, 12 rue Gault-Saint-Germain à Clermont-Ferrand, tél. 04.73.14.26.52 ; contact@inextensoasso.com ; www.inextensoasso.com



JULIEN AUDEBERT

LE SENS DES IMAGES

1923-1964, 2008. Photo : Fabrice Gousset. Courtesy galerie Art+Concept, Paris.

Julien Audebert prend pour matériau les images de notre histoire politique et culturelle, manipulant représentation et signification.

Julien Audebert n'aime pas ce qui est immédiatement saisissable. Attitude paradoxale pour un jeune artiste de 31 ans qui opère le plus souvent dans le corpus des plus célèbres films de l'histoire du cinéma ou dans celui des plus fameux textes de l'histoire de la littérature, parmi les sources déjà mises en forme et qui constituent autant de jalons de notre histoire culturelle.

En 2002, Julien Audebert s'attaque au texte manifeste de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935). Un choix loin d'être surprenant de la part de ce plasticien qui a étudié l'histoire de l'art.

De ce texte, il donne à voir un étrange sismographe fait de lignes horizontales noires sur fond blanc, exposant ainsi l'essai dans son intégralité, sans aucune contrainte de pagination, mais dans lequel la ponctuation et le retour à la ligne sont cependant respectés. Le texte, réduit à une seule page⁽¹⁾ est montré, comme le précise l'artiste, dans sa forme organique, mais il a cette spécificité d'être réécrit dans une police de caractère si petite qu'il pose à la fois les limites de sa lisibilité et celles de sa reproduction en tant qu'image. Une étonnante interprétation de la question de la reproductibilité de l'œuvre d'art justement développée par Walter Benjamin. Le texte devient alors une forme visible s'apparentant à un diagramme qui en montrerait le rythme et la structure internes. Ainsi, *L'Eternité par les astres* (1872) du socialiste Louis Auguste Blanqui prend-il la forme d'une pyramide des âges inversée (*L'Eternité par les astres-Hypothèse astronomique*, 2006) et l'Ancien Testament (*Livres*, 2003), celui d'un parfait carré de cinquante centimètres de côté dans

lequel l'artiste a effacé et remplacé par un vide équivalent à la longueur du mot les différents noms de Dieu. On se prend à tenter de le lire et à en chercher l'origine. Mais l'exercice s'avère vain. Nous n'en saisissons plus ni son contenu ni même son sens. Il devient une autre histoire et invite à en faire une nouvelle expérience.

En 1897, Stéphane Mallarmé révolutionne le système de la poésie avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, qui scénographie la page blanche par la mise en espace des mots. Ce texte fait de Mallarmé « le fondateur de l'art contemporain », selon Marcel Broodthaers. Il en donne sa version (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969) en substituant aux mots des rectangles noirs dont la taille et la distribution reprennent à l'identique la structure de poème. Il s'agit pour Broodthaers d'en donner la forme plastique, c'est-à-dire son équivalent image⁽²⁾.

Le mot devenu signe, forme ou image, est l'une des grandes questions de l'art conceptuel⁽³⁾. C'est aussi ce qui apparaît dans *Julus Magneticus (H)* (2008) de Julien Audebert, où de la poussière d'aimant dessine ces aspects en même temps qu'elle donne ainsi à voir une page dont les mots n'ont plus ici aucun sens connu, excepté de remplir un espace blanc et de rappeler la composition d'un manuscrit médiéval.

Le travail de Julien Audebert fonctionne comme une mise en abîme du regard, de la perception et de la mémoire. Sa dernière réalisation, *Inside the letter* (2008), installation qui confronte à la fois le texte et l'image, en est la pleine illustration. Elle s'inspire de la célèbre nouvelle d'Edgar Allan Poe, *La Lettre volée*, mais le texte se déploie ici dans un espace labyrinthique et court sur une seule ligne en taille de caractère 9 (celui utilisé pour les livres de format de poche), jusqu'à aboutir à un Ektachrome reconstituant une scène du film *Blade Runner* montrant une chambre dans laquelle un miroir renvoie le reflet d'une femme tatouée. Cette juxtaposition d'éléments (visuels et textuels) mène le regardeur au détail (le tatouage), à ce signe infinitésimal qui permettra par ce moyen de résoudre l'énigme et de signifier autrement qu'il faut apprendre à voir. En parcourant cette installation, une phrase de Lacan vient en mémoire : « *Jamais tu ne me regardes là où je te vois.* »

Cette mise en abîme se retrouve jusque dans les superpositions de techniques que l'artiste utilise. Sans pourtant se définir comme photographe, Julien Audebert se réfère aux procédés traditionnels de la photographie (tirage argentique, photogravure, papier bromure). Autre paradoxe, car sans nier l'aspect technique de son travail – même si celui-ci n'est pas immédiatement perceptible –, il cherche plutôt à se distancier du médium en procédant par diverses étapes de réalisation qui impliquent également l'utilisation de procédés numériques.

C'est parce que le cinéma est indissociable de la photographie qu'il devient pour Julien Audebert une banque d'images dans laquelle puiser. *La Règle du jeu* (Renoir), *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein), *A bout de souffle* (Godard), *M le Maudit* (Lang), *Nosferatu* (Murnau), *L'Homme qui en savait trop* (Hitchcock), autant de films historiques que l'artiste décortique pour en faire le matériau de son travail photographique, et dont les images en noir et blanc sont justement choisies pour créer chez le regardeur une impression de déjà-vu. Mais il ne reste rien de ce temps cinématographique continu, désormais réduit à une discontinuité temporelle. Les photogrammes compressés aboutissent à une seule et unique image dans laquelle se lit une multiplicité de séquences. « *C'est littéralement un "démontage", par opposition au montage cinématographique. C'est peut-être la mise à plat de quelque chose qui prétendrait dépasser la plannité de l'image – le cinéma – mais qui n'en reste pas moins une surface.* »⁽⁴⁾ 1925-1964 (2008) percute et condense les séquences montrant les insurrections révolutionnaires communistes de deux films : *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et *Soy Cuba* (1964). Elle donne ainsi à voir une foule anarchique dévalant le fameux escalier d'Odessa en bas duquel s'entremêlent voitures et chevaux. Et dans *La Règle du jeu* (2008), il résume en une seule image toutes celles qui composent la célèbre scène de chasse et rend visible à l'écran la présence de tout le gibier qui la ponctue.

Par ces temps superposés et donc confondus, le film se trouve en quelque sorte reconstitué et les réalisations photographiques de Julien Audebert ne sont plus qu'un moyen de donner à voir autrement le monde quand tant d'images sont déjà disponibles.

Valérie Da Costa

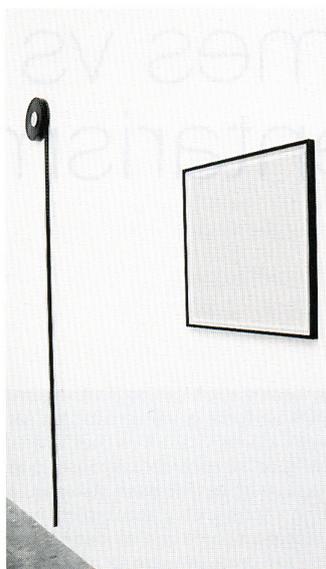
1. Le format de l'œuvre qui est un contretypage sur bromure d'argent contrecollé sur aluminium mesure 30 x 21 cm.

2. Voir Jacques Rancière, *L'Espace des mots*, de Mallarmé à Broodthaers, éditions Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.

3. Je pense inévitablement au travail de Joseph Kosuth, à l'incontournable *One and Three chairs* (1965), mais aussi à son installation à échelle des salles du Musée d'art contemporain de Lyon, *Zéro & Non* (1985, coll. Mac de Lyon), couvrant 600 m² de murs avec le texte de Freud, Au-delà du principe du plaisir, reproduit biffé.

4. Propos de Julien Audebert extraits de l'entretien avec Jean-Paul Guarino, in *Offshore*, automne 2005.

> JULIEN AUDEBERT PARTICIPERA AUX EXPOSITIONS COLLECTIVES DE LA SALLE DE BAIN À LYON EN DÉCEMBRE ET DE LA GALERIE KAMM À BERLIN (24 OCTOBRE - 20 DÉCEMBRE).
> UNE EXPOSITION PERSONNELLE LUI EST CONSACRÉE AU SANTA BARBARA CONTEMPORARY ARTS FORUM (SANTA BARBARA).



Julien Audebert.
Vue de l'exposition. 2008

de l'*Odyssée* d'Homère sur une bobine de film 35 mm, c'est là une histoire qu'on pouvait suivre un peu plus tard à Art Basel.

Morad Montazami

paris

Julien Audebert

Galerie Art: Concept
15 mars - 17 mai 2008

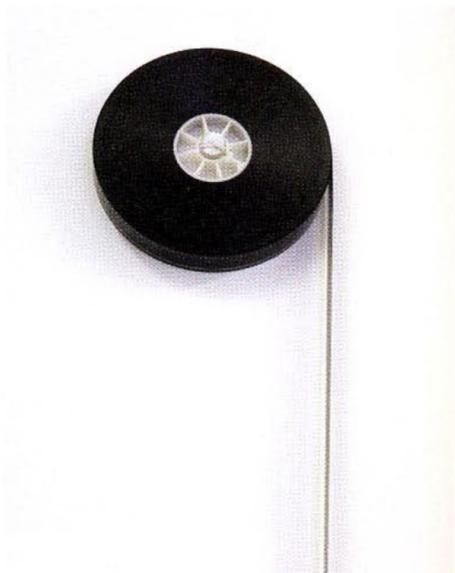
Porter atteinte à la suprématie du voir, n'est-ce pas le paradoxe le plus singulier par lequel un artiste puisse envisager l'acte même d'exposition ? Si certains ne voient en l'art conceptuel qu'une litanie du passé, Julien Audebert en actualise une passionnante leçon : rendre le spectateur témoin de sa propre situation par «aveuglement» (ou le «déli d'exposition», dit Jean-Marc Poinot). En l'espèce, dans des livres. Allant du 16^e siècle, avec le canonique *Utopia* de Thomas More, au 19^e avec Jules Verne et *les 500 millions de la Béguine*, en passant par Francis Bacon, Charles Fourier... chaque texte est intégralement retapé par l'artiste, numérisé et imprimé sur une seule et même page, dans un état microscopique. Nous n'y voyons rien d'autre qu'un bloc saturé et illisible, tel un présage à déchiffrer au fond d'une tasse. Son geste de scribe entomologiste exhume donc des textes frap-

pant l'histoire politico-littéraire à la puissance d'une folie ; c'est une philologie du flirt avec le délire visionnaire. La «démésure» utopique prise aux limites de l'épreuve photographique, c'est notre présent utopique qui se dévoile : le mythe contemporain de la numérisation par où l'on voudrait assurer la survie du savoir. Dénoué le premier choc du lisible contre le visible, advient alors une question plus intime : comment faisons-nous l'expérience d'un texte ? Est-ce question de sa «longueur», de la succession de ses pages ? Ou bien cette expérience se joue-t-elle ailleurs ? Tout l'Ancien Testament tient sur une surface de 50 x 50 cm, et voici le fantôme représentant «l'incubation» d'un texte dans notre esprit. De petits blancs étoilant ce monochrome divinatoire (en effaçant justement les noms de Dieu) dispensent une poétique de l'intervalle. De Kosuth à Gonzalez-Torres, et leur usage du texte en tant qu'il déplace notre point de vue, voilà qui ressurgit comme la dette infinie de l'art conceptuel à Mallarmé. Un autre fantôme en germe vise à «déployer» (c'est le terme de l'artiste) la structure cachée ou la symphonie secrète du texte, celui, deleuzien, d'une conversion cartographique du livre.

Au centre de l'exposition, un grand tirage représente la scène chaotique des escaliers d'Odessa, où l'artiste a «démonté» le montage d'Eisenstein. Les fragments chutés de l'*utopia* cinématographique renaissent dans un tableau-photo qui agence plusieurs plans de l'instant insurrectionnel. Le voyage en utopie de Julien Audebert, ponctué par une retranscription

ART PAPERS

STRIKING IDEAS + MOVING IMAGES + SMART TALK
JULY/AUGUST 2008 US \$7 CAN \$9 UK £6



JULIEN AUDEBERT PARIS

The paradox of reading is that letters, as discrete forms, must somehow remain invisible. For words to surface, letters must dissolve. Words, too, disappear as images and ideas emerge in the process of reading. While the reader's experience is characterized by the dissolving of surface, the text remains bound to the physical support that offers it up. Julien Audebert's work tests the physical and optical limits of a text's visibility. In *Livres*, 2003, the drama of the entire Old Testament is contained in a fifty-centimeter-square print. The artist prints from a photographic negative with silver bromide on aluminum, a technique that carries the precision of the Old Testament's miniaturization. Present in its entirety, the Old Testament "reads" as a neutral surface. One sees a square whose uniform grayness is slivered with white rectangles; these slivers of white—which look like surface irregularities—are produced by Audebert's replacement of each instance of God's name with a blank space identical in length to that name.

Each of the nine contretypes on silver bromide mounted on aluminum that make up Audebert's series *nwsfrmnwhr*, 2008, presents a classic utopian text that has been miniaturized to fit onto one page. The title alludes to William Morris' 1890 *News from Nowhere*, and is a reminder that the term "utopia," coined by Thomas More, puns on the similarity between the Greek terms for "happy place" and "nowhere." The miniaturized texts include Thomas More's *Utopia*, 1516, Tommaso Campanella's *The City of the Sun*, 1623, and Francis Bacon's *New Atlantis*, 1626. The dimensions of each utopian "page" vary, but they are all framed within an A4 format. Thus, one registers two "pages" within each work: the utopian text and the image. One is an entire utopian classic miniaturized—an illegible ideal, a space of technical virtuosity displayed on (and against) the conventions of the A4 manuscript page. The other registers as an image: it is simultaneously text and illu-

mination. Classic utopian texts visualize a happy place/no-place that is by definition out of reach, beyond the horizon; likewise, these micrographic texts surface at the very limits of visibility.

Livres and *nwsfrmnwhr* play with the limits of the page. By contrast, *Odyssée (adaptation)*, 2007, toys with the basic unit of the film frame. *Odyssée (adaptation)* consists of a spool of film hanging on the wall, one end trailing down. Looking at the trail of perforated film sideways, one can discern a few lines of Greek on each frame. The artist enlisted the process used for film credits to transfer the entire text of Homer's *Odyssey* onto 35mm film. This is epic poetry at twenty-four frames per second; Odysseus' decades of wanderings are condensed on ten minutes of film and would, of course, be illegible if projected. The artist has referred to *Odyssée (adaptation)* as "a long credit."

Audebert's solo exhibition also included work that foregrounds his interest in the photographic image at the heart of cinema [Art: Concept; April–May, 2008]. For example, *1925-1964*, 2008, is a composite of shots from Sergei Eisenstein's 1925 *Battleship Potemkin* and Mikhail Kalatozov's 1964 *Soy Cuba*, both of which staged scenes of uprisings on the Odessa steps. Moving pictures are generated by projecting still images at twenty-four frames per second. By combining several shots in one still photograph, Audebert appears to be inverting the cinematic process and producing an image that stills and compresses cinema's movement back into an image. But that very stillness remains indebted to cinematic sequence.

—Eva Heisler

y, New York); Julien Audebert, *Odyssée (adaptation)*, 2007,

ABOVE: Ron Mueck, *In Bed*, 2006, mixed media, 63 3/4 x 255 7/8

Future Anterior

an index to contemporary art's imminent history



Julien Audebert
nwsfrmnwhr
15 mars - 17 mai 2008
Paris. Galerie Art: Concept

Julien Audebert travaille sur la lisibilité de l'image et du texte, et sur les contradictions de l'«utopie», à partir de son sens étymologique d'absence de lieu. Sur chacune des neuf feuilles de *nwsfrmnwhr*, l'artiste a reproduit dans son intégralité un texte majeur de la pensée utopiste.

Auteur d'un passionnant travail sur l'image cinématographique et sur le texte, le jeune artiste français Julien Audebert s'est attaché dans plusieurs œuvres récentes à la contradiction présente dans le terme d'«utopie», dont l'étymologie (le U privatif signifiant l'absence de lieu, le «nulle part») contredit dans son sens même l'idée de projet que l'on associe généralement au mot.

L'œuvre qui donne son titre à l'exposition, *nwsfrmnwhr* (2008), est un polyptyque, dont le titre est la contraction de *News From Nowhere* (1890), ouvrage de William Morris. Julien Audebert y reprend un procédé utilisé en 2003 pour réaliser *Livres : l'Ancien Testament*, «Livre des Livres», y est condensé dans un carré parfait de 50 cm de côté, où les divers noms de Dieu ont été effacés et remplacés par un vide, soulignant par là même sa présence/absence.

Sur chacune des neuf feuilles de PVC de *nwsfrmnwhr*, l'artiste a reproduit dans son intégralité un texte majeur de la pensée utopiste, active essentiellement à la Renaissance, avec *l'Utopia* de Thomas More (1516) et *La Cité du soleil* de Tommaso Campanella (1613), et au XIXe siècle, avec notamment *Le Nouveau Monde Amoureux* de Charles Fourier (1841) ou *A New View of Society* de Robert Owen (1813).

Réduits à la qualité d'objets, les textes affirment ainsi leur unicité. Paradoxalement, ils deviennent également illisibles : la présence du texte est ici plus importante que sa lisibilité - ce qui est écrit a plus de valeur que ce qui est lu, le projet, l'utopie, a plus d'importance que sa concrétisation.

On retrouve ce paradoxe de l'œuvre illisible dans *Odyssée (adaptation)* (2007), texte de l'Odyssée d'Homère reproduit sur un film 35 mm. Le grand texte fondateur, premier roman initiatique, est réduit à un objet, la bobine de film. De fait, Julien Audebert affirme s'intéresser dans son travail à «l'idée de révélation», à l'instar de la jeune artiste équatorienne Estefania Peñafiel Loaiza qui révèle dans ses œuvres les images dissimulées par l'Histoire.

C'est bien de ce moment de l'avènement de l'image au regard du spectateur, et moins de l'image elle-même, dont il est

question. Julien Audebert souligne «la réalité physique et optique de l'objet» et, à la manière des utopistes, interroge la «visibilité du réel», créant des œuvres nouvelles à partir, dit-il, de «ce qui est déjà là, et qui d'une certaine manière n'est pas encore visible».

C'est cette même démarche que l'on retrouve dans le travail de l'artiste sur les images cinématographiques, que Julien Audebert qualifie de « points de repères ou d'emblèmes culturels ». Ainsi en est-il de l'extraordinaire image de la scène de panique dans l'escalier d'Odessa, extraite du *Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein, ou de la scène de chasse extraite de *La Règle du jeu* (1939) de Jean Renoir : ces images, réalisées à partir de *screenshots*, fonctionnent comme des panoramas, comme des images elles-mêmes en mouvement. Le regard mobile erre sur la surface de l'œuvre, en recherche d'un point focal, d'une netteté introuvable. C'est dans cette incertitude du regard que Julien Audebert fait se rejoindre le cinéma et la photographie.

Œuvre(s)

Julien Audebert

- *nwsfrmnwhr*, 2008. Contretype sur bromure d'argent contrecollé sur pvc, polyptyque de 9. Dimensions variables.
- *Odyssée (adaptation)*, 2007. Texte d'Homère kinéscopé sur film 35 mm, plexiglas. Dimensions variables.
- *1925-1964*, 2008. Tirage lambda contrecollé sur aluminium sous diassec. 123 x 143 cm
- *La règle du jeu*, 2008. Tirage lambda contrecollé sur aluminium sous diassec. 57 x 75 cm
- *Livres*, 2003. Contretype sur bromure d'argent contrecollé sur aluminium. 50 x 50 cm
- *Livres*, 2003. Contretype sur bromure d'argent contrecollé sur aluminium. 50 x 50 cm

RÉAGIR ●
LIRE L'ANNONCE ●
INFOS PRATIQUES ●

Temps de l'image, image du temps

ART Julien Audebert interroge la temporalité et l'espace du regard par la réduction de textes et la création d'objets hybrides.

JULIEN BACHELLERIE

Étrange expérience que de découvrir le texte entier d'un livre de Walter Benjamin sur une seule photographie, sur un seul plan, le corps du texte rendu à sa plus simple expression dans un déploiement organique de lignes infimes. L'artiste Julien Audebert, 30 ans et originaire de Brive (Corrèze), n'a pourtant fait, à l'origine d'une large série d'œuvres, que prendre « au mot » une folle rêverie de l'auteur : écrire un livre sur une seule page. Représenté à Paris par la galerie art : concept (*) depuis deux ans, il a construit une

solide interrogation plasticienne sur la notion de textes (« leur aura », leur « lisibilité »), de photographie, et, plus généralement, sur le statut de l'image, de sa temporalité, et celui du regard.

Un réservoir d'images fécond

Après une série distinguée de travaux réalisés à partir de textes réduits, son œuvre s'est déclinée en empruntant au 7^e art. « Dans mon travail sur les textes et leur rapport à l'image photographique, comme dans mon travail avec le cinéma, c'est l'idée de révélation qui m'intéresse », souligne-t-il, laissant de côté toute aspiration à la cinéphilie proprement dite. La pelli-



STUDIO. *La Corde*, d'Alfred Hitchcock, réalisation recomposée en une image unique depuis la place du mort caché dans le film..

cule cinématographique ? Un réservoir d'images fécond où puiser : « Le cinéma, en un siècle, a certainement produit davantage d'images que l'histoire de l'art en son entier », explique-t-il.

Fin scrutateur du monde et de ses signes, il manipule, ré-duit, réfléchit à la mise en

place d'images multiples, foisonnantes et troubles, à travers lesquelles le regard du spectateur vacille. Travail assumé avec les contraintes propres aux outils et aux supports (l'informatique et des photos d'écran), des « aberrations perspectives » apparaissent dans certaines de ses

réalisations, comme dans ce plan ciné-photographique du Royal Albert Hall recomposé à partir des deux versions de *L'Homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock. « Une inversion du regard s'opère, analyse Julien Audebert, la netteté de l'image étant située au fond de la photo ».

Grâce à des photos-écran de films redimensionnées, comme des photogrammes découpés, puis recollés sur ordinateur, avec leur échelle propre. Une fois la mécanique du cinéma démontée, un espace inconnu voit le jour en point de tension étendu.

Temps de l'image et image du temps sont chez Julien Audebert intimement liés en une constante interrogation sur l'actualité des images (leur présence), leur temporalité propre, qu'il détourne et violente, mais également et, à posteriori, sur leur ancrage historique. Une œuvre déjà saluée, notamment, par plusieurs acquisitions de Fonds régionaux d'art contemporain, par la mairie de Paris, ainsi qu'à l'occasion de nombreuses foires internationales (FIAC de Paris, Berlin...). Julien Audebert exposera en Mars prochain à la galerie art : concept et en juin lors du rendez-vous suisse à Basel « Art Statements », à l'occasion du salon Art 39 Basel, avant de partir aux États-Unis pour une exposition personnelle. ■

(*) 16, rue Duchefdelaville, 75013 Paris.

julien audebert

entretien

Jean Paul Guarino : La pièce intitulée *Reconstitution du meurtre d'Elsie Beckmann*, outre son titre, est des plus troublantes ; cette photo est attirante - au sens premier du terme - même si l'on ne sait pas exactement où placer son regard et où faire sa propre « mise au point ».

Julien Audebert : Je voulais faire la photo d'un film. Je travaillais alors sur la réécriture de textes, et j'avais développé tout un travail où des livres étaient visibles et lisibles sur une seule page. Je pensais déjà utiliser des films, pas tellement par goût pour le cinéma - d'ailleurs je ne suis absolument pas cinéphile - mais de la même manière qu'avec les livres, utiliser un matériau pré-existant, et plutôt quelque chose qui a compté dans l'histoire. Le cinéma est à la fois le médium dominant depuis le début du siècle dernier et une formidable réserve d'images, de poncifs. Cette photographie fonctionne tel un travelling, un déroulement « figé » - autant spatial que temporel d'ailleurs - puisque c'est toute une partie de *M le Maudit* de Fritz Lang qui est condensée. Elsie Beckmann est la petite fille qui disparaît au début du film. Elle sort de l'école et on la suit dans la rue, jusqu'à la rencontre avec le tueur d'enfants. J'ai abordé cette image comme une sorte de reconstitution policière, en collectant toutes les scènes afférentes à ce probable lieu du crime : tous les acteurs qui ont traversé le champ, dans cette rue reconstituée, durant toute la durée du film y sont présents, visibles, à leur place respective. Le format même de la photographie est en quelque sorte imposé par le film, puisque qu'il « suit », qu'il est dicté par les mouvements de caméra. De fait, il n'y a d'ailleurs pas vraiment d'endroit où fixer son regard, ça marche plutôt comme une circulation, un déplacement du regard.

JPG : Néanmoins les personnages au loin paraissent bien plus nets que ceux présents au premier plan.

JA : Ils le sont et c'est d'ailleurs une des caractéristiques du travail que je mène en ce moment sur le paysage. La netteté est au loin, c'est une inversion de la vision normale. C'est la conséquence du travail de reconstruction, car je tâche de rester au plus proche du film, je veux dire, dans la cohérence de son « espace ». Je travaille en fait avec un matériau très pauvre, les images sont en basse résolution et souvent de qualité médiocre ; très simplement, il s'agit de screenshots, des photos d'écran. L'apparence « hyper » photographique tient au fait que les images-source sont sans cesse redimensionnées, mises à l'échelle les unes avec les



autres, alors que parallèlement le format de la photographie va en s'agrandissant. Il se produit simultanément un rapport de micro/macro photographie. Dans l'espace reconstruit, a lieu alors une espèce d'aberration perspective. J'aime assez l'idée de « creuser » l'image, sa surface. Ces images sont en quelque sorte des monstres.

JPG : Si la reconstitution convoque tous les témoins - voire suspects - du meurtre et reconstruit le décor, ne déconstruit-elle pas quelque chose du « cinématographique » ?

JA : C'est littéralement un « démontage », par opposition au montage cinématographique. C'est peut-être la mise à plat de quelque chose qui prétendrait dépasser la planéité de l'image - le cinéma - mais qui n'en reste pas moins une surface. Quelqu'un m'a dit récemment que je m'acharnais à « détruire le cinéma ».



Reconstitution du meurtre d'Elsie Beckmann. 2004. Tirage Lambda, diasec et aluminium. 210 x 32,7 cm . Collection Frac Languedoc Roussillon



Royal Albert Hall. 2005. Tirage Lambda, diasec et aluminium. 184 x 37 cm

Je n'ai pas cette prétention, bien que l'idée me plaise assez. Si je l'écorche un peu, c'est déjà pas mal ! Non, tout compte fait, on peut parler de « déconstruction » mais alors simultanément à une construction, un remodelage de sa structure, c'est un peu à comparer à un changement d'état de matière. Par ailleurs, lorsque je travaille, je procède vraiment comme si j'assemblais un puzzle, en chaînant des éléments, en les mettant en relation dans le plan de l'image. Je construis et même compose la photographie, dans un sens pictural. Ces photographies sont finalement très loin du film (ou des films) utilisé (s) : ce sont des images mentales, qui n'y sont pas visibles mais qui existent, voire préexistent au film.

JPG : Dans *Royal Albert Hall*, vous reconstruisez de nouveau le décor mais à nouveau - nouvellement - la narration.

JA : Effectivement, je me suis particulièrement intéressé au décor (qui cette fois-ci n'en est pas un) puisqu'il s'agit du véritable Théâtre du Royal Albert Hall à Londres. Cette photographie du RAH a été réalisée à partir de deux films, plus exactement le même film tourné deux fois - *L'homme qui en savait trop* de Hitchcock - l'un en 1934 en Angleterre (avec Peter Lorre notamment, l'acteur de *M le maudit* !), l'autre en 1956 à Hollywood à la demande des Américains qui voulaient une version « plus américaine ».

Ces deux versions ont pour point commun une fameuse scène d'assassinat, raté, d'un ministre dans la célèbre salle de concert. La photographie condense le même moment précédant le coup de feu, avec vingt ans d'intervalle. C'est une photographie comme on pourrait la réaliser aujourd'hui dans ce théâtre, puisque le lieu n'a probablement pas changé. En revanche, il s'y condense le temps des deux tournages et la durée de la scène qui dure plus de vingt minutes. La narration est impliquée par le film, mais je m'intéresse assez peu à cet aspect là, en fait ; c'est en quelque sorte un point d'ancrage, une voie possible pour rentrer dans l'image. Je dirais qu'il y a une possibilité de narration, mais elle est évoquée, ou plutôt résiduelle.

JPG : Nous sommes donc dans un double flash-back, le retour de la première version du film dans celle plus récente et aussi par la présence pour chaque image de celle qui la précède. Comme dans *Elsie*, l'idée de la reconstitution vous guide t-elle ?

JA : Ce n'est pas exactement le cas ; il y a bien concomitance des deux versions, l'une compense l'autre, elles sont là simultanément. Ensuite, toutes les images ne sont pas, et ne peuvent pas être présentes successivement ; si c'était le cas, on se retrouverait devant un palimpseste, une surface abstraite comme le tableau de Frenhofer... Non, c'est là qu'intervient justement la part du choix, il s'agit plutôt de photogrammes choisis dans le temps déroulé, qui permettent la fabrication d'un nouveau photogramme qui, précisément, est mon travail. Il y a une destruction du temps cinématographique, sa discontinuité, au profit d'une nouvelle temporalité, écrasée et en apparence continue - mais celle-ci ne peut exister qu'en se greffant sur cette temporalité propre au film. C'est bien pour cela que l'utilisation des deux films s'est faite indistinctement ; j'ai composé avec des écarts de tournage, de prises de vues, de manière à les faire cohabiter dans un espace photographique, le Royal Albert Hall. C'est donc bien une reconstitution du lieu, mais aussi la création d'un nouvel espace. D'où l'apparition d'un nouveau « lieu », un déploiement et à la fois une condensation ; j'aurais pu titrer cette photographie « 1934 - 1956 : assassinat d'un ministre ».

JPG : Vous questionnez la durée mais aussi le temps puisque vous nous proposez aussi un flash-back dans l'histoire du cinéma en choisissant Fritz Lang et Hitchcock. Le « noir et blanc », au plus loin de toute réalité, développerait-il une qualité temporelle ?

JA : Cette profondeur « retrouvée » dans l'image, c'est du temps, justement ! Le temps comme distance même. Ces films, tout le monde les a vus, ou même si ce n'est pas le cas, ce sont des références, ils appartiennent en effet à l'histoire du cinéma. Il y a de fait une impression, que je recherche, de « déjà vu », de familiarité devant mes photos, même si l'on ne connaît pas le film



qui a été utilisé. Le noir et blanc n'est pas un choix, ou bien il est imposé par le film ou alors, comme dans *RAH* lorsque j'avais de la couleur et du noir et blanc, il me paraît une évidence, le noir et blanc prend alors le pas sur la couleur, du fait de sa dimension déjà photographique. Et puis, c'est un cliché dans tous les sens du terme, mon travail, de part sa forme, renvoie à une photographie traditionnelle.

JPG : L'utilisation de procédés traditionnels respectueux de la qualité photographique fait écho à la sophistication et à la précision de vos travaux antérieurs sur la réécriture de textes...

JA : Il s'agit bel et bien de photographies, je ne cherche pas de « qualité photographique », ce n'est en aucun cas une impression, de la même manière que mon travail sur les textes, qui est profondément ancré (dépendant) du négatif et du papier est réalisé par contact sur bromure, où la durée du temps de pose a son importance aussi, puisqu'il s'agit du seul moyen d'assurer la visibilité des caractères.

Sur un plan purement technique, je suis amené de plus en plus à travailler l'image de façon traditionnelle car je me heurte à un réel problème qui est l'uniformisation - pour des questions sans doute de rentabilité - des processus dans les laboratoires. Il faut savoir que quasiment tout passe aujourd'hui par un processus numérique, y compris l'argentique - ce qui signifie que les machines sont limitées en terme de résolution (celle-ci est d'ailleurs largement suffisante pour à peu près toutes les utilisations).

Dans mon cas, je pense particulièrement à cette inversion de la vision, cette espèce de presbytie, qui fait que je m'intéresse plutôt à ce qu'il y a « derrière » ou « au fond », implique une précision telle que la voie traditionnelle - l'argentique - est le seul moyen d'en assurer la netteté.

La technique est un point qui m'intéresse depuis toujours, dans le sens de son détournement ou bien de son hybridation. De plus, je ne suis pas photographe au sens propre, cette distance avec le médium me paraît importante et je ne cherche pas non plus

à devenir un technicien de la photo ; je le constate lorsque je discute avec des « vrais » photographes, ceux qui cherchent la belle image, le bon piqué, tout ça ; je suis très éloigné de cela, je peux arriver à des modes opératoires similaires, mais en ayant sauté entre temps pas mal d'étapes - un retour final à la forme photographique. Je fais d'ailleurs réaliser le tirage par des techniciens spécialisés avec lesquels je travaille, et je ne cherche pas particulièrement à savoir le faire.

L'aspect technique, même s'il peut être important dans la phase de réalisation, est invisible au final, mon propos n'est pas là. La détermination du médium est inhérente à la pensée qui guide mon travail.

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée - pour Walter Benjamin est la réécriture intégrale de ce fameux texte sur une seule page. Si ce travail questionne la reproductibilité en poussant les moyens de l'imprimerie à ses limites - tant la photogravure que l'utilisation de papier bromure - il transforme aussi le texte en « signe ». Sans contrainte de la pagination, le texte est proposé dans sa forme organique en respectant ponctuations et retours à la ligne. La structure de l'écriture est alors visible comme déployée. Les caractères, de l'ordre de quelques microns, se situent à la limite de la visibilité et la lecture requiert une « prothèse » du regard. Cette pratique renvoie évidemment à la tradition de micrographie, courante au Moyen Age, utilisée pour la retranscription de nombreux passages de la Bible.

Livres procède de la même technique : texte rastérisé, fabrication d'un négatif et tirage sur bromure. Le texte, L'Ancien Testament, a ici été affecté puisque tous les différents noms de Dieu ont été supprimés puis remplacés par un vide équivalent à la dimension du mot. Ces effacements provoquent des trouées blanches irrégulières dans la surface grise du texte tentant de proposer « une nouvelle visibilité ».

Il y a évidemment dans ces travaux « textuels » de fortes ressemblances avec les photographies de films : contraction et dilatation,



Livres (détail). 2003. Contretype sur bromure d'argent, diasec et aluminium. 50 x 50 cm. Collection Frac Languedoc Roussillon

travail de réécriture ou reconstitution pour le film. Mais ces travaux révèlent, plus qu'ils ne « reconstruisent », même si paradoxalement on perd la visibilité ; la vue est poussée à ses limites.

Ce travail convoque la tradition micrographique au sens strict, en cela que ces « photographies » articulent la lisibilité perdue du livre et sa visibilité révélée. Il est bien question de cela : le texte n'est plus *lisible*, mais bien *visible*.

Il s'agit bien aussi d'un travail de copiste, puisque tout le contenu, à la virgule près, est respecté. Mon intervention est en fait très ténue, minimaliste, elle se situe sur la mise en forme, la structure même, ne travaillant d'ailleurs qu'avec les fonctions très simples

de mises en page du logiciel le plus répandu.

J'utilise en quelque sorte la tradition, je m'y frotte, mais ce qui m'intéresse est affaire de perception. Cette perception globale du livre est la même chose qui se produit lorsque je travaille avec un film. La linéarité dissociée du texte est l'équivalent du temps écrasé de mes photos de films. Ces textes questionnent certes la limite physique du corps, les limites de la perception. Ils ne s'adressent plus à des yeux humains, mais pourtant tout est là, cela appelle le désir de voir, tout voir ; je ne cherche pas à créer une frustration du regard et d'ailleurs ce qui est visible est déjà là, une image.

Julien Audebert, Julien Crépieux, Marc Geffriaud. Galerie Vasistas, Montpellier. 21 octobre - 3 décembre
L'Humanité mise à nu et l'art en frac, même. Œuvres du Frac Languedoc Roussillon : J.Audebert, R.Auguste-Dormeuil, M.Cattelan, M.Creed, F.Curlet, P.Decrauzat, J.Diamond, G.Di Matteo, E.Duyckaerts, J-P.Khazem, Ghazel, A-V.Janssens, D.Figarella, P.Mc Carthy, H.Maghraoui, L.Raguénès, D.Robleto, T.Schütte, S.Sigurdsson, G.Toderi, X.Veilhan, E.Wurm. Casino du Luxembourg. 1er octobre - 4 décembre

MONTPELLIER

Coup de cœur

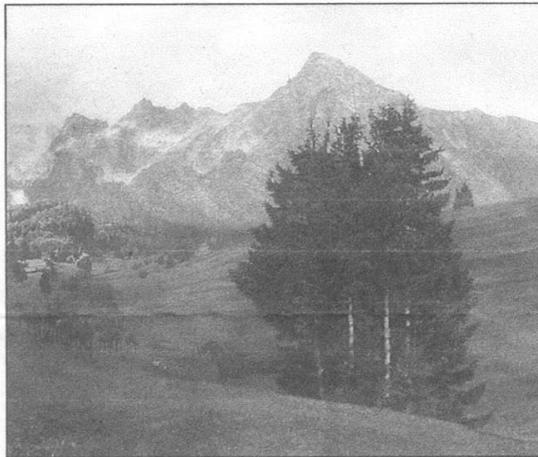
A la galerie Vasistas

Technologies et mauvaise conscience

On mesure mal l'impact aujourd'hui des nouvelles technologies sur la conscience. Bien que présentées de plus en plus aux côtés de la peinture et de la sculpture, dans des expos à thème, comme *Big Bang*, actuellement au Centre Pompidou, elles célèbrent en fait un art contemporain qui tourne à vide. Et il faut une exposition de franc parti pris, comme celle de la galerie Vasistas, pour en convenir.

Sur le thème historique du paysage, Julien Audebert, Julien Crépieux et Mark Geffriaud (nés entre 1977 et 1979, ils vivent entre Montpellier et Paris) se réfèrent à la photo et à la vidéo comme à des arts éminemment porteurs d'objectivité (même si la subjectivité n'y est pas totalement bannie). Ils ont ainsi des points de vue beaucoup moins narcissiques, et aussi bien plus critiques sur la collectivité, que s'ils usaient de la peinture, où il faut être plus personnel.

Sur deux étonnantes et majestueuses photos en noir et blanc au format tableau, intitulées *Royal Albert Hall* et *Landschaft*, Audebert met en évidence les lois de « l'inquié-



"Landschaft" (extrait) de Julien Audebert.

tante étrangeté », grâce à Hitchcock et Murnau. Projetée sur le mur, la vidéo *Fluctuans corpusculum*

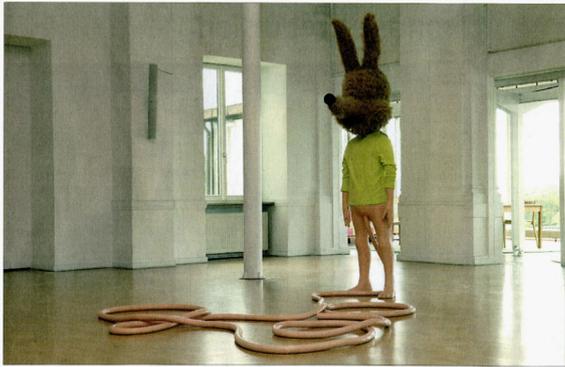
Une hypnose mystique de l'instant

de Crépieux isole des fragments du ciel au rythme des battements du cœur, soulignant une hypnose mystique de l'instant. Avec les vidéos sur écran

de télé, *No Man's Scape 1, 2 & 3*, Geffriaud met en scène vision d'atelier et scénographies du monde, entre idéal et déception face au progrès formaté. Au final, un nouveau réalisme critique : celui d'une humanité figée dans les impasses du modernisme, dont elle croit avoir extirpé tous les signes de mauvaise conscience. Et peut-être même de conscience tout court. ●

Lise OTT

► 37 av. Bouisson-Bertrand, jusqu'au 3 décembre (04 67 52 47 37).



Paul Mc Carthy, «Spaghetti Man», 1993 (fibre de verre, caoutchouc, vêtement, fausse fourrure)

Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain et la collection du FRAC Languedoc-Roussillon, jusqu'au 4 décembre

«L'humanité mise à nu»

Episodiquement, le Casino Luxembourg invite des collections (ce fut notamment le cas avec Hess en 1998 et Anton Herbert en 2000). Aujourd'hui, c'est le Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon qui s'y colle. Autour d'un strip-tease doux amer de l'humanité. Il faudrait que «tout le monde en parle»...

MARIE-ANNE LORGÉ

A la question de savoir pourquoi le Casino Luxembourg invite le FRAC Languedoc-Roussillon (créé en 1983), on répondra que c'est en raison de ses 750 œuvres... «d'artistes français et internationaux dont beaucoup comptent parmi les plus importants de leur génération» – et dont certains (Thomas Schütte, Erwin Wurm, Ann Veronica Janssens, Maurizio Cattelan entre autres) se sont déjà distingués au cours de la décennie d'expositions du Casino. La question n'est ni plus ni moins pertinente que de dire qu'il était temps de nous permettre de découvrir cette collection du FRAC Languedoc-Roussillon comme il était important que l'on découvre en son temps une sélection débarquée du musée d'Art moderne de Saint-Etienne (en 1996, avec *Stanze pour la peinture*) ou du Stedelijk Museum Amsterdam (en 1997, avec *Affinités électives*).

Bref, exposer 750 œuvres, c'est matériellement impossible... et c'est inepte. Donc, un thème s'imposait à l'évidence, qui, sensiblement, s'est ancré dans l'actualité planétaire de l'individualisme forcené. C'est ainsi que les 23 artistes tirés du lot – et leurs 319 œuvres... si l'on dénombre les

dessins et les photographies des différentes séries et si l'on ajoute les 178 peintures de la saga de Gabriele Di Matteo – s'inquiètent tous de «la représentation de l'humain et de la place de l'homme dans la société», soutenus par un jubilatoire foisonnement de démarches, de langages, de pratiques et de supports.

Alors, de Gabriele Di Matteo parlons-en d'emblée, parlons de cet inénarrable «Roi du chromo» et de son incroyable fresque... précisément intitulée *L'humanité mise à nu* et qui prête donc son titre à l'exposition. Il s'agit d'une spectaculaire installation exclusivement picturale – avec un total de 178 tableaux tapissant les murs (de haut en bas) de deux salles – qui pastichent des toiles de maîtres et autres clichés officiels ou officieux plus ou moins actuels tout en opérant une vaste plongée dans l'histoire: tous les artistes, penseurs, hommes de pouvoir, icônes ou non, d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs – de l'homme de Neandertal à Bush en passant par le roi Arthur, Christophe Colomb, Karl Marx, Laurel et Hardy, Fidel Castro, John Lennon, le pape, Bob Dylan et Chirac – tiennent la pose, nus comme des vers. Cette mise sur «le même plan» par «la nudité», cette mise à niveau du temps et de l'espace (géographico-politico-socio et culturel) par la peinture (et son petit format) est une drolatique leçon de démocratie. «A l'époque de la démocratisation généralisée de l'art» – les tableaux ont été conçus par Di Matteo mais c'est un ami, peintre napolitain, qui les a réalisés: une vidéo piste son travail qu'il entame habillé et qu'il finit tout aussi nu que ses personnages.

PARTS D'ANIMALITÉ

Sur le fil du spectaculaire, Xavier Veilhan... monte la garde (républicaine) à cheval. Cette installation est une version en mousse et en

résine (grande échelle) de «l'image d'Epinal» représentant l'ordre social, l'autorité des fonctions, «humains et animaux soumis aux mêmes règles et bien hiérarchisés».

La garde est montée dans l'Aquarium. Elle (se) voit (de) la ville et règne sur le chaos, sur l'humanité mise à nu... par le vitriol de Paul Mc Carthy, réputé pour ses attaques de la société consumériste et infantilissante, américaine qui plus est. Son *Spaghetti Man* – une œuvre emblématique installée au beau milieu du hall central – purge l'humanité de son animalité. L'homme peut être un porc, il est ici un lapin, ce qui (malgré la fausse fourrure et le cartoonnesque tee-shirt vert pomme) est tout aussi monstrueux... vu du bout du long boyau rose qui déborde de son corps et qui s'entortille comme une grosse laisse, histoire de dire l'aliénation et l'incontrôlable force des pulsions sexuelles.

INSTANTS DE GRÂCE

Pour fermer le tiroir du spectaculaire sur une autre dimension que le grincement de dents, il faut rejoindre Martin Creed au premier étage. Sa proposition est ludique, voire même festive, éminemment interactive et aussi poétique qu'absurde puisqu'elle prétend emprisonner la moitié du volume d'air de la salle dans un millier de ballons. En tous les cas, la traversée de ladite salle par plongeon ballonnant interposé ne s'effectue pas sans inquiétude, c'est même un exercice particulièrement physique. Malgré tout, il y a jeu (à défaut d'un franc bonheur de jeu) et le jeu reste «l'une des façons les plus «sérieuses» de maîtriser le monde extérieur».

Un plongeon en cache rarement un autre. Mais ce peut être une image magnifique (délivrée en vidéo), et ce peut être un moment de pure poésie... comme Grazia Toderi en a le secret dans *Potage éternel et clarté soudaine*, elle qui,

en apnée au fond d'une piscine, cherche à trouver l'équilibre en ouvrant un parapluie: «Ce sont les apparitions éphémères d'un ange qui éclaire de sa pulsation silencieuse la profondeur infinie de la nuit».

Les anges ont donc un sexe. Belle occasion de vous parler de Ghazel, de son travail de sape des codes de soumission de la femme iranienne, un travail vidéographique taillé en saynètes parfaitement iconoclastes.

La vie (sociale, professionnelle) a ses règles, que chacun a la liberté de contourner ou dont il peut (se) «jouer». C'est l'option choisie par Erwin Wurm qui nous livre photographiquement 22 savoureuses instructions à la paresse. Sachant que Wurm est un sculpteur... qui se réclame de l'actionisme viennois, sachant en outre à quel point la démonstration du «comment ne rien faire» est improbable et combien elle implique de savoir-faire, on conviendra de la dose d'humour que dégagent les 22 postures.

Julien Audebert est une posture à part entière. Il pratique un art inédit du palimpseste. Ou de la charade. Dans son *Livres* (2003) par exemple, qui condense tout le texte de la Bible en micro caractères, «les diverses appellations du "Divin" ont ainsi été supprimées, comme pour laisser une marque vide dans le texte, que chacun est alors libre de compléter et de comprendre comme il l'entend».

En zoom accéléré, on peut affirmer sans se tromper que «chaque œuvre proposée ouvre sur un champ inépuisable de réflexions et de contemplation»...

* Infos Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 41 rue Notre-Dame à Luxembourg, tél. : 22.50.45 ou www.casino-luxembourg.lu. Tous les jours de 11.00 à 18.00h, le jeudi de 11.00 à 20.00h, fermé le mardi.