

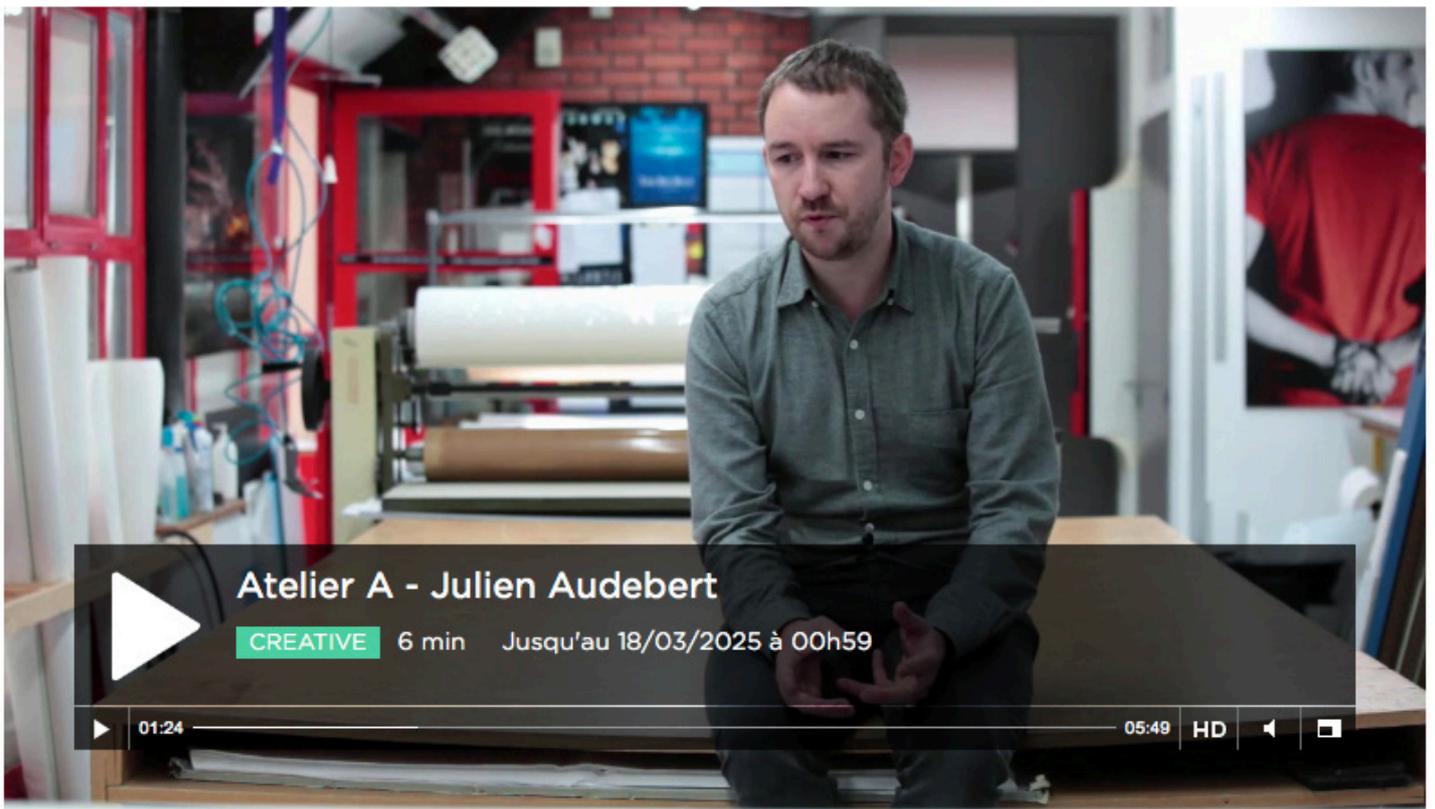
Julien Audebert

Revue de presse
Press review

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.



LE NOUVEAU PISTON, ENRICHIE RICHER
 ANDRÉ KAPORIN, PAUL JULIA, RICHARD
 CARL, RAMA, CHEN, JIN, CHEN
 BIODIVERSITÉ, L'ÉPREUVE, ANIMATIONS
 L'ART APRÈS L'ART
 SACHIKO KILLES, PLENITUDE DELAP
 ÉCRIVE DELÉ, ÉCRIVE MARX, ÉCRIVE PÉRE

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

de *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, Foncquevilliers;
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.

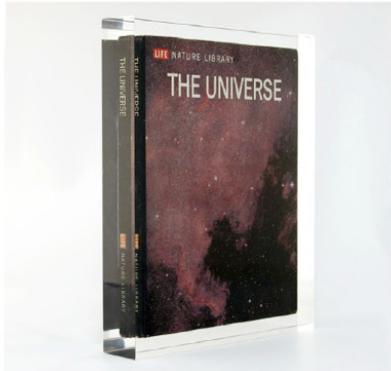
« Chant 23 (la course de chars) ». 2011
Film 15/70 mm (chant 23 de l'*Illiade* d'Homère),
disque en marbre de Thassos, socle en bois, Plexiglas.
H: 132 cm; diamètre: 67 cm
15/70 mm film (*Chant 23 in the Iliad of Homer*),
disc in Thassos marble, wooden base, Plexiglas



FRIEZE NEW YORK

PAS À PAS

PAR ROXANA AZIMI



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



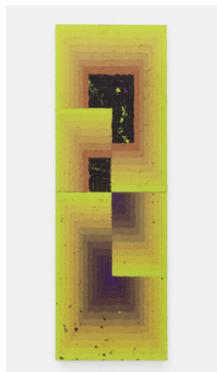
Guillaume Leblon, *Examen de minuit*, 2012, céramique, couverture recouverte de peinture blanche, pièce unique, 73 x 224 x 123 cm.
Photo : Guillaume Leblon. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris.



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 digigraphie sur papier baryté contrecollé sur dibond sous diasec, 62 x 115 cm.
Courtesy Galerie Art:Concept, Paris.



1923-1964, 2008. Photo : Fabrice Goussset. Courtesy galerie ArtConcept, Paris.

JULIEN AUDEBERT

LE SENS DES IMAGES

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'Éternité par les astres* (1872) du socialiste Louis Auguste Blanqui prend-il la forme d'une pyramide des âges inversée (*L'Éternité 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 24 cm.

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

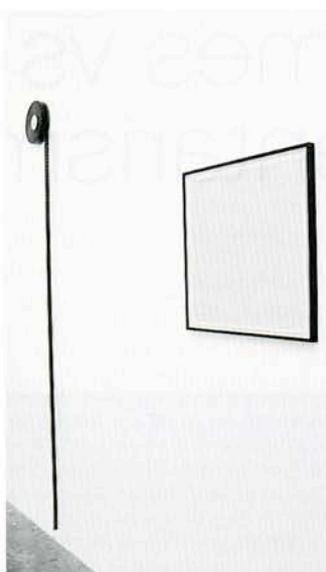
3. Je pense inévitablement au travail de Joseph Kosuth, à *l'Incontournable One and Three chairs* (1965), mais aussi à son installation à échelle des salles du Musée d'art contemporain de Lyon, *Zéro & Non* (1985, coll. Mac de Lyon), couvrant 600 m² de murs avec le texte de Freud, Au-delà du principe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

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



Julien Audebert.
Vue de l'exposition. 2008

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», dixit Jean-Marc Poinot). En l'espèce, avec 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 «démessure» 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



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-

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



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

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

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 préciosité 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